# ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo LIV

C. S. I. C.
2014
MADRID

*Anales del Instituto de Estudios Madrileños* publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes.

Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle de Albasanz, 26-28, despacho 2F10, 28037-Madrid, ajustándose a las *Normas para autores* publicadas en el presente número de la revista.


**Director:** Alfredo Alvar Ezquerra

**Consejo asesor:**
Alfredo Alvar Ezquerra
Rosa Basante Pol
José Miguel Muñoz de la Nava Chacón
Francisco José Marín Perellón
Julia María Labrador Ben
Enrique de Aguinaga
Francisco José Portela Sandoval
María Teresa Fernández Talaya
Ana Luengo Añón
Carmen Manso Porto
Alfonso Mora Palazón
José Bonifacio Bermejo Martín

**Consejo de Redacción:**
Alfredo Alvar Ezquerra (C.S.I.C.)
José Miguel Muñoz de la Nava Chacón (Museo de Historia)
Mª Teresa Fernández Talaya (E.M.V.)
Julia María Labrador Ben (Universidad Complutense)
Ana Luengo Añón (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid)
Carmen Manso Porto (Dpto. de Cartografía y Artes Gráficas, Real Academia de la Historia)
Francisco José Marín Perellón (Ayuntamiento de Madrid)
Carlos Saguar Quer (Fundación Lázaro Galdiano)



La revista *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- Historical Abstracts (http://www.ebscohost.com/academic/historical-abstracts)
- dialnet (Portal de difusión de la producción científica hispana, http://dialnet.unirioja.es)

La edición digital y los índices de la revista se pueden consultar en:

www.iemadrid.es


**Ilustración de la cubierta:**
Canet Font, Rafael, *Torres de la Castellana* (2014)
Cedida por su autor al Instituto de Estudios Madrileños.


I.S.S.N.: 0584-6374
Depósito legal: M. 4593-1966

*Printed in Spain* *Impreso en España*

# *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*
# LIV (2014)

Salutación . . . . . 11-13
Inauguración del curso académico 2014-2015 . . . . . 15-29

## Historia y Arte

Cruz Yábar, María Teresa,
*El final madrileño de Blas de Prado* . . . . . 33-87
Diago Hernando, Máximo,
*Integración de los hombres de negocios genoveses en la sociedad madrileña del siglo XVII: El caso de los Sanguineto* . . . . . 89-122
Cruz Yábar, Juan María,
*El retablo de San Diego de Alcalá y los arquitectos Francisco Belvilar, Sebastián de Benavente y Pedro de la Torre* . . . . . 123-150
Pérez Hernández, María Isabel,
*El ramal de* El *Capricho en la Alameda de Osuna. La presencia francesa en el jardín durante la Guerra de la Independencia* . . . . . 151-182
Valera Fernández, Elena,
*La museografía del Tesoro del Delfín en el Museo Nacional del Prado (1839-1982)* . . . . . 183-212
García-Montón González, Patricia,
*«Una magnífica lección de pintura española». El Greco en el Prado de Beruete* . . . . . 213-235
Pasalodos Salgado, Mercedes,
*Madame Paquin en Madrid* . . . . . 237-253
Fernández-Xesta y Vázquez, Ernesto,
*Los profesores de la Banda Municipal de Madrid condecorados con la Orden Civil de la República* . . . . . 255-310

## Los bosques históricos de la Comunidad de Madrid

Añón Feliú, Carmen,
*Magia y espíritu del bosque* . . . . . 313-349
Alvar Ezquerra, Alfredo,
*Leña y microhistoria en Madrid, 1561-1562* . . . . . 351-388
Fernández Talaya, María Teresa,
*La Real Junta de Obras y Bosques* . . . . . 389-411
Soria Carreras, Santiago,
*La gestión general de los bosques del Patrimonio Real. La Herrería de El Escorial* . . . . . 413-436
Bravo Lozano, Jesús,
*Bosque y villa: Energía y economía. El carbón vegetal* . . . . . 437-462
Aparisi Laporta, Luis Miguel,
*El Real Bosque de la Casa de Campo* . . . . . 463-495
López Lillo, Antonio,
*El Hayedo de Montejo, un bosque para las personas* . . . . 497-522
Morcillo San Juan, Antonio,
*El bosque lineal de la ciudad de Madrid. Gestión y conservación del arbolado viario.* . . . . . 523-540

## Necrologías

Martínez Martín, Jesús A.,
*Donoso Cortés y Mesonero Romanos, Ricardo* . . . . . 543-545
Aguinaga, Enrique de,
*Eloy Benito Ruano* . . . . . 547-550
Prados de la Plaza, Luis,
*Rufo Gamazo Rico.* El periodismo exige verificar tres veces, por lo menos . . . . . 551-557

Relación de evaluadores . . . . . 559-561

Normas para autores . . . . . 563-566

# El retablo de San Diego de Alcalá y los arquitectos Francisco Belvilar, Sebastián de Benavente y Pedro de la Torre

## The altarpiece of San Diego de Alcalá and the architects Francisco Belvilar, Sebastián de Benavente and Pedro de la Torre

**Juan María Cruz Yábar**
**Conservador. Museo Arqueológico Nacional.**

**Resumen**
Después de 2006, en que elaboramos un artículo sobre la atribución a Sebastián de Benavente de la traza para el retablo mayor de San Diego de Alcalá, hemos localizado documentos inéditos que precisan la intervención de Francisco Belvilar, una de las incógnitas que existían al respecto. El memorial dirigido al Rey por Pedro de la Torre, que damos a conocer aquí, confirma que Benavente había hecho el proyecto y condiciones para el retablo antes de 1655, y explica las modificaciones sobre la traza que se introdujeron en el contrato de 1658 con los franciscanos.
**Abstract**
After 2006, when we prepared an article about the attribution of the drawing for the main altarpiece of San Diego de Alcala to Sebastian de Benavente, we have located unpublished documents which need the intervention of Francisco Belvilar, one of the mysteries which existed on the matter. The memorial addressed to the king by Pedro de la Torre, which we here announce, confirms that Benavente had made the design and conditions for the altarpiece before 1655, and explains the changes which were made on the drawing in the contract of 1658 with the Franciscans.

**Palabras clave:** *Retablo – San Diego de Alcalá – Alonso Cano – Francisco Belvilar – Sebastián de Benavente – Pedro de la Torre – Felipe IV – Don Antonio de Contreras*
**Key words:** *Altarpiece – San Diego de Alcala – Alonso Cano – Francisco Belvilar – Sebastian de Benavente – Pedro de la Torre – Philip IV – Don Antonio de Contreras*

Cruz Yábar, Juan María, «El retablo de San Diego de Alcalá y los arquitectos Francisco Belvilar, Sebastián de Benavente y Pedro de la Torre», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LIV (2014), págs. 123-150.

## 1. Estado de la cuestión

Una convicción profunda basada en muchas y buenas razones acerca de que el autor de la famosa traza del retablo de San Diego de Alcalá era el arquitecto Sebastián de Benavente y no Alonso Cano, a quien la atribuyó A. E. Pérez Sánchez en 1986 por razones estilísticas[1], nos llevó a elaborar en 2006[2] un artículo que, bien a nuestro pesar, ha resultado notablemente polémico. Ahora damos a conocer un documento que confirma la exactitud de la tesis que allí mantuvimos.

Los documentos ponen de manifiesto que son tres los arquitectos relacionados con este retablo. Se conocía ya que Francisco Belvilar[3] había sido su primer maestro, pero no los términos exactos en que se produjo su intervención. Llenamos ahora esta laguna con las noticias -que dimos a conocer en nuestra tesis doctoral- derivadas del testamento e inventario del catalán, de 30 y 31 de octubre de 1652 respectivamente[4], donde aparecen descritas por Pedro de la Torre con exactitud las piezas que había empezado a labrar y su estado. En cuanto a Sebastián de Benavente, los autores formalistas que admitieron unánimemente la atribución del dibujo a Cano antes de que se conocieran los documentos que publicó Mercedes Agulló en 2003, la mantuvieron después, para lo que fue necesario reducir al arquitecto a un mero ejecutor de traza ajena. Un memorial inédito de mayo de 1655 de Pedro de la Torre[5] -cuya relación con la obra de San Diego no se sospechaba- nos proporciona las claves para la correcta comprensión del contrato para la hechura del retablo de 29 de abril de 1658 entre el procurador de los franciscanos y Sebastián de Benavente[6]. Una vez analizadas todas las

(1) Pérez Sánchez, Alfonso E., *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid Cátedra, 1986, pág. 224. Lo localiza en colección particular florentina.

(2) Cruz Yábar, Juan María, «Sebastián de Benavente y la capilla de San Diego de Alcalá», *Archivo Español de Arte*, 324 (2008), págs. 379-394. Tardó más de dos años en ver la luz, por lo que, en adelante, será citado con la fecha de su terminación, 2006.

(3) Aunque se ha transcrito su apellido como Bervilar o Bervilas, él firmaba Belvilar, que es la forma correcta, pues era catalán.

(4) Publicado en Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, t. II, Madrid, Universidad Complutense, 2013, docums. 14 y 15.

(5) Apéndice documental.

(6) Agulló y Cobo, Mercedes, «El convento de San Diego de Alcalá», *Cuadernos de Arte e Iconografía* 23 (2003), pág. 12. La investigadora dio a conocer en 1988 un avance del documento a Pérez Sánchez, que resolvió el problema de que Cano no apareciera en el contrato haciendo de Benavente un mero realizador (Pérez Sánchez, Alfonso E., «Capilla de San Diego, en el convento franciscano de Alcalá de Henares», en *Zurbarán*, Madrid, Museo del Prado, 1988, pág. 331).

noticias que aportamos, se confirma que las modificaciones introducidas en ese contrato versaban sobre el proyecto de retablo (dibujo conservado en la Morgan Library) que había trazado Benavente, probablemente poco después de la muerte de Belvilar en octubre de 1652, y siempre antes de los primeros meses de 1655. Con ello se aleja definitivamente cualquier posibilidad de que Cano interviniera en su traza y menos de que la hiciera.

Agulló se percató de que el retablo que mostraba el dibujo atribuido a Cano era el mismo descrito en el citado contrato. Pese a que el pintor no era mencionado en ningún momento y que textualmente decía que «las dos traças [del retablo y de una nueva custodia trazada en papel aparte] questán hechas y firmadas del otorgante [Benavente] y del dicho padre fray Juan», la investigadora aseguraba lo siguiente:

> …viene a confirmar que Alonso Cano fue el tracista del retablo que enmarcaría la urna de San Diego y que las modificaciones introducidas por Benavente y los franciscanos hacen referencia al precioso dibujo del granadino para el altar mayor de la capilla de Alcalá.[7]

La frase de Agulló no pudo por menos de asombrarnos, y así lo manifestamos, pues Cano no asomaba en ninguno de los numerosos documentos sobre la obra del convento franciscano, ni jamás fue mencionado por ningún contemporáneo ni fuente histórica como autor del retablo de San Diego o de su proyecto. Por el contrario, Benavente aparecía no sólo como futuro autor material del retablo y de los cambios que se hacían sobre la traza figurada en el dibujo, sino de la propia traza que se modificaba y de la nueva custodia. Otros documentos del mismo momento le señalaban como autor de dos trazas sucesivas para la urna de mármol y jaspe del santo colocada en el camarín, era también tracista de la urna interior de plata, de la sillería del coro y de la portada del convento. Él elegía al dorador, Clemente de Ávila, al estofador, Antonio Brustín y al pintor del camarín y cuadro de pincel del retablo, Antonio van de Pere, el mismo equipo de artífices con que colaboró de nuevo en los retablos de Escalona, una vez terminada la obra de San Diego.

(7) Agulló y Cobo, Mercedes, «El convento…», pág. 12.

Jonathan Brown envió a la revista donde había sido publicado nuestro trabajo una página que apareció en el número siguiente[8], oponiéndose, con evidente irritación, a nuestro atrevimiento de cambiar la atribución tradicional por otra a favor de «un arquitecto no demasiado conocido»[9]. Nos reprendió por ignorar que el dibujo se hallaba en la Morgan Library neoyorkina, aunque sin hacer extensivo el reproche a los numerosos autores hispanos que hasta ese mismo momento lo habían seguido citando en una ilocalizable colección particular florentina[10]. Manifestó su duda de que el dibujo fuera una copia de la versión definitiva que el arquitecto guardó en su taller, porque ofrecía dos soluciones alternativas para las entrecalles[11]. Como principal argumento de su oposición indicó la calidad excepcional del dibujo, sus sutiles efectos de aguada que solo «pudieron salir del pincel de un maestro dibujante». Brown anunciaba que el dibujo sería próximamente expuesto en la Frick Collection, como efectivamente sucedió.

En octubre de 2010 tuvo lugar la anunciada exposición[12]. La ficha del catálogo señala que el dibujo, de 117,6 x 62 cm, estaba formado por diecisiete trozos de papel de distintas formas y tamaños unidos a un soporte de papel reforzado con tela. Según la firmante de la ficha, Lisa Banner, la atribución a Benavente es indefendible y se trata sin duda de la obra maestra del dibujo de Cano. La presencia de los escudos reales le vale para datar el dibujo en 1657, fecha de comienzo del patronazgo de Felipe IV, a pesar de

(8) Brown, Jonathan, «Precisiones sobre la capilla de San Diego de Alcalá, en Santa María de Jesús de Alcalá de Henares», *Archivo Español de Arte*, 327 (2009), pág. 316.

(9) No era necesario que concluyéramos nuestra tesis para conocer la importancia de su figura, pues eran ya muchos los documentos publicados y referencias bibliográficas al arquitecto cuando escribió Brown.

(10) Fue citado de este modo por Tovar Martín, Virginia, «El ornamento barroco en el retablo-relicario para la urna de San Diego» en *La Universidad de Alcalá de Henares*, t. II, Madrid, 1990, pág. 228; Rodriguez G. de Ceballos, Alfonso, «Alonso Cano, arquitecto artista», *Archivo Español de Arte*, 296 (2001), pág. 382; ——, «Dibujos canescos de arquitectura y decoración. Precisiones y comentarios de un catálogo reciente», en *Simposium internacional. Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pág. 254; Rodríguez Rebollo, Ángel, «Una obra inédita de Alonso Cano en los fondos del Arzobispado de Madrid» en *Simposium internacional. Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pág. 732; Agulló y Cobo, Mercedes, «El convento…», pág. 12.

(11) En nuestro texto lo denominamos “copia del proyecto”, ciertamente, porque no se había dado a conocer su gran tamaño. El párrafo trataba simplemente de explicar que el dibujo podía no tener firmas y ser igual al que quedó firmado en poder de los franciscanos. Decíamos lo siguiente: “No es un obstáculo que en el contrato con Benavente se indique que la traza quedaba firmada y que el dibujo conservado no tenga firmas, como tampoco que no tenga rastros de la modificación del cuerpo superior. Es normal que el maestro se quedara una copia del proyecto mientras otra se firmaba y se entregaba a la otra parte. El dibujo florentino sería así la copia de Benavente”.

(12) VV. AA., *The Spanish Manner. Drawings from Ribera to Goya*, Nueva York, Frick Collection-Scala, 2010, págs. 43-46.

que habíamos publicado documentos que lo anticipaban a 1655, sin considerar, además, que pudieron ser añadidos a un dibujo previo. Por la perfección de su acabado, lo considera un dibujo de presentación para el Rey. Da por sentado que hubo una primera traza de Alonso Cano, que este dibujo tenía ya los cambios incorporados[13] y que uno de ellos fue la añadidura del friso decorativo central, eliminando así dos angelotes de los que se distinguen aún los pies y algo de las piernas en lo alto del hueco central «tal vez procedentes de una idea anterior».

Benito Navarrete, en su comentario a la anterior exposición, calificó de absurda la atribución a Benavente y centró sus argumentos en el hecho de que la traza estuviera fragmentada, pues era el mismo procedimiento que ya había utilizado el maestro de Cano, Francisco Pacheco, en su dibujo para el *Juicio Final* (Museo Nacional del Prado), de quien supone que aprendió el granadino el procedimiento. Añade como puntos a favor de la autoría de Cano el hecho de que existan dos propuestas diferentes para entrecalles, como solía plantear el pintor en sus proyectos de retablos, y su desusado tamaño[14].

Véliz ha prestado alguna atención a la autoría de las trazas según la escritura, que ha calificado de «desgraciadamente ambigua»[15]. Reconoce que se puede interpretar que Benavente hizo las trazas, pero también que ya existían antes de entrar el arquitecto en el proyecto. Llegó a la conclusión de que el dibujo tenía que ser de Cano por afinidades estilísticas con otros dibujos, como la figura recostada del lienzo del Milagro de las rosas o los ángeles levantando cortinas.

---

(13) La hipótesis de Banner no es coherente, puesto que si el dibujo incorporara las modificaciones del contrato con Benavente no sería el proyecto inicial de Cano, sino el modificado de Benavente.

(14) Navarrete prieto, Benito, «Review», *Master Drawings*, XLVIII-4 (2010), págs. 541-543: «Probably the largest seventeenth century Spanish drawing that has been preserved, it is perfectly defined, and it consists of 17 fragments drawn separately before being assembled in the manner of a "collage". It illuminates the creative process underlying the work of Spanish artists during the period since Cano's method was the same used by Francisco Pacheco in his drawing for the Last Judgement, recently acquired by the Prado (see 435-446). It is therefore likely that Cano learned this procedure in the workshop of Pacheco, his master. The differences in scale and the options that the drawing offers for the paintings and sculptures preclude Cruz Yábar's absurd interpretation as a preparatory study by the joiner Sebastián de Benavente, published in an article in 2008».

(15) Véliz, Zahira, *Alonso Cano (1601-1667), dibujos: catálogo razonado*, Santander, Fundación Botín, 2011, págs. 492-497.

## 2. La etapa de Francisco de Belvilar

Varios documentos inéditos transcritos en nuestra tesis doctoral hacían referencia al retablo de San Diego, entre ellos una carta de pago y el testamento, inventario y tasación de bienes de Francisco de Belvilar[16]. El hallazgo fue posterior a la redacción de nuestro artículo.

El 18 de junio de 1652, Belvilar daba carta de pago al procurador de los franciscanos para los Santos Lugares, fray Juan de San Francisco, de 3.000 reales que había cobrado a cuenta del retablo que estaba haciendo para San Diego de Alcalá. Los recibió en Valladolid por mano de un agente. Figuraban como testigos del documento Bernardo Copero, familiar de Belvilar por la parte de su mujer, Alonso García y Andrés Pérez, sin duda los dos hermanos ensambladores y retablistas que serían entonces oficiales del otorgante y que al menos desde 1656 aparecen trabajando en el obrador de Benavente[17].

El 30 de octubre de ese año, Belvilar otorgaba testamento[18] y moría. Además de declarar que era natural de Cistella, en el reino de Cataluña[19], que era viudo de María Copero y que tenía una hija de 14 años y un hijo de 11, entre otras cláusulas relativas a obras suyas, decía:

> Yten declaro tengo concertado de azer el retablo para la capilla de señor San Diego de la villa de Alcalá de Enares a tasación, y tengo recividos nuebe mill reales, de los quales me dieron papel de tres mill reales para cobrarlo en Valladolid, […] y tengo echo de lavor en mi poder lo que se berá, para lo qual y para que se tasse nombro a Pedro de la Torre, maestro arquitecto, que según mi quenta montan unos siete u ocho mill reales, mando se ajuste y se cobre del padre Fuente de dicha relixión de San Francisco, que es con quien tengo echo el contrato.

El 31 de octubre, Juana del Río, su suegra, viuda del contador Lorenzo Copero, acudió al teniente de corregidor para que autorizara el inventario y tasación de los bienes, nombrando tasador a Pedro de la Torre como era

(16) Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. II, docums. 14 y 15.
(17) *Ibidem*, docum. 14. El agente pagó a una monja de Nuestra Señora de Belén de Valladolid, doña Mariana León, 700 reales de los 3.000, por orden de Lorenzo Copero, suegro de Belvilar, a quien el arquitecto debía dinero.
(18) *Ibidem*, docum. 15.
(19) En el Ampurdán gerundense.

voluntad del difunto. Se inició el mismo día, y como primera partida del inventario se registró lo siguiente:

> Retablo de San Diego. Primeramente dos columnas redondas con basas y capiteles con sus cimacios y plintos, los cimacios por moldar, solamente rodeados, y las cañas de las columnas por estriar, de altura de trece pies.
> -Más otras dos columnas a los dos tercios de su misma altura con los capiteles torneados sin tallar.
> -Más doce pilastras por acoplar, bassas y capiteles moldados las basas menos los frentes, y las tres pilastras talladas las medias cañas con ojas, y las demás moldadas con los témpanos que le pertenecen.
> -Más quatro ramales del pedestal, bassa y sotabassa moldado y tallado, por avenir los témpanos y maciços, que también están tallados, con sus tableros en todas sus bassas, y todo el dicho pedestal está avenido bassa y sotabassa sin haver acoplado ni plantado ningún género de columna y pilastras.
> -Más doce cimacios aparejados sin rodear ni moldar, y en las dichas pilastras ay siete capiteles, el uno acavado y el otro descostado, y los cinco restantes están por azer, y dos cartelas acavadas que reciven las dos columnas principales con los dichos tableros que le pertenecen, que por todo son catorce.
> -Más trece cogollos de frutos tallados de la cornissa principal, y en el dicho pedestal ay seis bellotas para los resaltos del pedestal labrados, por acoplar y espigar.

La tasación de las piezas del retablo no está en el protocolo, ni tampoco la de los otros retablos o piezas de arquitectura que se inventarían en el obrador. Solo consta la evaluación de todas las herramientas del oficio, que fueron inmediatamente vendidas a algunos ensambladores y maestros de la madera. Aunque no se conozca el documento, no hay duda de que Pedro de la Torre tasó las piezas del retablo de San Diego, pues así lo ordenaba el testador para estar prevenido frente a las inevitables reclamaciones del comitente. Los franciscanos también nombrarían un tasador por su parte y pensamos que fue Sebastián de Benavente. Podemos afirmar con seguridad que el asunto no fue pacífico, y para ello tenemos dos razones. Los franciscanos de San Diego fueron acérrimos partidarios de Benavente y, por el contrario, los veremos enfrentados a Pedro de la Torre en el episodio que se narra en el punto siguiente. Además, Benavente, al contratar el retablo en 1658, incluyó una curiosa condición, de la que en su momento escribimos: «Es rara una cláusula final relativa a la exclusión de la penalidad por los retrasos en caso de muerte del maestro. Posiblemente había existido alguna

reclamación por retrasos de Bervilas y Benavente pretendía evitarlo en lo sucesivo»[20]. Si algún día llegaran a aparecer los autos de este pleito se encontrarán allí ambas tasaciones.

Interesa comprobar el estado incipiente en que se hallaban las piezas del futuro retablo cuando murió su autor. Según lo que describió Pedro de la Torre, el pedestal era la única parte algo avanzada, «basa y sotabasa tallada y moldada» con sus tableros, pero por «avenir témpanos y macizos» y sin haber acoplado columnas y pilastras. Las cuatro columnas del cuerpo principal, las exteriores robadas en un tercio de su diámetro, habían sido desbastadas, pero estaban sin tallar sus cimacios, basas y fustes y la mitad de los capiteles, y en parecido estado se hallaban doce pilastras, con cinco capiteles sin hacer y, de los otros siete, algunos desbastados y otros terminados. También estaban terminadas dos cartelas que sostenían las columnas principales, trece cogollos de frutos para la cornisa del cuerpo principal y seis bellotas para los resaltos del banco.

Tan solo podemos apuntar que las doce pilastras con capiteles que estaba labrando Belvilar no tienen encaje posible en el dibujo que nos ocupa, donde solo se observan las cuatro traspilastras de las columnas del cuerpo principal y dos pilastras vistas que vuelven hacia el interior del transparente; en el piso superior hay dos machones de tres caras vistas a cada lado de la caja del Milagro de las rosas, pero no aparecen pilastras. Belvilar había hecho trece cogollos de frutas, que serían para el friso, pero en el dibujo observamos solamente doce cogollos o roleos alternados con modillones o cartelas de hojas carnosas, de los que Torre no menciona ninguno, por lo que el catalán debía haber proyectado un friso continuo de cogollos. Las seis bellotas para el pedestal serían pequeños adornos con follaje para los netos de las columnas robadas exteriores, y tampoco se observan en la traza.

## 3. La protección real y la interferencia de Pedro de la Torre

El encargo a Belvilar debió de formar parte de la que en su momento llamamos «primera etapa constructiva» de la capilla, anterior al patrocinio real. El arquitecto de la reforma, Jerónimo Lázaro Goiti, había fallecido en

(20) Cruz Yábar, Juan María, «Sebastián de Benavente y la capilla…», pág. 385.

septiembre de 1649. Este suceso, además de la quiebra en 1648 de doña Ana de Llamas, que ocho años antes había prometido un gran donativo que luego no pudo afrontar, debió detener el avance de la obra. Los encargos a maestros se reanudaron hacia 1653 porque debió de llegar dinero por alguna parte. El 26 de febrero se contrataba el revoco interior de las paredes de la capilla con el albañil Juan García y con Sebastián de Benavente como testigo. El 3 de agosto de 1653, los ensambladores Juan de Sampayo y Francisco González Bravo otorgaron un contrato para la hechura de 102 sillas para el coro de la iglesia conventual y también hay datos de que Benavente estaba al frente de esta obra[21]. Gregorio de Utande, un pintor local, se ocupó de decorar la media naranja por 1.900 reales según estipulaciones de 24 de noviembre de 1653[22]. En 12 de diciembre de 1653 concertaba el convento con el rejero Domingo de Cialceta diversas obras de hierro: la reja para el arco de entrada de la capilla con traza que incluía dos soluciones diferentes, un balcón redondo para la cúpula, siete balcones para el cuerpo de la capilla, otro para el órgano, baranda para el coro de la iglesia y reja para el bajo de dicho coro[23]. Es el último contrato de esta primera etapa, y quedó en suspenso[24], pues volvieron las dificultades económicas. Faltan nuevos encargos de importancia durante los años 1654 y siguientes hasta fines de 1657[25].

El contrato con Cialceta precisaba: «no le a de hacer cornisa ni escudo de armas a la dicha rexa porque se a de hacer de madera por quenta del dicho convento», señal clara de que no se había producido la promesa real de patrocinar las obras. En 2006 datamos el patrocinio real en 1655, pues en un

(21) Román Pastor, Carmen, *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*, Madrid, Institución de Estudios Complutenses, 1994, págs. 57-68. Las monjas de Santa Clara prestaron 11.000 reales a los franciscanos para estas sillas y para obras de la capilla que había hecho Benavente. Su precio final fueron 38.300 reales, muy próximo al del retablo mayor y colaterales, y en el finiquito de la sillería otorgado en 21 de mayo de 1658, concurre Benavente como testigo de conocimiento de los dos maestros.

(22) Núñez, Lucio María, «Contrato hecho entre el pintor Gregorio de Utande y la comunidad de San Diego de Alcalá», *Archivo Ibero Americano* 5 (1916), págs. 465-466.

(23) Transcrito parcialmente en Agulló y Cobo, Mercedes, «El convento…», págs. 47-49. Transcrito íntegramente en Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. II, docum. 21.

(24) Al menos la reja del arco de ingreso, por su gran coste, no se hizo y volvió a contratarse el 27 de enero de 1658 con el artífice real Mateo Báez. Transcrito parcialmente en Agulló y Cobo, Mercedes, «El convento…», pág. 49-50. Transcrito íntegramente en Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. II, docum. 76.

(25) El primer contrato conocido de esta segunda época es el celebrado en 31 de octubre de 1657 entre don Antonio de Contreras y el cantero Pérez de Irias (Agulló y Cobo, Mercedes, «El convento…», págs. 50-51). Es el único en que se nombra al rey y a su secretario, y de hecho hemos encontrado una copia en el legajo del AHN que contiene el memorial al monarca de Pedro de la Torre, pero ningún otro, lo que es sintomático del control de la obra por los franciscanos.

documento de 14 de enero de 1656 del que dimos noticia, el ya citado fray Juan de San Francisco, procurador de los franciscanos y más tarde administrador de las limosnas de la capilla, declaraba que había recibido del Rey para la obra de San Diego una libranza de 3.807.000 maravedís (10.180 ducados) para cobrar en la renta de la lana de 1655, y ya había recibido una parte importante[26].

Las fechas en que Pedro de la Torre se entromete en lo que hasta entonces debían de ser pacíficas relaciones de Benavente con los franciscanos adelanta a los primeros meses de 1655 el patrocinio de Felipe IV. Para entonces, el monarca ya había designado superintendente para la obra de San Diego al secretario real don Antonio de Contreras.

El 19 de mayo de ese año, Pedro de la Torre dio un memorial al rey sobre el retablo de San Diego que fue informado por el secretario[27]. En él se halla la causa de las transformaciones que recoge el contrato de 29 de abril de 1658 para la hechura del retablo respecto a lo que estaba dibujado y despeja los interrogantes que planteaban estos cambios a los investigadores partidarios de conceder a Cano la traza originaria. Además, justifica la rivalidad que se produce entre Benavente y Torre durante varios años después de este episodio[28].

El memorial de Torre dice que el Rey había encargado a Contreras que se ocupara del retablo de la capilla de San Diego que estaba empezado y que Sebastián de Benavente había hecho una primera postura de 9.000 ducados[29], que no se le había admitido por excesiva. Volvió a hacer otra postura de 6.000 con fray Juan de San Francisco, la cual pareció de nuevo a Contreras muy alta considerando «lo hecho por Berbilar y lo poco que tiene que hacer de talla el retablo». Mandó entonces a Torre -«se le hiço notorio»- que viera la traza y las condiciones que estaban hechas, y éste advirtió en un primer informe que Benavente no incluía en las condiciones el sagrario y custodia

(26) Cruz Yábar, Juan María, «*Sebastián de Benavente y la capilla…*», pág. 393.
(27) Apéndice documental.
(28) Cruz Yábar, Juan María, «Los retablos de la parroquia de Santiago de Madrid. Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Alonso Cano», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 45 (2005), págs. 155-178.
(29) No podemos juzgar sobre las afirmaciones de una sola parte, y nos parece poco creíble que Benavente iniciara sus ofertas en 9.000 ducados, precio a todas luces exagerado para este retablo, de dimensiones considerables pero no de los de mayor tamaño conocido. De hecho, sólo la segunda, de 6.000, se relaciona con el padre fray Juan de San Francisco, con el que había tratado hasta entonces Benavente.

y dos gradas de mármol de San Pablo que aparecían en el dibujo, evaluables conjuntamente en más de 1.200 ducados, lo que estimaba malicia, porque así podría luego el maestro pedir demasías. Pedro de la Torre aprovechó este informe para ofrecer que haría el retablo en 4.000 ducados con nuevas condiciones, incluyendo la custodia y gradas de mármol. Se comunicó la oferta a Benavente, quien propuso una nueva baja de 500 ducados realizando lo mismo que Torre y, además, hacer seis marcos de talla para las pinturas de la capilla que valoraba en 600 ducados. Pedro de la Torre respondió igualando la oferta de Benavente «con la carga de los marcos y mejorar la obra de maestro y de bondad». Con ello cesaron las bajas. Siguió diciendo Pedro de la Torre que, entonces, Benavente, incitado por fray Juan de San Francisco, dio un memorial -que desgraciadamente no conocemos- con quejas porque no se le daba a él la obra. El documento que publicamos pone fin por ahora a lo que sabemos de este episodio: es la respuesta de Pedro de la Torre al memorial de Benavente, donde, a falta de mayores ventajas económicas que ofrecer, recordaba al soberano que siempre le había honrado dándole a hacer sus obras, y más lo merecía aún en este caso, en que había logrado para la hacienda real una baja de 4.500 ducados[30].

No podemos perder de vista que la narración procede de la parte contraria a Sebastián de Benavente, y que Torre trata, por tanto, de ocultar cualquier mérito o hecho que favoreciera a su contrario. Habla de dos posturas primeras de Benavente de 9.000 y 6.000 ducados. Tuvieron que hacerse sobre una traza y condiciones, y, puesto que solo aparece Benavente como autor de las dos posturas[31], es porque también lo era de aquéllas. Descartamos que la oferta fuera sobre la traza de Belvilar, pues, además de

(30) Inexplicablemente se equivocó en la cifra de la baja, pues si contaba desde los 9.000 ducados iniciales, eran 5.500 ducados. Y en todo caso la baja conseguida por él era como mucho de 2.000 ó 2.500 ducados, de los 6.000 de Benavente a los 4.000 de su postura ó los 3.500 en que la puso Benavente por último.

(31) No se ha de interpretar el término *postura* usado por Pedro de la Torre como alusivo a una subasta pública para continuar el retablo según una traza ajena, sino que, al pasar a pagar el rey, Contreras revisó las obras en marcha, entre ellas la del retablo, y Benavente tuvo que presentar oferta al secretario. No hubo otros postores, pues fue el secretario quien exigió la baja de 9.000 a 6.000 ducados. Torre, tras ser llamado por Contreras a revisar traza y condiciones, se entrometió con la baja que él mismo narra. Tenía Torre a su favor dos circunstancias para pretender el retablo, conocía perfectamente el terreno que pisaba, por haber sido tasador de las piezas de Belvilar, y gozaba de la protección del secretario real. Contreras debió prometer a Torre que haría el retablo, tal como afirma en el memorial, pero la oposición tenaz de los franciscanos evitó que hubiera cambio de maestro. Pedro de la Torre –aunque no existía oficio de ensamblador de retablos en las obras reales- tenía hasta entonces el monopolio de hecho de los retablos pagados por Felipe IV para conventos y parroquias reales, y, al entrar el rey a financiar San Diego se consideró con derecho a realizarlo. Esta exclusividad acabó tras finalizar la obra de esta capilla. Benavente fue llamado de forma habitual para realizar obras de ensamblaje para el rey entre 1660 y 1685.

que los elementos descritos por el inventario hecho a su muerte no corresponden con lo dibujado, la alusión de Torre «a lo hecho por Belvilar» se explica porque en las condiciones de Benavente se contemplaba ya que se le entregarían gratis las piezas, como luego sucedió. Nadie hablaba ya de la traza de Belvilar[32], que había quedado olvidada.

Hay otra razón más para que Benavente y no Belvilar fuera el autor de la traza y condiciones sobre las que se estaba pujando, y es la acusación de Torre a su colega de que había omitido maliciosamente en las condiciones la obligación de hacer la custodia y gradas de mármol figuradas en la traza, para poder pedir después mejoras. Si Benavente no hubiera sido autor de la traza, no hubiera podido hacer tal acusación, pues la malicia estaba en incluirlas en el dibujo y no en las condiciones.

Respecto a la afirmación de Contreras sobre «lo poco que tiene que hacer de talla el retablo» nos inclinamos a relacionarla con la sensación de simplicidad que producía la contemplación de los retablos de Benavente frente a las complejas construcciones y profusión de adornos característicos de los retablos de Pedro de la Torre, un asunto que comentaremos después.

En 2006 afirmábamos:

> el estado incipiente de la obra en el momento en que se producía la sustitución, Benavente, cuya importancia como arquitecto de retablos era muy superior a la de Bervilar y, por supuesto, a la de Cano, no hubiera aceptado seguir un diseño ajeno que le obligaba a usar nuevas plantillas y a trabajar adornos a los que no estaba habituado, con merma de sus beneficios. Si hubiera existido una traza anterior, la habría sustituido con un diseño propio.

Precisamente, es lo que sucedió.

(32) Belvilar era un tracista estimado, y en su testamento se recuerdan varias trazas que tenía dadas y no se le habían pagado, valorándolas en 2.000 y 2.200 reales, precio muy considerable, aunque quedan noticias respecto al precio finalmente pagado por una de ellas, 500 reales. También Benavente y su colaborador Alonso García de Oñate eran magníficos tracistas y cobraban caro sus proyectos.

## 4. La victoria de Sebastián de Benavente y los franciscanos

No podemos explicar por ahora el motivo por el que pasaron tres años desde el memorial de Pedro de la Torre sin que se volviera a hablar del retablo. En los documentos que dimos a conocer en 2006 constaba que los franciscanos habían cobrado en enero de 1656 la cantidad de 2.454.000 maravedís del arrendador de la renta de la lana, equivalentes a 6.544 ducados, muy suficientes para empezar a hacerlo si no hubiera estado pendiente el pago de las 102 sillas para el coro, cuyo precio final igualó al del retablo y para lo que sabemos que el convento había tenido que pedir un préstamo a las franciscanas de Alcalá. En nuestra opinión, la necesidad de contar con más recursos debió ser la causa principal del retraso, algo que vendría bien, además, para que se hiciera más flexible la voluntad de don Antonio de Contreras y desistiera de su decisión de dar el retablo a Pedro de la Torre. Según resulta del memorial, fray Juan de San Francisco era el impulsor de la protesta al Rey que hizo Benavente, y esa actuación revela una enemistad del franciscano hacia Torre, que ha de venir del momento en que tasó por parte de los herederos de Belvilar las piezas del retablo. Este arquitecto se distinguía por inclinarse excesivamente a favor de los compañeros de profesión y esta vez pagó cara su tendencia. Por el contrario, Benavente recibiría por su tasación la gratitud de los religiosos, que le eligieron como sustituto de Belvilar.

Los límites cronológicos del proyecto de San Diego han de fijarse, por consiguiente, entre fin de 1652, en que murió Belvilar, y principio de 1655, en que los frailes presentarían a Contreras el proyecto que tenían elegido. Y dentro de este periodo, nos inclinamos a datarlo en torno al 26 de febrero de 1653, la primera vez en que Benavente aparece documentado en las obras de San Diego, una fecha en que se estaría dilucidando la deuda de los herederos de Belvilar y en que fray Juan de San Francisco, el encargado de allegar recursos, estaba aún libre de la intervención del secretario del Rey. No hay inconveniente en que, en la traza, aparezcan figurados en el banco los escudos reales. Esta parte no estaba decorada, por lo que se dibujarían encima antes de presentarse a don Antonio de Contreras para su aprobación. Precisamente su emplazamiento fue uno de los aspectos que se modificó en el contrato, porque era obvio que no era muy decoroso, pero, sin cambiar la traza, era el único posible.

Si alguna duda queda al respecto de la autoría de la traza, la disipa la lectura del contrato de Benavente con los franciscanos de 29 de abril de 1658 a la luz del memorial de Pedro de la Torre. Ahora cobra todo su sentido el tiempo pasado que utiliza el maestro para exponer lo sucedido antes del contrato:

> que por quanto él trató y confirió con el padre fray Juan de San Francisco… de encargarse de hacer y labrar el retablo y custodia de la capilla de señor San Diego…en la forma y manera contenida en la traça que sobre ello se hiço del dicho retablo y custodia.

Esta afirmación apoya una datación anterior a la entrada del Rey en el patrocinio de la obra, ya que los tratos se hicieron con el franciscano que tenía a su cargo buscar recursos, sin intervención de los delegados de la hacienda real.

La traza general de 1653 no fue sustituida por una nueva porque pareció suficiente recoger por escrito los cambios, al contrario que la custodia, que se trazó de nuevo en 1658. Sigue diciendo el contrato:

> …y después de lo susodicho se a tenido por más conbeniente traçar la custodia en otra forma según se a puesto y traçado en papel aparte, y que no se execute la que se hiço y puso en la traça del dicho retablo.

En realidad, la custodia que aparece en el dibujo es un esquema más que un proyecto, por lo que, como apuntamos en 2006, precisaría un dibujo de detalle que estaría previsto desde el comienzo. Respecto a los cambios sobre la traza general «…y tanbién se a resuelto de mudar algunas cosas de la obra y traça dél...»- escribimos entonces que los usos de la época no hubieran admitido que un maestro dispusiera modificaciones respecto de una traza ajena, a menos que su autor hubiera muerto. Alonso Cano no solo vivía, sino que en esas fechas se hallaba en Madrid.

Por último, Benavente se declara autor y firmante de ambas trazas, con una expresión que no ofrece dudas:

> …el dicho Sebastián de Benavente otorga por esta carta que se obliga… de hacer y labrar el retablo y custodia de dicha capilla de señor San Diego

> conforme a las dos traças questán hechas y firmadas del otorgante y del dicho padre fray Juan, mudando y haciendo en ellas todo lo que se adbierte y prebiene por esta escritura.

La dura pugna con Pedro de la Torre deja su huella en varias cláusulas del contrato. Así, el cuidado con que se mencionan los aspectos de la traza que son dudosos o poco visibles. En la primera condición se obliga a hacer las dos gradas de mármol de San Pablo, asunto que había dado lugar a la acusación de fraude. Se citan expresamente dos pilastras que vuelven hacia el transparente para eliminar dudas sobre su existencia. Por supuesto, el maestro se obliga a la mejora incluida en la última baja:

> hacer seys quadros de ojas arpadas, los quatro para las quatro ornacinas de la capilla y dos para dos lienços que vienen en el cruzero que tienen quince pies de largo poco más o menos.

El precio se mantiene en la misma cifra en que lo habían dejado ambos arquitectos tres años antes, 3.500 ducados, y los franciscanos entregaron a Benavente sin cargo alguno las piezas que Belvilar dejó hechas, tal como debía estar pactado desde el principio. En nuestra opinión, se aprovecharía la basa y sotabasa de Belvilar, poco visibles y de escasa importancia en el conjunto[33], pero el resto sería enviado al almacén para utilizarlo en otras obras.

Se produce en ese momento la elección entre las diversas propuestas alternativas que figuraban en la traza. Es escogida la estructura del lateral del evangelio, pero tomando detalles decorativos del otro lado:

> Y es condición que se a de ejecutar el lado que muestra la traza a la parte del ebanjelio menos el festón que está con el niño debajo del alquitrabe y en su lugar se a de poner la tarja que está al lado de la epístola…

Más adelante se precisa:

> Y asimismo se obliga de hacer el festón que muestra en la entrecalle encima del pedestal y la tarja que divide los dos quadros de dicha entrecalle.

(33) Es la única parte de los laterales del retablo que no ofrece doble opción. No sabemos si finalmente lo incorporó Benavente al retablo.

Varias modificaciones respecto a la traza podrían responder a un deseo de contrarrestar la crítica de Contreras sobre el poco trabajo que tenía ese retablo. Así, «por la parte del plafón de dicho alquitrabe que viene encima de la urna se an de hacer los florones que ubiere menester para más adorno», o

> si para mayor adorno fuere necesario que en la cartelas que oy están hechas en el pedestal principal del retablo hacer algunos trapos o festones, se aya de hacer lo que más convenga.

Benavente trazó la urna de mármol contratada con Vicente de Semería y Juan Eugenio Sombigo el 12 de marzo de 1658, pero en el contrato para el retablo se mencionaba ya una nueva traza[34]. No parece el mismo caso de la custodia, porque apenas había pasado mes y medio de un proyecto a otro. Quizá se añadieron entonces las dos rejas de bronce dispuestas en las caras que daban a la capilla y al camarín, que permitían ver el interior con la urna de plata del Santo y extraerla cuando fuera necesario, un aspecto al que el padre Rojo concede mucha importancia en su descripción[35].

Como era habitual en los retablos, el resultado final tampoco coincidió en todo con lo contratado por Benavente. Según sabemos por la *Crónica Seráphica* del franciscano fray Eusebio González de Torres (1725)[36], no se pusieron finalmente en las enjutas del ático escudos reales ni ángeles, sino arbotantes[37], el cuadro superior no representaba el milagro de las rosas de san

(34) Vicente de Semería dio carta de pago el 1 de abril de 1660 por la cantidad recibida por la urna que iba haciendo (Agulló y Cobo, Mercedes, «El convento…», pág. 53, transcrito íntegramente en Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. II, docum. 108) según un diseño que había modificado el de 12 de marzo de 1652 conforme al que habían empezado. El 21 de mayo de 1658, en el finiquito de los ensambladores por la sillería, fueron testigos Benavente y Semería, que se habrían reunido para ocuparse del nuevo diseño de la urna.

(35) Rojo, Fray Antonio, *Historia de San Diego de Alcalá*, Madrid, Mateo Fernández, 1663, págs. 301-302: «Y para que fuesse igual en todo la grandeza, se labró para la caxa de plata, que guarda el cuerpo del Santo, una sumptuosa urna, que en jaspes de diferentes colores sirven unos a otros de vistosos esmaltes, y en la urna dos rexas de bronce molido a las frentes, para que se vea el arca quando la devoción lo solicite, y se pueda sacar el santo cuerpo o en sus fiestas solemnes o en las necesidades comunes, y en la fachada principal de la urna sobre el altar se labró del mismo bronce un escudo de singular grandeza de las armas reales de España». Otro cambio fue rematar la urna con la milagrosa mano de san Diego saliendo del sepulcro con las roscas de pan.

(36) Citada y analizada por Cano Sanz, Pablo, *El convento de San Diego de Alcalá de Henares: patrimonio artístico en la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Alcalá de Henares, E. M. Promoción de Alcalá, 2009, págs. 183-192. Este autor ha aceptado nuestra atribución del dibujo a Benavente, al igual que el especialista del retablo barroco toledano Díaz Fernández, Antonio José, «En torno al proceso de caracterización barroca del retablo toledano del siglo XVII», *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), págs. 103-123, espec. págs. 118-119.

(37) El escudo real quedó ante el frente de la urna de mármol y jaspe de san Diego, sobre el altar, y se hizo de bronce, según describió el padre Rojo.

Diego sino su apoteosis, y las entrecalles del cuerpo principal quedaron sin pinturas de san Francisco y san Antonio, sin duda para no restar protagonismo a san Diego. En los lienzos del crucero se pintaron *El milagro de san Diego* al lado izquierdo y *San Diego y un compañero en el desierto recibiendo el pan* en el derecho[38]. Antonio van de Pere sería el autor de ambas pinturas, al igual que del cuadro superior del retablo[39] y del camarín. Los asuntos de *La estigmatización de san Francisco* y *San Antonio con el Niño* pasaron a los primeros nichos de la nave, pintados por Cano y los franciscanos *San Buenaventura* y *San Jacobo de la Marca* de Zurbarán completaron el programa, situados en los nichos postreros[40].

Entre las cláusulas del contrato asoman dos rasgos que podemos calificar de sorprendentes. Por un lado, la confianza de los franciscanos en Benavente, muy por encima de lo común, hasta el punto de que no existe fiador ni se sabe que se le exigiera posteriormente la prestación de fianza. Pensamos que la causa es lo mucho que le debían por la sillería. Por otro lado, la brevedad del tiempo concedido para terminar la obra, justo cinco meses. Benavente tenía una gran capacidad de organizar el trabajo. Sus tiempos suelen ser más breves que los de otros arquitectos[41], por lo que pensamos que había desarrollado técnicas que le permitían labrar con celeridad y conseguir precios baratos. Al renovar el arriendo de su vivienda y obrador en la calle del Lobo[42], el arrendador hizo constar que

(38) Tendrían motivos vegetales y otros adornos polícromos hechos por Antonio Brustín. Esto acerca aún más el retablo de San Diego al de Aldeavieja, que también tiene los intercolumnios con esta disposición, sin contar la estructura, ornamentación o posturas de ángeles ya comentados en 2006. Esto corrobora con mayor firmeza aún nuestra hipótesis de que el comitente abulense, Luis García Cerecedo, pidió expresamente a Benavente para su retablo el modelo de San Diego, recién acabado.

(39) Para esta atribución, vid. Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. I, pág. 297.

(40) No queremos dejar pasar la oportunidad de celebrar la aparición de un nuevo testimonio gráfico de una obra desaparecida de Benavente, la portada del convento de San Diego. Se trata de un dibujo de Valentín Carderera que la reproduce antes de su demolición, perteneciente al Museo Lázaro Galdiano, inv. 09712, publicado por Sánchez Moltó, M. Vicente, «La capilla real de San Diego de Alcalá», en *El patrimonio perdido y expoliado de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 2013, pág. 299. Agradezco esta referencia a la amabilidad de don Pedro L. Ballesteros Torres. La imagen proporcionada por Carderera se corresponde con lo que analizamos en nuestra tesis (Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. II, págs. 344-348), gracias al contrato de 1662, de una minuciosidad desacostumbrada. Se aclara no obstante el único punto algo oscuro, el del remate, con arbotantes no mencionados en el documento. También se observa que la puerta tenía un marco con codillos en la parte superior y que los faldones del segundo cuerpo no eran rectos sino en voluta.

(41) Especialmente se nota la diferencia con Pedro de la Torre, cuyas obras se solían prolongar muchos años. También pensamos que en esta circunstancia tenía influencia el hecho de que Benavente no empezaba sus obras antes de tener garantizado que el comitente podría pagar.

(42) Es del 11 de octubre de 1658, precisamente el momento en que tenía que entregar el retablo de San Diego. Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. II, docum. 88.

> toda la armaçón y fábrica de madera que el dicho Sevastián de Venavente tiene hecha en el taller de las dichas casas es suio propio y lo a hecho con su dinero y siempre que llegare el caso de mudarse de las dichas casas, se lo a de poder llevar y desarmar, porque no tengo en ello más que el suelo.

No tenemos más ejemplos de un artilugio de este tipo; por la descripción parece un gran bastidor donde debía probar partes de la obra montándolas, para evitar desajustes difíciles de solucionar una vez que las piezas eran trasladadas a su destino. En el mismo sentido de trabajo sistematizado apunta la declaración del propietario de la casa de la calle de la Cabeza que ocupó Benavente cuando prorrogó el arriendo en 2 de febrero de 1666:

> por dicho quarto a echo y abierto puerta para salir por él al mostrador que de su oficio tiene en sus casas, se declara que siempre que salga y deje dicho quarto la a de bolver a cerrar y bolver a poner como se estava a su costa todo ello.[43]

Un mostrador de su oficio solo tiene explicación si el número de encargos que recibía era abundante y si tenía algo que mostrar en él. Posiblemente, disponía de un muestrario de dibujos de elementos arquitectónicos y adornos realizados a la misma escala con los que podía establecer uno o varios proyectos que enseñar al cliente.

A las razones documentales que apoyan tan claramente la autoría de Benavente, añadiremos las estilísticas. En nuestra publicación de 2006 insistimos en que la invención del retablo para San Diego respondía con exactitud a lo que había hecho el arquitecto en los retablos de Jesús y María de Valladolid y, sobre todo, en la capilla de San José en Aldeavieja. De su estilo, escribíamos:

> Frente a otros maestros del momento, se observa una simplificación de los elementos arquitectónicos; elude la complejidad de la estructura quebrada con cuerpos que se adelantan y retrasan y tiende a la planitud, compensada con una ornamentación abundante pero adaptada al marco arquitectónico.

Muy lejos de las complicadas escenografías basadas en el juego de luces y sombras de Pedro de la Torre. Benavente concibe la función del retablo

(43) *Ibidem*, docum. 155.

como marco para la exposición de asuntos devotos y elimina cuerpos articulados, salientes de cornisas o abultados cimacios que empañen la visión de las pinturas o tallas. Menos aún tienen que ver las formas arquitectónicas del retablo figurado en el dibujo neoyorquino con Alonso Cano, que no se sometía a las reglas clásicas dominantes, una dirección que siguió precisamente Benavente al cambiar su estilo hacia 1660.

## 5. La traza del retablo mayor del convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares.

La ficha del dibujo en la exposición de la Frick, ya citada[44], menciona expresamente que está compuesto de 17 trozos separados de papel, lo que se ha interpretado por Brown y Navarrete como una composición realizada a base de dibujos separados, habiéndose llegado a hablar de *collage*[45].

Confiados en la exactitud de la afirmación de Banner en el mencionado catálogo: «This extraordinarily large design by Alonso Cano was created on seventeen joyned sheets of paper», propusimos que el dibujo de San Diego fuera el producto de un procedimiento de Benavente de hacer, a partir de un catálogo de soluciones dibujadas a la misma escala, proyectos de este tipo[46].

La institución propietaria del dibujo ha incorporado recientemente a Internet una fotografía de gran calidad ampliable a lo que parece ser el tamaño natural. Mediante su observación, advertimos lo siguiente:

1) Existen varias incisiones que en algún momento fragmentaron el dibujo. En concreto, separaron el cuadro superior con su copete a partir de los machones siguiendo por mitad del alero de la cornisa. También se separaron las dos albanegas o enjutas del coronamiento prolongando el corte de la cornisa hasta los extremos. Se aprecia otro corte en mitad del arquitrabe, que independizó el friso del resto. Las dos columnas centrales del

(44) La ficha técnica de este catálogo, dice respecto a su técnica (traducción nuestra): «Lápiz y tinta oscura, con aguada parda y azul, en diecisiete trozos separados de papel reunidos y montados en tres trozos de papel soporte verjurados. Selectivamente inciso con punzón sobre áreas del dibujo principal y sobre figuras; deteriorado en las cuatro puntas del dibujo; pérdidas en los bordes originales del dibujo; pegado sobre lienzo».
(45) Vid. nota 14.
(46) Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. I, pág. 205.

cuerpo principal presentan un corte longitudinal a lo largo del fuste con divertículos a la altura de los capiteles hacia el transparente que las separan de la caja central y otro semejante por el lado de la entrecalle, pero no parece que llegaran a independizarse por debajo, pues no se observan incisiones bajo la basa. Hay numerosas huellas de antiguos dobleces, donde a veces se ha perdido algo de materia superficial o ha podido fracturarse el papel. Existen también huellas de roturas del papel no debidas a dobleces, por ejemplo, la gran grieta que se abre desde la esquina derecha hasta llegar al final de la basa de la columna de ese lado, o la que atraviesa la tarja superior.

2) Las incisiones en machones, columnas y friso no siguen líneas rectas y, sobre todo, la continuidad de lo dibujado no se interrumpe, como hubiera ocurrido si se tratara de dibujos hechos en papeles independientes y posteriormente pegados. Los cortes deben proceder del momento en que se restauró el dibujo original pegándolo a unos papeles soporte, quizá en la segunda mitad del siglo XVIII o primera mitad del XIX, y debieron de hacerse para favorecer un pegado más limpio y sin arrugas.

3) En nuestra opinión, se trata de un dibujo realizado en un único papel, y los cortes que se observan en la actualidad no existían originariamente.

Si nos atenemos a su comparación con el otro dibujo que acompañó al de San Diego en la colección privada florentina donde se localiza a ambos por primera vez, podemos confirmar que fueron restaurados por la misma mano. Nada señala sobre sus condiciones técnicas la ficha del catálogo donde se ha publicado y estudiado este segundo dibujo[47], pero se observa, a la vista de su fotografía, que la terminación en medio punto original está pegada sobre un papel rectangular en que se trazaron unas líneas decorativas para rellenar las esquinas semejantes a las que aparecen en el dibujo de San Diego, e incluso se añaden algunas hojas a la tarja superior como en aquél se añadían dos motivos decorativos en las puntas. Y, lo que es más significativo, Banner menciona en la ficha de San Diego que este dibujo también está troceado en diversos fragmentos[48]. Se halla actualmente en la National Gallery of

(47) Clifford, Timothy, *Designs of Desire: architectural and ornament prints and drawings, 1500-1850*, Edimburgo, National Galleries of Scotland, 1999, págs. 164-165.

(48) Se vendió en la misma subasta de 1986 con idéntica atribución a Herrera Barnuevo, que Pérez Sánchez modificó asignándolo a Francisco Rizi. La fragmentación, si no fuera producida en el tiempo de la restauración, sería una característica de los grandes dibujos de retablos, lo que en absoluto concuerda con lo que se observa en los escasos ejemplares que han llegado a nuestros días.

Scotland en Edimburgo, y mide de alto exactamente lo mismo que el dibujo de la Morgan Library, aunque le supera en unos 20 cm de ancho (117,3 x 83,5 cm). Su formato corresponde, por tanto, a un tipo de pliego de grandes dimensiones que estaría disponible en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII y los cortes podrían haberse hecho igualmente por el restaurador[49].

No viene al caso recordar, según hace Navarrete, el proyecto de Pacheco para su *Juicio Final* (Prado, 55,4 x 38,7 cm), que, según la ficha del Museo, está compuesto de 23 fragmentos correspondientes a otras tantas ideas parciales. El pintor explica en su tratado como un método propio la ejecución de estudios parciales dibujados o pintados independientemente, cabezas, manos, brazos, pies, ropas, si bien no dice que posteriormente los pegara en un papel más grande, al contrario, da a entender que, directamente, traspasaba al lienzo o tabla estos modelos al tamaño necesario sin más estudios ni cuadrículas[50]. Su dibujo para el *Juicio Final* presenta diferencias con la pintura, y se trata de un caso especial, en que las rectificaciones debieron ser muchas porque su representación decorosa era un asunto que preocupaba a los teólogos[51]. En este caso, los dibujos parciales pegados al papel más grande le permitirían hacer pruebas, cambios o sustituciones sin tener que repetir todo el proyecto.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un dibujo de grandes dimensiones (176,2 x 82,5 cm) que se ha identificado con un proyecto para el retablo de la iglesia parroquial de Leganés, lo que es exacto[52], y nosotros lo hemos atribuido por motivos documentales y estilísticos a Benavente junto con su mejor discípulo, Alonso García de Oñate[53]. El papel es casi 60 cm más largo que el del dibujo de San Diego. Incluye en la parte inferior la gradería del presbiterio y la planta, por lo que el retablo mide aproximadamente lo mismo en los dos dibujos. No se observan fragmentaciones ni incisiones. Otro ejemplar de gran tamaño es el dibujo de Churriguera para la Merced de Salamanca, que fechamos en 1698[54]. Mide 1,48 x 67 cm y no está fragmentado. Los cortes de los dibujos florentinos no se deben, por tanto, a que el dibujante no dispusiera de papel de ese tamaño.

(49) Quizá por lo intrascendente de los cortes, los autores de la ficha del catálogo no los mencionaron.
(50) Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 444.
(51) *Ibidem*, Libro II, cap. III, págs. 307 y ss.
(52) Barcia y Pavón, Ángel, *Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipog. de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906, nº 712.
(53) Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. I, págs. 219-225.
(54) *Ibidem*, pág. 209.

En cuanto a la doble propuesta como rasgo exclusivo de Alonso Cano, desde 2006 advertimos que era habitual en las trazas de retablos. Cano la usa en el proyecto para San Alberto de Sevilla o en el pequeño retablo de Santa Catalina para San Miguel de los Octoes de Madrid. Pero antes, el Greco había hecho un proyecto doble para el retablo mayor del hospital de la Caridad de Illescas (1603)[55] y hay otros ejemplos tempranos, como un dibujo de un Calvario con marco arquitectónico publicado por Tovar, que lo atribuyó a un seguidor de Francisco de Mora[56], o el conocido dibujo de Alonso Carbonel de la Biblioteca Nacional, con dos ideas absolutamente diferentes en cada una de las calles laterales. Cialceta menciona en su contrato para San Diego la presentación de soluciones diferentes en cada una de las dos mitades de la reja[57]. Podemos citar otros ejemplos más tardíos, como el de Juan de Ursularre para el Santo Cristo de Uzárraga[58]. En 1678, se contrató el retablo de la parroquia de San Ginés de Madrid conforme a una traza de Benavente utilizada siete años antes para el de San Pedro, y se señaló que las columnas con sus capiteles y molduras se harían conforme a las que estaban elegidas del lado del evangelio de la traza[59].

El argumento de Banner acerca de que se trataba de un segundo diseño que incorporaba ya las reformas de las que se estaba tratando en el contrato de 29 de abril de 1658, supone que no ha llegado a comprender bien el documento, pues no deja dudas de que lo que se ve en el dibujo coincide con el original que se modificará. Piensa la autora que se había producido una sustitución del friso porque aparecían en el hueco central unos piececillos con un trozo de pierna, que juzga pertenecientes a dos angelotes situados antes en el centro y que habían sido suprimidos. Pero si se observa con atención, nos percataremos de que lo que se ve es la planta de los pies y no el anverso, y, por tanto, sugiere dos ángeles que se habían de colocar por

(55) «… se haga por mi el dicho Dominico un retablo para el altar de la santa ymagen de nuestra Señora desta santa cassa conforme a la traza que se ha visto en este dicho cavildo, que es la que va firmada del presente scrivano de las colunas de la mano derecha de la dicha traza con el frontispicio que está en la dicha traza del papel postizo…» (San Román Fernández, Francisco de Borja, «De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III (1927), págs. 139-195 y 275-339 (tirada aparte: Madrid, Imp. Blass, 1927), págs. 34-35.

(56) Tovar Martín, Virginia, *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*, Madrid, Ayuntamiento, 1986, pág. 231.

(57) «… y porque la dicha muestra y traça contiene dos géneros para escojer dellos, el que fuese más a propósito, se declara que desde luego queda elexido y se a de executar el que está a la mano yzquierda de la dicha traça, con las colunas que están en la de la mano derecha, y el medio punto que se sigue al de la mano yzquierda».

(58) Astiazarain Achabal, María Isabel, «El arquitecto Juan de Ursularre y Echevarría y sus proyectos retablísticos en Guipúzcoa», *Anales de Historia del Arte*, 5 (1995), págs. 77-92, espec. pág. 82.

(59) Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. I, pág. 466.

detrás del retablo, en el hueco del transparente pero mirando hacia el camarín, seguramente venerando al santo en la urna o mostrándola a los devotos por el otro lado.

Nos ocupamos, para terminar, del dibujo que hemos atribuido a Benavente junto con su colaborador habitual Alonso García de Oñate[60], el ya citado proyecto para la iglesia parroquial de Leganés de la Biblioteca Nacional[61]. Lo hemos datado en 1669. Unos quince años le distancian del proyecto de San Diego y en Leganés quedan de manifiesto las variaciones ornamentales que había experimentado el retablo madrileño en esos tres lustros de mano de estos maestros, además de las diferencias derivadas de una cabecera ochavada que requirió un cascarón frente al testero plano de la iglesia franciscana. El autor utiliza un estilo menos dibujístico y más pictórico, pero son numerosos los aspectos que los relacionan, en especial el uso de la aguada para destacar las sombras, más abundante en el más moderno. Existe un fuerte parecido entre ambos en la forma de representar los elementos de tipo arquitectónico. Las cuatro columnas de fuste acanalado, similares en ambos proyectos, demuestran el uso diestro de la pluma por quien está habituado a trazar elementos arquitectónicos y corresponden con fidelidad al modelo habitual de Benavente, que hasta ese momento no había empleado las columnas salomónicas. La forma esquemática en que se plantea el altar es idéntica en los dos proyectos. Hay dos ángeles mayores que sostienen una tarjeta con frutos sobre la que apoya

(60) *Ibidem*, t. I, págs. 219-225.

(61) Se ha aceptado con generalidad desde hace tiempo que era un proyecto para Leganés, por la representación de la *Transfiguración* como cuadro central -que conviene solamente a un templo con la advocación del Salvador, poco frecuente-, a lo que añadimos las dimensiones del presbiterio fijadas por el pitipié, 34 pies (9,5 m) que corresponde a la anchura del que tiene esta iglesia. García Bellido, Antonio, «Estudios del Barroco español. Avances para una monografía de los Churriguera», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V (1929), págs. 21-86, espec. pág. 41, a quien corresponde la identificación citada, lo asignó a José Benito de Churriguera, autor desde 1701 del retablo que luce actualmente en el templo. Agulló y Cobo, Mercedes, *Madrid hasta 1875: testimonios de su historia*, Madrid, Ayuntamiento, 1980, pág. 150, y luego Tovar Martín, Virginia, «Retablo para la iglesia del convento de Santa Teresa (Madrid)», en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1991, págs. 41-42, propusieron a Teodoro Ardemans como autor y la segunda lo fechó en 1685-1690, en lo que no coincidió Blasco Esquivias, Beatriz, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, t. I, pág. 680, a la vista de ciertos adornos que interpretó como rocallas. Rodríguez Ruiz, Delfín, «Proyecto para el retablo de la Iglesia de San Salvador de Leganés», en *La Real Biblioteca Pública (1711-1760). De Felipe V a Fernando VI*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004, págs. 394, 398-399, 518, volvió a la atribución a Churriguera, pero Prados, José María, «Proyecto para un retablo de la Transfiguración», en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2009, pág. 228, mostró sus dudas de que fuera el mismo proyecto, por la ausencia del arco para la Virgen figurado en el dibujo y la presencia de las columnas salomónicas en el retablo.

otra con Dios Padre, en postura casi igual a los que presentan la urna de San Diego. Los ángeles niños que sostienen en Leganés el pabellón del arco de la Virgen son similares a los que presentan el remate de la urna de San Diego y coinciden las posiciones de los que tienen el pabellón encima de esta urna y las dos parejas que sostienen las tarjetas de los intercolumnios en el retablo leganense.

Los datos documentales y de hecho que nos permitieron atribuirlo a Sebastián de Benavente junto a Alonso García de Oñate son los siguientes: Corella[62], que examinó el archivo parroquial de Leganés, documentó en 1700 alusiones a que se había tratado varias veces de hacer nuevo retablo, y también localizó un pago en 22 de diciembre de 1669 de 500 reales a un Andrés García por hacer la planta del retablo. No identificó al perceptor y mostró dudas respecto a que la traza fuera para el retablo mayor o para el de Santiago, que dató hacia 1670. Por nuestra parte, identificamos al maestro que cobraba por la traza con Andrés García de Oñate[63], hermano de Alonso García de Oñate, los dos ensambladores y contratistas de retablos a los que hemos mencionado en relación con Francisco Belvilar. Después de su muerte, trabajaron primero como colaboradores y luego en compañía con Benavente y eran quienes solían desplazarse fuera de Madrid para las pujas y contratos, o, como en este caso, para cobrar.

La falta de caudales obligó a la iglesia de Leganés a abandonar el proyecto de 1669[64], si bien en 29 de junio de 1671, la cofradía del Santísimo Sacramento contrataba con Benavente y Alonso García la realización de una custodia doble, sagrario y gradas para el altar mayor. Actuaba como contratante Alonso García y Benavente como compañero y fiador y era condición que se hiciera según el modelo de la de San Ginés de Madrid que acababan de concluir ambos maestros. Esta custodia la había costeado la cofradía del Santísimo de la parroquia madrileña, que debía de mantener estrechas relaciones con la de Leganés, a juzgar por la rápida difusión del

(62) Corella Suárez, María Pilar, *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid: estudio y documentación del partido judicial de Getafe*, Madrid, CSIC-Instituto de Estudios Madrileños, 1979, pág. 80.

(63) Andrés usó unas veces el apellido Pérez y otras el García, a diferencia de su hermano, que siempre se hizo llamar García de Oñate. Seguramente Alonso viajó a Leganés para medir el lugar donde se colocaría el retablo y hablar con los comitentes.

(64) Suponemos que el desistimiento fue la causa de que se pagara la traza como tal, pues, de haber hecho el retablo, no se le hubiera pagado independientemente.

modelo. Las diferencias se limitaron al tamaño y algunos detalles del adorno. El tabernáculo, con su custodia interior, gradas y sagrario se ha conservado hasta hoy con alguna modificación, como la sustitución de las columnas del templete exterior, ahora salomónicas, rectas en origen como lo son las de la custodia interior y que se sustituyeron desde 1700 para igualar con el retablo.

Benavente -muerto ya su colaborador Alonso en 1672- volvió a tener relación con la parroquia de Leganés siete años después. Durante los meses de agosto a octubre de 1678 trazó los retablos mayor y colaterales de San Ginés, según dimos a conocer[65]. Su ejecución fue contratada por otros maestros. En 20 de septiembre, Diego de Guzmán se obligaba a hacer el mayor y pocos días después uno de los colaterales. El otro colateral era propiedad de la cofradía de la Virgen del Sagrario, y concertó el 4 de octubre con Marcos Gómez de la Llamosa que se reformara según las nuevas trazas. Pero el día 15 siguiente, la cofradía lo vendía a dos vecinos de Leganés en escritura pública. Uno de los otorgantes y el escribano eran los mismos que habían intervenido en 1671 el contrato para la custodia, lo que apunta directamente a Benavente como la persona que estaba detrás de esta operación. El 17 de octubre, Gómez de la Llamosa otorgaba contrato para hacer nuevo retablo colateral de San Ginés mientras Benavente se hacía cargo de reformar el viejo, que fue destinado a un lateral de la iglesia parroquial de Leganés -el tercer tramo- donde se colocó la Virgen de la Antigua. Ello explica que la Virgen que aparecía en 1669 en el arco[66] dentro del retablo mayor no estuviera ya allí en el proyecto que formó Manuel Arredondo en 1700, cuya ejecución contrató José Benito de Churriguera al año siguiente. Se conservaron, en cambio, los otros elementos de iconografía e incluso estructurales.

La colocación de la Virgen de la Antigua de Leganés en un retablo propio en 1678, prescindiendo de la primitiva idea de colocarla en el altar mayor, obliga a datar este dibujo en un momento anterior a ese año y, por tanto, hace muy razonable que sea la traza pagada a Andrés García en 1669 pero que

(65) Cruz Yábar, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente…*, t. I, págs. 460-471.

(66 )Esta disposición para colocar imágenes de devoción en el altar mayor se puso de moda hacia 1665. Hemos documentado recientemente la hechura de un arco para la Virgen de Copacabana con un tabernáculo debajo que los Ursularres padre e hijo hicieron en 1668, con los que ocuparon la caja central del retablo del Greco en el colegio de doña María de Aragón; Cruz Yábar, Juan María, «Francisco de Mora y el retablo mayor del Colegio de doña María de Aragón. Nuevos planteamientos y algunas novedades documentales», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LIII (2013), págs 101-134.

atribuimos a Benavente junto con Alonso García de Oñate por ser, de los dos hermanos, el que hizo gala de mejores condiciones artísticas.

Por último, reivindicamos la condición de consumados dibujantes para los arquitectos y tracistas de retablos frente a una tendencia muy arraigada entre los autores actuales a reservar los diseños decorativos de la madera a los pintores, aún contra las evidencias proporcionadas por documentos. Para rebatir este desenfoque baste recordar que en 1600, Gaspar Gutiérrez de los Ríos defendía la condición liberal de las artes de la escultura, la pintura, la platería, la tapicería y el bordado de matiz señalando como común denominador de todas ellas el ser "artes del dibujo"[67]. Son muchos los ejemplos que podríamos traer a colación sobre la exigencia del dominio del dibujo en la enseñanza de todas las artes, y no solo de la pintura. Pero la cuestión merece un trabajo especial, que nos proponemos elaborar próximamente.

(67) Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600, libro III, págs. 111-112.

## Apéndice documental

Madrid, 19-5-1655.
Archivo Histórico Nacional, *Consejos*, Leg. 4740.
**Consulta a don Antonio de Contreras sobre el memorial enviado al rey por Pedro de la Torre.**

[*Consulta*]

Pedro de la Torre maestro arquitecto me dio el memorial que va aquí, veréis lo que repressenta y suplica y informareisme con vuestro pareszer de lo que en esto huviere. F. En Madrid a 19 de Mayo de 1655. A Don Antonio de Contreras.

[*Respuesta a la consulta*]

Señor. Pedro de la Torre maestro arquitecto.

Dice que siempre se ha ocupado en hacer diferentes obras reales de su arte, y que haviendo encargado Vuestra Magestad la de San Diego de Alcalá a Don Antonio de Contreras, después de la revaja que hizo Sebastián de Benavente, que fue el primer ponedor, tomó la dicha obra en precio de 3.500 ducados, haciendo 4.500 ducados de beneficio a la Real Hazienda, y que sin embargo de esto ha dado quexas el dicho Benavente con relación siniestra de que se le quitara la dicha obra, a que no es bien dar lugar, y así suplica a Vuestra Magestad, no se haga novedad, sino que pues ha hecho el beneficio referido, haga el retablo de Sant Diego.

[*Memorial*]

Señor. Pedro de la Torre, maestro arquitecto y que se ha ocupado siempre en quantas fábricas de retablos se han ofrecido en las yglesias del Patronato Real y acabádolas con la satisfación que se conoce = Dice que Vuestra Magestad se sirvió de encargar a Don Antonio de Contreras el acabar la obra de la capilla de San Diego de Alcalá, y tratando de que se acabase el retablo que está enpezado, Sebastián de Venavente hiço postura de 9.000 ducados, y reconociendo el exceso, no se le admitió y bolvió a hacer otra postura de 6.000 ducados con Fray Juan de San Francisco, lego de la dicha Orden que asiste en esta Corte: y considerando lo hecho por Berbilar y lo poco que tiene que hacer de talla el retablo, pareció al dicho Don Antonio de Contreras ser con exceso la cantidad, y para saber con justificación lo que podía valer y si faltaba algo en las condiciones conforme la traza, se le hiço notorio, y ajustó dos cosas, una que en las condiciones dejó de poner Venavente el sagrario y custodia del retablo, y dos gradas de mármol de San Pablo, que todo vale

más de 1.200 ducados, para bolver a pedir esta cantidad de demasías por no ser comprehendida en su postura; otra el fraude del excesivo precio de 6.000 ducados, y la puso el suplicante con nuevas condiciones en 4.000 ducados y mas hacer la custodia y gradas en tan grande beneficio de la Real hacienda = y haviéndosele dado traslado al dicho Venavente, respondió bajaba 500 ducados de los dichos 4.000 ducados y se encargaba de hacer el dicho retablo, sagrario y gradas y mas seis marcos de talla para la pintura de la capilla, que valían 600 ducados, malicia tan conocida, y siendo esto así, dándosele al dicho Pedro de la Torre en los 3.500 ducados de la última baja, y mas con la carga de los marcos, y mejorar la obra de maestro y de bondad, y ymportado la baja 4.500 ducados: el dicho Venavente, instado y aconsejado del dicho Padre lego y por otros respetos, dio memorial a Vuestra Magestad con quexas de que no se le da a él, con relación siniestra y contra la verdad callando el engaño que se hacía a la Real hacienda, a que no es justo dar lugar = y pues Vuestra Magestad siempre ha honrado al suplicante con sus obras reales y a dado la quenta que es notorio, supplica a Vuestra Magestad mande no se haga novedad, sino que pues ha hecho este beneficio, haga el dicho retablo en que recivirá merced. Pedro de la Torre.


Cruz Yábar, Juan María, «El retablo de San Diego de Alcalá y los arquitectos Francisco Belvilar, Sebastián de Benavente y Pedro de la Torre», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LIV (2014), págs. 123-150.