

MISCELÁNEA SOBRE GASPAR BECERRA

Manuel Arias Martínez

A pesar de los trabajos que en los últimos años ha generado la personalidad de Gaspar Becerra, con los que de formas diversas se ha contribuido a arrojar luz sobre su fugaz pero impactante trayectoria artística, todavía continúa abierto y productivo el campo para la investigación sobre su actividad. Realmente sigue sorprendiendo la dilatada trascendencia formal y crítica de Becerra, en sintonía con una rendida fascinación por lo italiano, si tenemos en cuenta el limitado arco cronológico en el que se materializan sus creaciones, desde su regreso a España después de 1556 hasta su muerte en 1568. De este modo y sólo como retazos de esa historia, es mi intención añadir algunos aspectos diversos, especulativos, puntuales, documentales o tan sólo relativos a su entorno, que puedan contribuir a perfilar su personalidad artística o incluso a abrir nuevas vías de investigación y conocimiento.

ALGO MÁS SOBRE EL RETABLO DE ASTORGA

Esa revalorización historiográfica de Becerra de estos últimos años, vuelve su mirada ineludiblemente hacia su importante periodo formativo en Italia, escudriñando en la vida del artista, en sus referentes, en sus primeros trabajos, sus vínculos, maestros y clientes. Carmen Fracchia¹ inició con fortuna un camino, al integrarlo en el círculo artístico de los Farnese, que ha seguido completándose con aportaciones de extraordinario interés para profundizar en todos esos ingredientes que conformarán la personalidad del maestro de Baeza. Algún tiempo después, la documentación

sobre sus trabajos para la capilla del deán de Cuenca, Constantino del Castillo, en Santiago de los Españoles, puesta de manifiesto por Gonzalo Redín², ha servido para esclarecer uno de sus primeros encargos de alcance en Roma.

Precisamente sobre esta relación con Constantino del Castillo quiero volver, aunque sea de modo muy superficial, para buscar lazos con posteriores obras de Becerra a su regreso a España. Es obligado decir que el deán de Cuenca, arcediano de Játiva y refrendario pontificio, que residía en Roma, disfrutaba también de otras prebendas, entre ellas la encomienda de la Mota de Toro, hoy Mota del Marqués, perteneciente a la Orden Teutónica. Esa circunstancia le convierte en un personaje con protagonismo de comitente en las obras que se llevan a cabo en la monumental iglesia de San Martín³, por cuyo motivo, en el Archivo Diocesano de Valladolid, se conserva copia de su testamento redactado en Roma en 1565. En el séquito de Constantino del Castillo figuran entonces dos clérigos asturicenses, Luis de Santalla y Francisco Campano, capellán éste del deán⁴. Este vínculo con los eclesiásticos astorganos en el séquito romano del deán no debe pasar desapercibido a la hora de explicar las causas que pudieran favorecer el encargo del retablo mayor de la catedral de Astorga, a manera de aval ante el Cabildo catedralicio de un modo eficaz de trabajar, sancionado ante las más altas instancias en la ciudad de los Papas.

Todo ello independientemente de que se siguieran otros caminos para el encargo a Becerra del retablo mayor de la catedral de Astorga, como la propia Fracchia planteara en

su día a través de la casa de los marqueses de la ciudad⁵. El parentesco de la esposa del V marqués de Astorga, Beatriz de Toledo (†1592), hija del duque de Alba, con su tío el cardenal de Santiago, Juan Álvarez de Toledo, quien disfrutó del beneficio asturicense de Dehesas donde Becerra tendría un encargo frustrado, hizo suponer que el artista mantuviera algún contacto con el cardenal⁶. Esos lazos, planteados por Fracchia como hipótesis, se han revelado como certeros, al haberse documentado la pertenencia del artista al séquito del cardenal en 1551 y su recomendación para poder visitar en Florencia las colecciones Medicis con el objeto de contribuir a su formación⁷. Pero sobre esta cuestión volveré más adelante.

Lo que por el momento no es posible demostrar, a la hora de especular con las razones para la presencia de Becerra en Astorga, es la participación del entonces obispo de la ciudad, Diego Sarmiento de Sotomayor (1555-1571)⁸, en algún momento sugerida, pero hasta ahora no demostrada⁹. Sí es cierto que el prelado menciona al artista en documentos oficiales, dirigidos al rey Felipe, proporcionando una información novedosa y sugerente que testimonia la trascendencia de la obra del baecetano. Felipe II ordenaba al obispo Sarmiento que publicara los casos para ayuda de la guerra de Granada, que se libraba contra los moriscos. Sarmiento respondía al rey el 8 de noviembre de 1569 indicando que el mandato sería de poco fruto en la diócesis asturicense *«por durar el tiempo de la cobranza de la publicación de los casos passados hasta la navidad que viene, de la qual Vuestra Majestad hizo merced a esta iglesia para dorar y pintar el retablo que Vezerra avia hecho»*¹⁰.

Por una parte se alude expresamente al retablo hecho por Becerra pero por otra se deja constancia de la ayuda regia para llevar a cabo su policromía, un dato que hasta ahora era desconocido y que dota de una dimensión especial a la obra, al implicar directamente el mecenazgo del monarca en su conclusión. El contrato para llevar a cabo esta tarea se formalizaba con Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia el 9 de

diciembre de ese mismo año, para rematarse brillantemente algún tiempo después¹¹.

Para terminar con las referencias al retablo de Astorga, quiero añadir una precisión de tipo iconográfico que sirve tan solo para exponer la utilidad de seguir el rastro de fuentes que contribuyan a explicar los recursos consagrados en este espectacular conjunto. La aclaración programática que, hace ya algunos años, publicó Miguel Ángel González sobre las alegorías de las Virtudes dispuestas en el banco¹², contribuyó a explicar mejor la intencionalidad de las mismas en el discurso propuesto. Caridad, Fe, Religión y Vigilancia eran cuatro pilares del mensaje tridentino, que aquí iban a quedar fijadas. Si la simbología empleada para las personificaciones de la Fe o la Caridad, entraba dentro de unos códigos reconocidos y hasta populares a ojos profanos, más complejas resultaban las alegorías de los otros conceptos más crípticos.

Como en los otros casos, en la caracterización de la Religión, el uso del vocabulario fijado por Cesare Ripa ha sido fundamental para la comprensión de los elementos que acompañan la figura. Sin embargo, pensando que la primera edición de Ripa es de 1593, a pesar de recoger información anterior, he localizado una fuente más contemporánea a Becerra, que añade aspectos más precisos sobre el tema y sus orígenes. La noticia la proporciona un libro del escritor italiano Antonio Francesco Doni (1513-1574) editado en 1564¹³, en el que se describen personificaciones de conceptos teóricos para ayudar a desvelar su humanización, a partir de creaciones artísticas conocidas o de repertorios literarios. Después de una cuidadosa introducción, la Religión, caracterizada por vestiduras honestas y sacerdotales, es descrita del siguiente modo:

«La religione christiana la quale è dipinta per mano di Giorgio Vasari, nella Sala di San Giorgio in Roma (inventione del Giovio) ha sotto i piedi un fascio di palme mostrando il fondamento fatto nel sangue de martiri. Tiene in mano il libro de Vangelii che da lei sono aperti con le chiavi dell'autorita, una d'oro e l'altra d'ariento, e da un canto ha i libri di Moise, e dall'altra quegli degli Apostoli e di San Paolo: sopra ha lo Spirito Santo, senza il quale non



La Religión. Retablo de la Catedral de Astorga (detalle), por G. Becerra.

si possono esporre tali libri, vi sono due rami, uno di rose, l'altro di spine e significano il libero arbitrio e ha questo motto sotto: Diis homines próximos facit».

Aunque en el texto se añaden otros matices en los que ahora no entraré, resulta significativo que el modelo a seguir fielmente, fuera el pintado por Vasari en el Palazzo della Cancelleria de Roma al servicio de los Farnese¹⁴. En el proyecto colabora el mismo Becerra, siguiendo una codificación simbólica dictada por el obispo de Nocera, Paolo Giovio, un clásico en este tipo de literatura en la Italia del momento, unido a Becerra por una relación amistosa. La Religión del retablo asturicense, tumbada por necesidades obvias de adaptación al marco, responde al modelo vasariano descrito por Doni y reinterpretado por Becerra con notable exactitud, pues seguramente formaría parte de su equipaje de modelos. Salvo la presencia del Espíritu Santo, todos los demás elementos coinciden. A los pies, el tronco de la palmera como fundamento en la sangre de los mártires. En una mano las llaves de la autoridad, de oro y de plata, que sirven para abrir e interpretar correctamente los libros sagrados; en la otra mano las dos ramas de rosas

y espinas que ahora sabemos que simbolizan el libre albedrío y la posibilidad humana de elegir entre el bien y el mal.

ESTAMPAS Y DIBUJOS

Volver a discutir la atribución a Becerra del diseño de la portada de la *Historia de la composición del cuerpo humano*, del doctor Valverde de Hamusco, publicada en Roma por Antonio de Salamanca en 1556, es reiterar una cuestión arrastrada de antiguo en la historiografía¹⁵. Es lógico que pudieran participar más artistas en la tarea de las láminas interiores, que siguen con mucha proximidad las labores de Calcar para la edición de la obra clásica de Andrea Vesalio *De humani corporis fabrica*, de 1543. Sin embargo las similitudes del diseño de la portada con los esquemas becerrescos son tan evidentes que cada vez más es obligado admitir su intervención, y sirva de muestra de nuevo las figuras tenantes empleadas en la decoración de algunos fustes del retablo astorgano. Es aquí donde el dato clave de su pertenencia al servicio del cardenal Álvarez de

Toledo¹⁶, a quien Valverde de Hamusco dedica el libro, se convierte en otra prueba más para reforzar las razones de una atribución histórica, que ahora cobra mucho más sentido.

Esta premisa sirve para atribuirle el diseño de otra estampa de grandes dimensiones (414x563 mm), la de los mártires cartujos ingleses, editada un año antes que el libro de Valverde, en 1555 y también con el mecenazgo del cardenal Toledo¹⁷. La estampa, publicada en el repertorio de Bartsch y atribuida entonces entre interrogantes a Niccolò Circignani o Pomarancio, está realizada con un carácter narrativo. Consta de seis viñetas en las que se cuentan episodios relacionados con el martirio de cartujos como consecuencia de las guerras religiosas inglesas, en 1535, reservando la parte inferior central para un texto alusivo al tema, flanqueado por los escudos del cardenal bajo un pabellón, acompañados por alegorías de las Virtudes¹⁸.

Pienso que no se puede mantener la atribución al Pomarancio, que pudo estar justificada por el tratamiento anecdótico y abigarrado de las escenas, así como por la fuerte intención narrativa, presente en sus ciclos más célebres en el Vaticano o en San Stefano Rotondo, a pesar de que las variaciones con sus formas son notables. Hasta 1564 no se documenta su primer trabajo pintando frescos con escenas del Viejo Testamento en la Sala Grande del Belvedere Vaticano, de manera que sería adelantar en demasiado tiempo la cronología de su actividad¹⁹. Además el concepto de las figuras, el tratamiento anatómico general, los recursos tomados del mundo miguelangelesco con extraordinarias similitudes, se pueden observar en los escasos ejemplos pictóricos de Becerra, especialmente en el ciclo de Perseo en El Pardo. Las mismas coincidencias se dan en algunas soluciones escultóricas empleadas en el retablo de Astorga, como en la disposición de espaldas de la mujer que da la mano a un niño, cerrando el relieve de la Circuncisión, utilizada antes en la estampa de los cartujos.

El seguimiento de las composiciones de Miguel Ángel, transportadas a la estampa y más tarde vueltas a reinterpretar en las pinturas

murales del Pardo, puede entenderse como una secuencia. No sólo los recuerdos del espléndido catálogo anatómico que suponía la estudiada Batalla de Cascina, sino las soluciones que antes de 1550 plasmaba el gran maestro en los frescos de la Capilla Paolina vaticana, son rápidamente recogidos por un artista que, como Becerra, tiene en la personalidad de Miguel Ángel, su más perfecto referente. Aunque el seguimiento de las fórmulas pueda llevarse a cabo en las diferentes escenas, una de las viñetas, la que muestra en primer plano a dos monjes ahorcados, presenta figuras en actitudes similares a las que se pueden observar en el Martirio de San Pedro de la Capilla Paolina y que después encontramos repetidas en la escena de Perseo degollando a la Medusa, del Pardo. Los soldados de espaldas o la figura de primer término que cruza los brazos son elocuentes por sí mismas.

Incluso creo que en este campo que permite plantear la relación de Becerra con el mundo de la estampa y de la difusión gráfica, se puede ir más allá. El grabador de los dos trabajos anteriores, del libro de Valverde y de la estampa de los cartujos, es el francés Nicolás Beatrizet (†1565)²⁰ y el uso que Becerra hará a su regreso a España, de las composiciones miguelangelescas a través de la difusión gráfica de Beatrizet, puede servir para establecer como hipótesis un lazo profesional entre ambos. Este sería el caso de la Bacanal de niños que, siguiendo una obra de Miguel Ángel²¹, sirve a Becerra como segura inspiración por una parte para el Cristo muerto de la Piedad del retablo de Astorga, y por otra para la nube de putti de la Asunción en el mismo conjunto²².

Mi propuesta consiste en valorar la posibilidad de que Becerra hubiera trabajado en Roma dibujando obras con destino a ser grabadas por Beatrizet y posteriormente editadas. Hablaríamos por una parte de diseños propios, como en el caso de los cartujos, o inspirados en creaciones científicas, como en las estampas de Valverde a partir de los tratados clásicos de medicina. Pero por otro lado existiría una contribución a la difusión de la obra renovadora de Miguel Ángel, al pasar al papel algunas de sus



Los Mártires cartujos ingleses (Roma, 1555), grabado por N. Beatrizet.

obras más singulares. El tema obliga a una reflexión más sosegada y realmente aquí tan sólo quiero avanzar una hipótesis de trabajo en la que será necesario profundizar.

Los celebrados dibujos fragmentarios del Juicio de la Sixtina que, atribuidos de antiguo y con buen criterio a Becerra, se conservan en la Biblioteca Nacional y en el Museo del Prado²³, pueden ser trabajos preparatorios de las distintas estampas sobre el mismo tema, abiertas por Beatrizet, publicadas por primera vez en 1562. Es muy probable que Becerra sacara del natural la copia en papel que después se pasara a la estampa. Los dibujos abordan grupos indepen-

dientes, que encajan con las partes elegidas por el grabador para abrir las estampas y posteriormente unirlas para imprimir la composición completa²⁴. Pero además, una simple comparación de medidas, prácticamente coincidentes²⁵, así como un ejercicio de superposición de dibujo y estampa, deja lugar a unas ligeras variaciones de ajuste a la hora de abrir la plancha, como si ambos trabajos resultaran producto del mismo proceso.

La fama de Becerra como dibujante y su miguelangelismo a ultranza, quizás tengan que vincularse a una formación en la que el ejercicio del dibujo con intenciones de ser utilizado pos-

teriormente en la estampa, obligaba a un conocimiento profundo de las obras que servían como modelo. Tal vez el camino para comprender sus resultados finales, pase por el análisis de esa conexión con el mundo de la difusión gráfica que estuviera tan en boga.

BECERRA PINTOR: DE BERCERUELO AL PERSEO

Hace tiempo que la documentación situaba en su datación correcta el, hasta ahora, primer trabajo certero de Becerra a su regreso de Italia, el pequeño retablo de la capilla que Rodrigo de Burgos fundaba en la iglesia parroquial de Berceruelo, junto a Tordesillas²⁶. La obra, de talla y pinturas estaba siendo acometida por el maestro en 1558, cuando se contrataba el retablo de Astorga. Aunque la capilla para la que se realizó estaba dedicada a la Visitación de la Virgen, las declaraciones recogidas en las sucesivas visitas episcopales hablan de retablo de pincel, denominándolo de las Angustias²⁷.

Creo que, también como hipótesis para poder continuar el camino de la investigación, sería factible relacionar con este perdido retablo, la tabla conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, firmada por Becerra en 1560²⁸, representando una Piedad. La publicación de esta pintura ha revestido una considerable importancia en el acervo de un artista tan escurridizo como Becerra y sirve para conocer más precisiones sobre su labor pictórica. Está fuera de toda duda que la pintura debe ser considerada obra del maestro, cuando las conexiones con los modelos italianos contemporáneos, como sucede con Vasari, son tan evidentes. Las propias medidas de la tabla (143,5x105,5 cm.) justifican su pertenencia a un pequeño retablo y la fecha de 1560, cuando el maestro se encuentra trabajando en Astorga y antes de su traslado definitivo a la corte, serviría para fijar una fecha de conclusión para este encargo, cuyas cuentas todavía estaban de actualidad unos años después.

Y precisamente con el tema pictórico, en un instante en el que el intercambio entre las dis-

ciplinas de la pintura y la escultura es moneda corriente, quiero concluir esta miscelánea. Se trata de volver la mirada hacia la Historia de Perseo, que Becerra pintara para la Torre de la Reina del palacio de El Pardo, y que es el único de los encargos filipinos que ha llegado hasta nuestros días. Como correlato a su restauración se ha publicado recientemente una interesante y minuciosa monografía al respecto, que ha venido a cubrir un hueco en el estudio de la obra del artista, centrandolo temporalmente su ejecución y añadiendo información puntual tanto a aspectos formales como a los relacionados con las fuentes literarias²⁹.

En el despiece general de la bóveda, García-Frías ha propuesto con buen criterio la inspiración en la solución adoptada en la capilla de Lucrecia della Rovere en la Trinitá dei Monti, donde colabora Becerra a las órdenes de Daniele da Volterra³⁰. Además, Redín ha apuntado el uso por parte de Becerra de una composición de Volterra sobre el mismo tema de Perseo, así como el empleo de los soldados del Martirio de San Pedro en la Capilla Paolina³¹, que anteriormente he puesto en conexión con la estampa de los mártires cartujos. Como sucede en los otros ejemplos, el tema sigue abierto, y en esta ocasión es posible esbozar alguna pista más relacionada con las fuentes gráficas empleadas por el autor, en el contexto de la cultura en la que se desarrolló su periodo formativo.

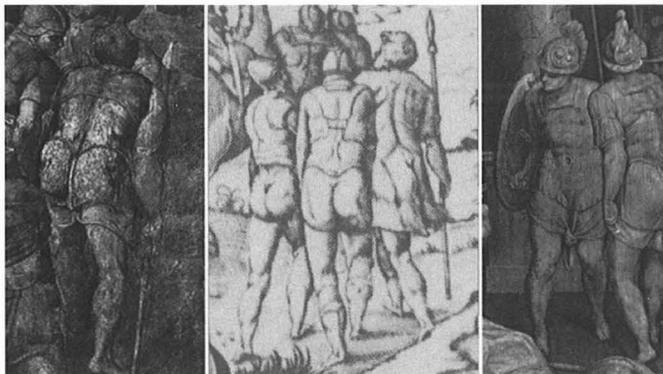
Tampoco pretendo abordar esta vía con exhaustividad y tan sólo me detendré en la escena de la *Degollación de Medusa*, aunque aluda esporádicamente a otros episodios de la bóveda. El contraste cromático con el que se construye la escena, jugando con el grupo central y colorista de los protagonistas, frente al gris de los personajes petrificados que lo flanquean, es la perfecta expresión visual del tan manido asunto del *paragone* entre la pintura y la escultura, demostrado por Becerra en su trayectoria.

Además del recurso de los soldados dispuestos en el lado derecho, evocando los de la Capilla Paolina, los recuerdos de otros modelos de su entorno cultural se hacen presentes en la composición. De este modo, la figura del servidor

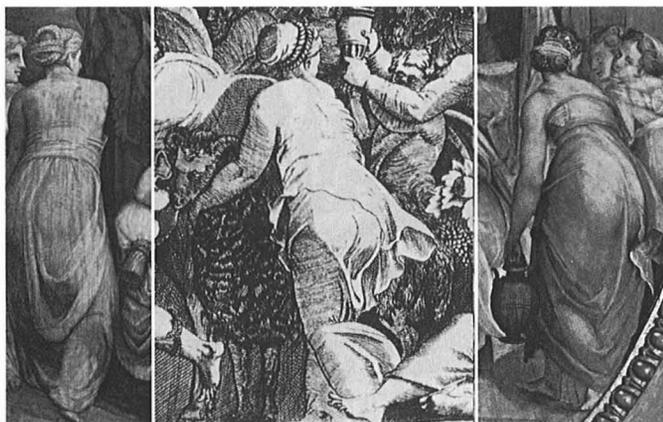
que, retorcido y en postura imposible, se coloca a los pies del lecho de la Gorgona, puede partir de un personaje similar, representado en *La lucha entre el Amor y la Razón*, de Baccio Bandinelli, que Nicolás Beatrizet grababa en 1545³² y que sin duda manejó Becerra.

La figura femenina que, de espaldas, cierra el espacio por el lado izquierdo y que se encuentra prácticamente repetida en *El nacimiento de Perseo*, tiene como referencia un personaje utilizado en uno de sus célebres frisos, el de la Historia de Niobe, por Polidoro da Caravaggio (†1543)³³. La personalidad creativa de Polidoro y su influencia en los artistas españoles conocedores de sus esquemas, de Berruguete a Becerra, debe ser analizada con más sosiego³⁴. Su modo de abordar los grupos humanos, de concebir las figuras a la clásica, se convierte en repertorio usado por los grabadores muchos años después de su muerte, otorgándole plena vigencia, lo que explica que en su tiempo disfrutara de una considerable popularidad.

El mascarón de proa del barco de *La entrega al mar de Dánae y Perseo* y la complicada figura de espaldas del estibador, que se puede ver repetida en una de las viñetas del martirio de los cartujos, vuelve a tener la misma procedencia en las composiciones de Polidoro, ahora en uno de los frescos de la fachada del palazzo Gaddi de Roma³⁵. El adorno de la proa con la cabeza de sátiro barbado en la parte superior y el niño que sostiene entre sus brazos la cabeza de un león, han sido tomados de la fuente de un modo literal. Se trata de una de sus batallas navales, donde en barcos que emulan construcciones marinas del mundo romano, se producen combates entre diferentes personajes que dan lugar a la exhibición de actitudes complejas y muy estudiadas.



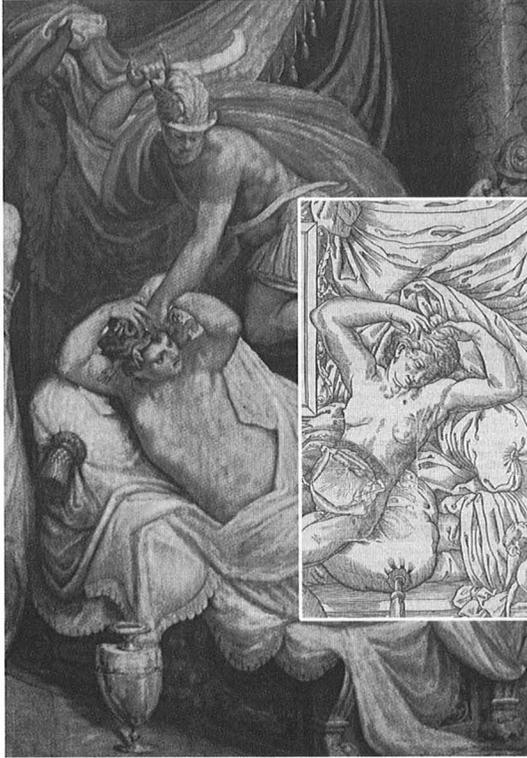
Soldado (Martirio de San Pedro), por Miguel Ángel; Mártires cartujos (detalle); y Bóveda de El Pardo (detalle), por G. Becerra.



Historia de Niobe, por Polidoro de Caravaggio. Bóveda de El Pardo (detalle), por G. Becerra.



Batalla naval, por Polidoro de Caravaggio. Bóveda de El Pardo (detalle), por G. Becerra.



De Disecione (detalle), de Ch. Estienne, 1545. Degollación de la Medusa (detalle), El Pardo, por G. Becerra.

En la escena elegida torna a hacerse presente el culto al mundo de la antigüedad clásica, a través de la relectura de los modelos. La figura de Medusa, recostada en el lecho y con los brazos sobre la cabeza, tiene su origen remoto en la Ariadna vaticana, como uno de los iconos ilustres del pasado en los que tantos artistas se inspiraron. Sin embargo, es posible encontrar interpretaciones de ese mismo modelo más próximas al resultado final y al mismo tiempo más veraces.

Creo que es factible reparar en un género librario que los artistas manejaron con asiduidad por lo que les aportaba a su labor, como son los textos ilustrados de anatomía, muy útiles para su formación. Si además en el caso de Becerra, su estrecha conexión con el doctor Valverde le permitió el acceso a su biblioteca, es muy posible que allí pudiera consultar y estudiar un libro de medicina de Charles Estienne

titulado *De Disecione partium corporis*, publicado en París en 1545. En algunos de los grabados de este libro, inspirados en la serie de los Amores de los Dioses realizados por Caraglio a partir de dibujos de Rosso Fiorentino³⁶, hay nexos con la obra de Becerra en El Pardo. No sólo la actitud de la Medusa, sino también el tratamiento de los paños o detalles como las borlas de los almohadones, presentan unas concomitancias que deben ser tenidas en cuenta a la hora de valorar el bagaje cultural del artista y entender mejor su obra.

NOTAS

¹ C. FRACCHIA, «La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, v. IX-X, 1997-1998, pp. 133-151; «Gaspar Becerra: a spaniard in the workshop of Daniele da Volterra», *The Sculpture Journal*, vol. III, 1999, pp. 6-13.

² G. REDÍN MICHAUS, «Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los Españoles», *Archivo Español de Arte*, LXXV, 2002, 298, pp. 129-144. El artículo profundiza en la formación y el círculo artístico de Becerra colaborando de un modo especial al conocimiento del personaje en su contexto real.

³ J. M.^a PARRADO DEL OLMO, *Antiguo Partido Judicial de Mota del Marqués en Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1976, pp. 75 y ss.

⁴ Archivo General Diocesano de Valladolid. Libro II de Escrituras de la iglesia parroquial de San Martín de Mota del Marqués, f. 425 y ss. No estaría de más, tan sólo como especulación, pensar que quizás la proximidad geográfica de la Mota con Tordesillas, patria de la mujer de Becerra y su familia, tenga también algún punto de conexión a través de Constantino del Castillo.

⁵ Además de los trabajos citados de C. FRACCHIA, «El retablo mayor de la catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, 282, 1998, pp. 157-165.

⁶ El cardenal Juan Álvarez de Toledo, OP, (Alba de Tormes 1488-Roma 1557) fue un eclesiástico de extraordinario prestigio en la corte pontificia. En 1551 era nombrado arzobispo de Santiago de Compostela y de las diócesis suburbicarias de Albano y Túsculo. R. HERNÁNDEZ en el *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972, p. 56.

⁷ S. SALORT PONS, «Gaspar Becerra en Florencia», *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 2005, 309, pp. 100-102.

⁸ P. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Episcopologio Asturicense*, Astorga, 1908, T. III, pp. 41-64.

⁹ Las relaciones familiares que, en sus diferentes artículos, expone Carmen Fracchia entre el obispo Sarmiento de Sotomayor y los marqueses de Astorga no responden a la realidad por haber manejado una genealogía de la casa con errores.

¹⁰ Archivo General de Simancas, Patronato Real, Caja 23, doc. 109, f. 769 r. y v.

¹¹ M. ARIAS MARTÍNEZ y M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, «El retablo mayor. Escultura y policromía» en *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca, 2001, pp. 13-162.

¹² M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, «Las virtudes de la predela del retablo mayor de la catedral de Astorga: programa de afirmación contrarreformista», *Cuadernos de Arte e Iconografía, I Coloquio de Iconografía*, T. II, n.º 3, Madrid, 1989, pp. 332-340.

¹³ *Pitture del Doni, Academico Pellegrino, nelle quali si mostra di nuova inventiones: Amore, Fortuna, Tempo, Castita, Religione, Sdegno, Riforma, Morte, Somo, Sogno, Huomo, Republica e Magnanimitas*, Padova, 1564.

¹⁴ Hasta el momento sólo se habían planteado relaciones formales entre las pinturas de la Cancellaria y la obra posterior de Becerra, especialmente en el caso de la alegoría de la Opulencia, por su diseño hercúleo, que se viene considerando obra del baeccano, tanto por Fracchia como por Redín.

¹⁵ Las noticias de esta atribución forman parte de las primeras referencias a Becerra, en las obras de Pacheco o Palomino. Todos los trabajos sobre Becerra recogen opiniones al respecto que sería demasiado prolijo volver a enumerar, aunque últimamente la unanimidad respecto a su autoría es uniforme.

¹⁶ S. SALORT PONS, *op. cit.*, p. 100-102.

¹⁷ *The illustrated Bartsch*, 29 (formerly volume 15, part 2), *Italian Masters of the sixteenth century*, (ed. by S. BOORSCH) New York, 1982, pp. 278-279.

¹⁸ La estampa tendrá sus repercusiones en la pintura española posterior, cuando se pretendan tratar temas iconográficos específicos, relacionados con los cartujos. Los ejemplos en B. NAVARRETE PRIETO, «Las fuentes de fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1994, pp. 453 y ss. y F. DELGADO LÓPEZ, «Juan de Baeza y las pinturas de Vicente Carducho en la Cartuja del Paular», *Locus Amoenus*, 4, 1998-1999, pp. 185-200.

¹⁹ M. GAROFOLI en *The Dictionary of Art*, New York and London, 1996, T. 7, p. 185.

²⁰ El francés Beatrizet es un importante grabador instalado en Roma, que trabaja con editores como Antonio de Salamanca o Lafreri. De sus buriles salen composiciones de maestros como Rafael, Miguel Ángel o Baccio, así como monumentos de la Antigüedad, planos o vistas de Roma. M. GRIVEL en *The Dictionary of Art*, New York and London, 1996, T. 3, p. 448.

²¹ *The illustrated Bartsch*, 29..., p. 297.

²² M. ARIAS MARTÍNEZ «Diseños all'antica. Escultura marginal y policromía en el retablo de Gaspar Becerra», *Símpoio sobre la catedral de Astorga, 2000*, Astorga, 2001, pp. 221-255.

²³ Mencionados y expuestos en varias ocasiones, tan solo cito a D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A corpus of Spanish drawings, 1400-1600*, Oxford University Press, 1975, T. I, p. 22. Se citan dos de estos dibujos, uno en la Biblioteca Nacional (355x535 mm) y otro en el Museo del Prado (400x365 mm).

²⁴ *Ibidem*, Xavier de Salas supuso que estos dibujos habrían sido tomados por Becerra de los trabajos preparatorios del propio

Miguel Ángel, al coincidir prácticamente con las *giornate* de trabajo al fresco, sin considerar la posibilidad de relacionarlas con los tamaños de los grabados. Desde la conclusión del Juicio, diferentes grabadores abrieron estampas del mismo. Un amplio repertorio en *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, 1990, pp. 247-257.

²⁵ Las medidas de los fragmentos de estampas coincidentes con los dos dibujos de la Biblioteca Nacional y del Prado son, en el primer caso 310x545 mm y en el segundo 435x395 mm. *The illustrated Bartsch*, 29..., pp. 287 y 291.

²⁶ M. ARIAS MARTÍNEZ, «Gaspar Becerra, escultor o tracicista. La documentación testamentaria de su viuda Paula Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 1998, 283, pp. 273-288.

²⁷ J. M.ª PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981, p. 233 n. 65. La dedicación de la capilla a un episodio mariano, no imponía que el tema presidiera el diseño del retablo. A mediados del siglo XVI Francisco del Rincón, abad de Compludo, dignidad de la diócesis de Astorga, fundaba la capilla de la Visitación en Salas de los Barrios, y encargaba la realización de un retablo pictórico a Juan de Borgoña II, en el que el lugar preferencial lo ocupa una escultura de la Piedad.

²⁸ F. BENITO DOMÉNECH, *Museo de Bellas Artes de Valencia. Obra selecta*, Valencia, 2003, p. 134. La pintura perteneció a colecciones particulares valencianas, Moróder y de la Cuadra, desde el siglo XIX, y se donó al Museo en el año 2001.

²⁹ C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina del Palacio de El Pardo. Una nueva lectura tras su restauración*, Madrid, 2005.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ G. REDÍN, *op. cit.*, pp. 141 y ss.

³² *The illustrated Bartsch*, 29..., pp. 302-303.

³³ Respecto a Polidoro ver P. LEONE DE CASTRIS, *The Dictionary of Art*, New York and London, 1996, T. 25, p. 148-149. Aunque se abrieron estampas de este y otros frisos de Polidoro, como las de Michele Crecchi (1539-1609), probablemente fueron posteriores a la estancia romana de Becerra, de manera que la fuente sería la contemplación directa del mismo o la llegada posterior de la estampa impresa. *Real Colección de Estampas de El Escorial* (ed. de J. M.ª GONZÁLEZ DE ZÁRATE), T. III, Vitoria, 1993, pp. 145-151.

³⁴ En el caso de Berruguete, creo que es posible apuntar el seguimiento de modelos de Polidoro, por ejemplo para las sibilas del retablo de San Benito, pero también en otras obras sobre las que trabajó. Es significativo que un destacado artista de éste período, como Pompeo Leoni, poseyera en su colección un «dibujo del friso que viene de Polidoro», M. ESTELLA, «Los Leoni, escultores entre Italia y España» en el catálogo de la exposición *Los Leoni (1509-1608)*, Madrid, 1994, p. 45.

³⁵ Ver nota 33.

³⁶ *The illustrated Bartsch*, 28 Commentary Le peintre-graveur 15 (part 1), *Italian Masters of the sixteenth century* (by M. CIRILLO ARCHER), New York, 1995, pp. 97 y ss.