

# La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga

Carmen Fracchia

Birkbeck College. Universidad de Londres

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*El retablo mayor de la Catedral de Astorga (1558-1563), de capital importancia en la evolución de los retablos de la España contrarreformista, es la primera obra española documentada del pintor, escultor, y arquitecto, Gaspar Becerra (Baeza, c. 1520-Madrid, 1568). El lenguaje innovador, que el artista adquirió en los talleres de Giorgio Vasari y Daniele da Volterra en Roma, y las conexiones que estableció con sus colegas y clientes de gran influencia en esta ciudad, constituyen los elementos claves del éxito del baecetano al asegurarse la comisión de esta prestigiosa obra monumental.*

## SUMMARY

*The High Altar of the Cathedral of Astorga (1558-1563), constitutes a watershed in the evolution of altarpieces in Counter-Reformation Spain. This is the first documented work in Spain by the painter, sculptor and architect Gaspar Becerra (Baeza, c. 1520-Madrid, 1568). His innovative language acquired in the workshops of Giorgio Vasari and Daniele da Volterra and his connections with influential associates and patrons in Rome were the key elements to Becerra's success in securing the commission for this prestigious and monumental work.*

Gaspar Becerra (Baeza, c. 1520-Madrid, 1568) se comprometió a ejecutar el retablo mayor de la Catedral de Astorga, en la Provincia de León, el 8 de agosto de 1558 y lo finalizó en 1563<sup>1</sup>. Esta obra, que es la primera documentada del andaluz en España, está constituida por un banco, tres cuerpos divididos en cinco calles y ático (Fig. 1).

La responsabilidad de dicha obra recayó en Becerra, y no en los grupos de esculturas encabezados respectivamente por Juan Picardo y Manuel de Alvarez, por la novedad del lenguaje artístico que adquirió en Roma y por las conexiones que mantuvo con personajes influyentes en dicha ciudad, que a su vez, como veremos, estaban conectados con el Obispo de Astorga, Diego Sarmiento de Sotomayor (1555-1571)<sup>2</sup>.

La decisión del Obispo y del Cabildo de la Catedral revela una visión innovadora en la aceptación del renovado poder visual que el Concilio de Trento confería a los retablos, con sus estructuras más claras y ordenadas<sup>3</sup>. La comisión del retablo catedralicio y la estipulación para la policromía del mismo, en 1569, como también la consagración de la Catedral fueron hechos totalmente coherentes con la actividad pastoral del Obispo Sarmiento, como parte de la renovación tridentina de la liturgia<sup>4</sup>.

Sabida y reconocida es la presencia de Becerra en Roma en los talleres de Giorgio Vasari y de Daniele da Volterra, como también la atribución de los dibujos anatómicos del libro de la *Historia de la composición del*

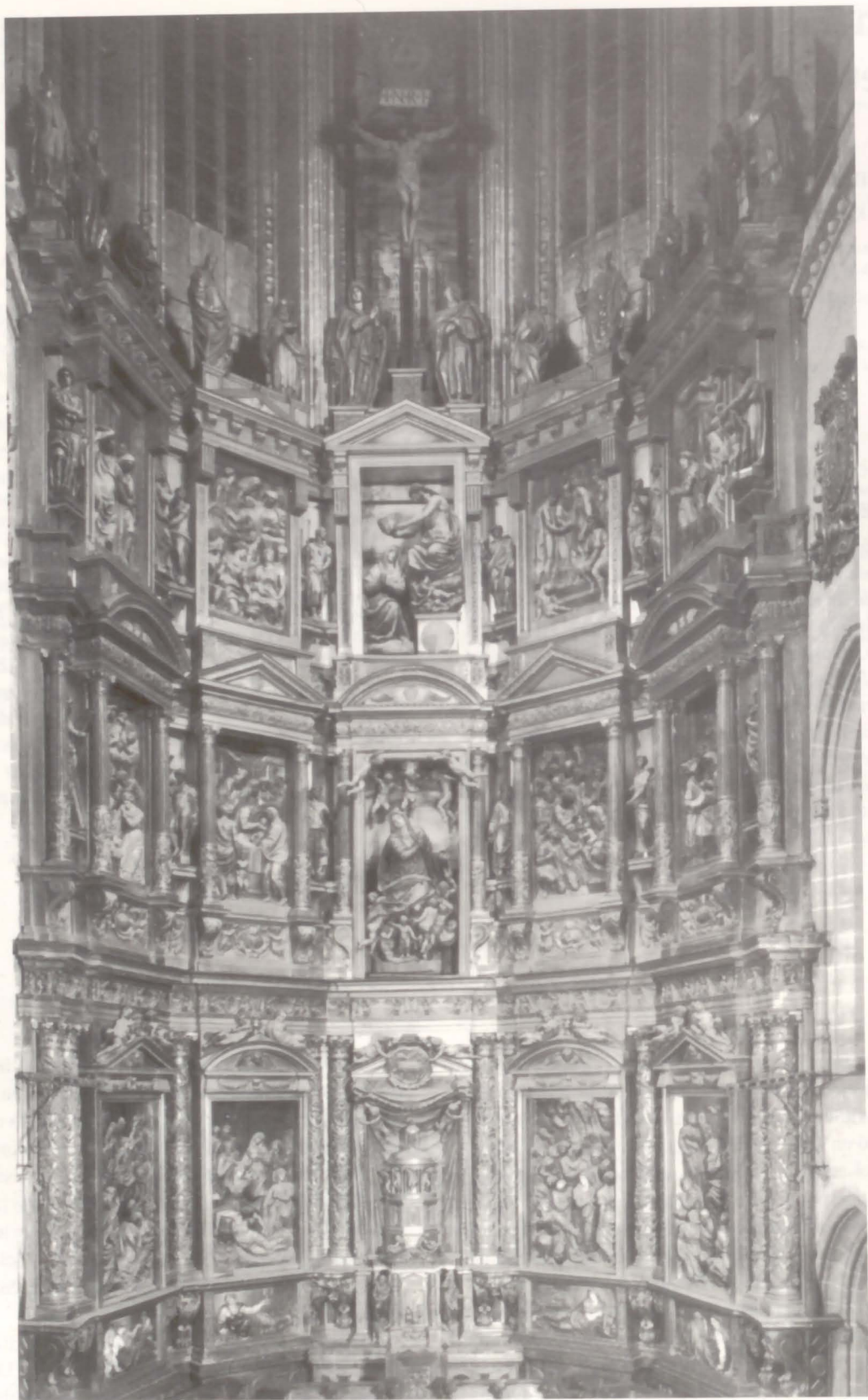


Fig. 1. Gaspar Becerra. Retablo mayor. Catedral de Astorga.

*cuero humano* de Juan de Valverde<sup>5</sup>. Otros datos fundamentales completan y corroboran la estancia del artista español en el ambiente artístico y cultural de Roma: Becerra fue miembro de la Accademia de San Luca<sup>6</sup>, estuvo en contacto con algunos escultores<sup>7</sup> y realizó la decoración de la capilla de la Asunción de la Virgen, en la iglesia de Santiago de los españoles, terminada más tarde por su colega, el pintor y escultor, Giulio Mazzoni (Piacenza, c. 1525- c. 1589)<sup>8</sup>.

En este artículo intentaré demostrar cuáles fueron las conexiones formales entre las obras italianas, que Becerra realizó y estudió, y el altar mayor de Astorga, como también revelar la red de personajes que probablemente moldeó la trayectoria del baecetano y ejerció su influencia para que nuestro artista ganara uno de los concursos escultóricos más prestigiosos de la España del Renacimiento.

Vasari dejó constancia de la presencia de Becerra en Roma en 1546, en su taller de la Sala de' Cento Giorni, en el Palazzo della Cancelleria, sede del Cardenal Alessandro Farnese (1520-1589), donde eruditos y lite-

ratos solían reunirse regularmente<sup>9</sup>. En esa época la aristocrática familia Farnese ya se había establecido en Roma, especialmente durante el pontificado de Pablo III (1534-1549), abuelo del Cardenal Farnese. En 1534, el *nipote* recibió el capelo cardenalicio y al año siguiente, el título de Vice-Canciller de la Iglesia, llegando a ocupar la posición más poderosa de la jerarquía católica, después del papado<sup>10</sup>.

En el Palazzo della Cancelleria vivía el historiador y coleccionista de arte, Paolo Giovio (1483-1552), primer consejero artístico del Cardenal Farnese y responsable del programa iconográfico de la decoración vasariana. Giovio y Vasari, que se conocían, por lo menos, desde el 1531, compartían el mismo interés por la historia y la iconografía. En 1543, por medio de su amigo, Vasari conoció al Cardenal Farnese, que tres años más tarde, le encargó la decoración de la Sala de' Cento Giorni<sup>11</sup>. Giovio también conoció personalmente a Becerra, como lo demuestra el tratamiento cariñoso con el que se refiere al andaluz, "il mio giovane Bizeri", en su correspondencia con Vasari, el 2 de abril de 1547<sup>12</sup>.

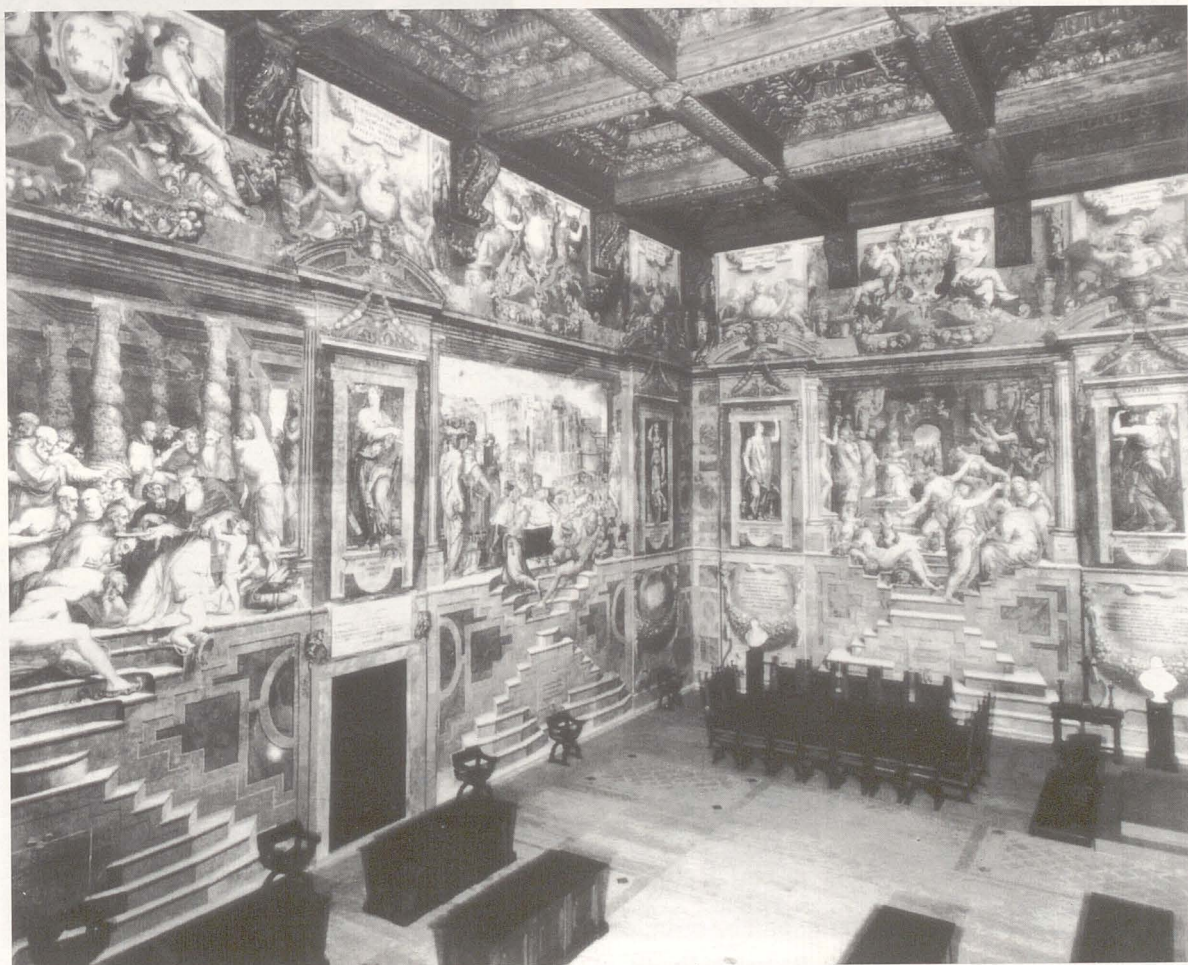


Fig. 2. Giorgio Vasari. Sala de' Cento Giorni. Palazzo della Cancelleria.



Fig. 3. Gaspar Becerra. *Opulencia*. Sala de' Cento Giorni. Palazzo della Cancelleria.



Fig. 4. Giorgio Vasari. *Presentación de Jesús en el Templo*. Gallerie Nazionali di Capodimonte.



Fig. 5. Johannes Episcopus. *Copia de las cariátides de Daniele da Volterra*.



Fig. 6. Gaspar Becerra. *Lámina VI. Historia de la composición del cuerpo humano*.



Fig. 7. Gaspar Becerra. *La Vigilancia*. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.

Aunque no sepamos con certeza cómo, cuándo y dónde Becerra estableció sus conexiones con Vasari, Giovio, y el Cardenal Farnese, es evidente que nuestro artista era un personaje conocido en la corte de uno de los clientes más poderosos de la Roma del Quinientos. Por otra parte, la región de Jaén y Baeza, donde supuestamente nuestro artista vivía antes de embarcarse a Italia, no eran territorios desconocidos para los Farnese y para Giovio. El Cardenal Farnese fue administrador del obispado de Jaén (1535-1537)<sup>13</sup>, después de la muerte del Cardenal Esteban Gabriel Merino (1472-1535), destacado eclesiástico y diplomático, originario de Baeza, que vivió en Roma y fue gobernador de la iglesia de Santiago de los Españoles<sup>14</sup>. En la misma época, residían en Roma los fundadores de la Universidad de Baeza, los hermanos Rodrigo y Pedro López de Molina, canónigos y notarios<sup>15</sup>. En España, por otra parte, cerca de Baeza, en Ubeda, vivía el poderoso e influyente mecenas de arte, el Comendador Mayor de León, Francisco de los Cobos (c. 1477-1547), que además de su trato político con los Farnese, fue amigo personal del Cardenal Merino y de Giovio<sup>16</sup>. Cabe destacar que el secretario de Carlos V estaba relacionado directamente con el Obispo de Astorga, Diego Sarmiento de Sotomayor, encargado de la comisión del retablo catedralicio a Becerra<sup>17</sup>. Cobos, Giovio y los Farnese conocían muy bien a otro cliente español de Becerra en Roma, Cardenal Juan Alvarez de Toledo, que a su vez estaba emparentado con el Obispo Sarmiento de Sotomayor, como se verá a continuación.

En Roma, en el palacio del Cardenal Alessandro Farnese, la presencia de Becerra es visible en las pinturas al fresco, con historias del papa Farnese de la Sala de' Cento Giorni, apesar de los numerosos asistentes que ayudaron a Vasari a terminar la obra en cien días (Fig. 2). La presencia más obvia del español es en la representación de la *Opulencia* (Fig. 3), a la derecha de *La reconstrucción de S. Pietro*. La *Opulencia*, que repite el modelo adoptado por Vasari, en 1544, en *La Presentación de Jesús en el Templo*, en Monteoliveto en Nápoles (Fig. 4), es una de las figuras vasarianas más atípicas, por la dimensión más blanda y voluminosa del dibujo. Esta alegoría fue transformada según el cánón aplicado a las cariátides femeninas de Daniele da Volterra, en la decoración contemporánea de la capilla Orsini (1541-1547), de la iglesia de la Santissima Trinità dei Monti en Roma, que hoy se conoce sólo a través del grabado de Johannes Episcopius (Fig. 5)<sup>18</sup>. La prueba estilística de la ejecución de la *Opulencia* por mano de Becerra, es la reaparición de la misma en forma de *Venus* en la *Historia de Valverde* (Fig. 6) y en la predela astorgana, a la derecha, en la representación decididamente más voluminosa de *La Vigilancia*, no sólo en la fisonomía y en el peinado, pero también en el cuerpo blando y dilatado (Fig. 7). Esta tendencia constante a ensanchar el cánón vasariano, que introduce una nueva monumentalidad en toda la decoración, es la pista más segura para identificar la contribución de Becerra. La inclinación del andaluz a infundir una sen-



Fig. 8. Gaspar Becerra. *La Natividad de la Virgen*. Capilla della Rovere. Iglesia de la Santissima Trinità dei Monti.



Fig. 9. Daniele da Volterra. *La Asunción de la Virgen*. Capilla della Rovere. Iglesia de la Santissima Trinità dei Monti.



Fig. 10. Gaspar Becerra. *La Natividad de la Virgen*. Retablo mayor. Catedral de Astorga.



Fig. 11. Gaspar Becerra. *La Asunción de la Virgen*. Retablo mayor. Catedral de Astorga.



Fig. 12. Anónimo. Copia de *La Asunción de la Virgen*, de Daniele da Volterra.

sibilidad clásica en los modelos vasarianos y su tendencia a ensancharlos son visibles en la composición alrededor de una de las dos ventanas de la sala, con las personificación de *Esperanza*(?). La sugerencia de la Sala de la Perspectiva del Peruzzi es evidente, mientras que el diseño de las figuras revela la paternidad de Becerra, especialmente al compararla con la misma composición que rodea la ventana contigua, donde el dibujo de la alegoría de la *Fe* es claramente más vasariano. La tendencia de Becerra a amplificar las formas vasarianas es diferente al tratamiento más caligráfico y nervioso de su amigo, el extremeño Pedro de Rubiales, en la representación de la *Tregua de Niza*, especialmente en el grupo de soldados abrazados en el primer plano, donde se revela la influencia de Salviati<sup>19</sup>.

La parte del trabajo que, en mi opinión, corresponde a Becerra en la Sala de' Cento Giorni, demuestra que el encuentro de nuestro artista con Daniele da Volterra ya se había establecido antes de la colaboración de Becerra con Vasari en 1546. Aunque no podamos definir las circunstancias concretas del encuentro entre Becerra y Daniele, el conocimiento entre los dos artistas no nos debería sorprender. Daniele no sólo conocía el círculo de los artistas farnesianos, sino que también trabajó, durante la quinta década del Quinientos, para la poderosísima

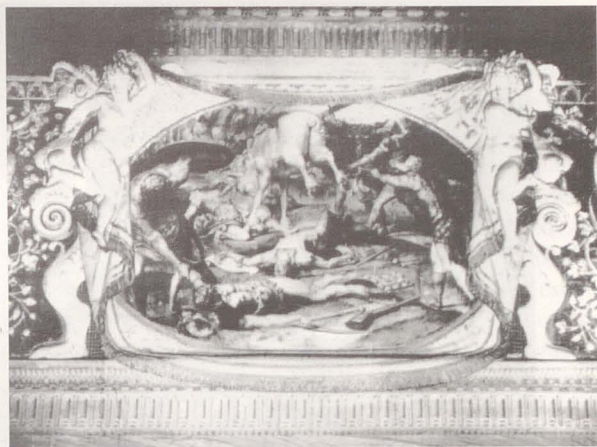


Fig. 13. Daniele da Volterra. *Historia de Baco* (detalle). Palazzo Farnese.

familia Farnese, en las decoraciones de Palazzo Farnese y en la Sala Regia del Vaticano. Entre la realización de estos dos ciclos, Daniele también llevó a cabo las decoraciones del Palazzo Medici, en Piazza Navona, para Margarita de Austria, hija ilegítima de Carlos V y su esposo, Ottavio Farnese, hermano del Cardenal Alessandro<sup>20</sup>.

En este contexto se explica la presencia de Becerra en el taller de Daniele da Volterra, en la capilla de Lucrezia della Rovere, en la iglesia de la Trinità dei Monti. En este equipo, Becerra se encuentra con artistas ya establecidos en el ambiente artístico romano: Michele Alberti y Giovan Paolo Rossetti que siempre trabajaron con Daniele; Pellegrino Tibaldi y Marco Pino, que habían trabajado para el papa Farnese en las decoraciones de Castel Sant'Angelo y que más tarde trabajarán, respectivamente, para sus clientelas españolas: el primero, en El Escorial y el último, en el virreinato de Nápoles.

El concepto decorativo y el resultado estilístico de la obra innovadora de esta capilla será fundamental en la evolución de los ciclos artísticos posteriores, en Roma, fuera de Roma y en el extranjero, gracias a las actividades de estos artistas que ayudaron a difundir la "cultura de la Trinità dei Monti"<sup>21</sup>.

La decoración de pinturas al fresco y estucos, de la capilla de la Rovere, empezó en 1548 y tras una interrupción de tres años, entre el 1550 y el 1553, se retomó y se concluyó en 1560, cuando Becerra estaba a cargo del retablo astorgano<sup>22</sup>. Vasari mencionó la presencia y obra de Becerra en este taller, como también la contribución de cada uno de los asistentes de Daniele: *La Natividad de la Virgen* de Becerra (Fig. 8); *La Presentación de la Virgen en el Templo* y *La Asunción de la Virgen* de Daniele (Fig.9); *La Masacre de los Inocentes* de Michele Alberti; y *La Presentación de Jesús en el Templo* y *La Anunciación* de Rossetti<sup>23</sup>.



Fig. 14. Gaspar Becerra. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.



Fig. 15. Gaspar Becerra. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.

El sentido de unidad que caracterizaba esta decoración llegó a perderse a causa de las numerosas restauraciones que sufrieron tanto las paredes, como la pintura a fresco y estucos de la bóveda, cuyo esquema Becerra recordará en el palacio del Pardo.

Becerra llevó a cabo *La Natividad de la Virgen* (Fig. 8), durante la primera fase de la obra, al mismo tiempo que Pino y Tibaldi, que estaban a cargo de la decoración de la bóveda. La influencia de Pino es evidente en la composición de *La Natividad de la Virgen*, en la deformación de la perspectiva, a favor de una mayor inestabilidad espacial, y en el alargamiento de las figuras. La distorsión del espacio pictórico, que inclina el espacio del suelo hacia adelante, y su tendencia a comprimir y condensar el espacio serán algunas de las características permanentes del arte becerriano, visibles en todos los relieves del altar mayor de Astorga. El recuerdo de la *Natividad* romana en el cuerpo superior del retablo, en la caja de *La Natividad de la Virgen* (Fig. 10), a la derecha del *Abrazo de S. Joaquín y Sta. Ana*, es obvio, no sólo en la composición, pero también en los detalles de los peinados y ropas de las figuras, en los perfiles y en el tipo de objetos representados, que constituyen una clara referencia al mundo clásico, legado que Becerra despliega sólidamente en todo retablo.

En *La Asunción de la Virgen* (Fig. 11), de bulto redondo, colocada en el centro de la calle principal del retablo, encima del tabernáculo, Becerra recupera la representación

de *La Asunción de la Virgen* (Fig. 9) de Daniele, que constituye el punto central de la composición de toda la capilla y donde se centra el aspecto innovador del volterrano. La composición de *La Asunción* de Daniele está bastante dañada y la parte inferior del fresco es visible a través de dibujos y grabados (Fig. 12), donde se puede observar la *invenzione* de Daniele<sup>24</sup>; detrás del sepulcro de Lucrezia della Rovere, que él adopta como altar de la capilla y parte integrante del fresco, el artista coloca a los apóstoles y los agrupa sobre un tramo corto de escaleras, que constituye la conexión entre el espacio arquitectónico de la capilla y el espacio pictórico ilusionístico. El *trompe l'oeil* del marco arquitectónico de la *Asunción* refuerza, además, la ilusión del espacio ininterrumpido de la capilla detrás del altar. La idea de Daniele de la agrupación de los apóstoles en círculos alrededor del sepulcro y de los ángeles que definen un círculo paralelo, deriva de la composición de la capilla Chigi, de la iglesia de Santa Maria del Popolo de Roma, diseñada por Rafael y reconstruida por Shearman<sup>25</sup>.

La Virgen de *La Asunción* de Becerra es más pesada y monumental que la de Daniele, como también menos controlada por sus movimientos y menos estática. De todos modos, no cabe duda que Becerra tenía una gran capacidad para adaptar y traducir las ideas visuales de su maestro en relieves y esculturas de madera. No por nada, la escultura de *La Asunción* fue la obra que Becerra prometió ejecutar antes de dar comienzo al retablo para que “si a los señores del cabildo les pareciere estar buena [...] me obligo a fazer todas las otras fyguras que fueren en la dicha obra conforme a esta dicha ystoria que se entiende en bondad y bien hecha”<sup>26</sup>. Con esta obra, los miembros del Cabildo de la Catedral pudieron visualizar las cualidades y habilidades escultóricas de Becerra, como tam-



Fig. 16. Daniele da Volterra. Sala Regia.



Fig. 17. *Daniele da Volterra. Sala Regia (detalle).*

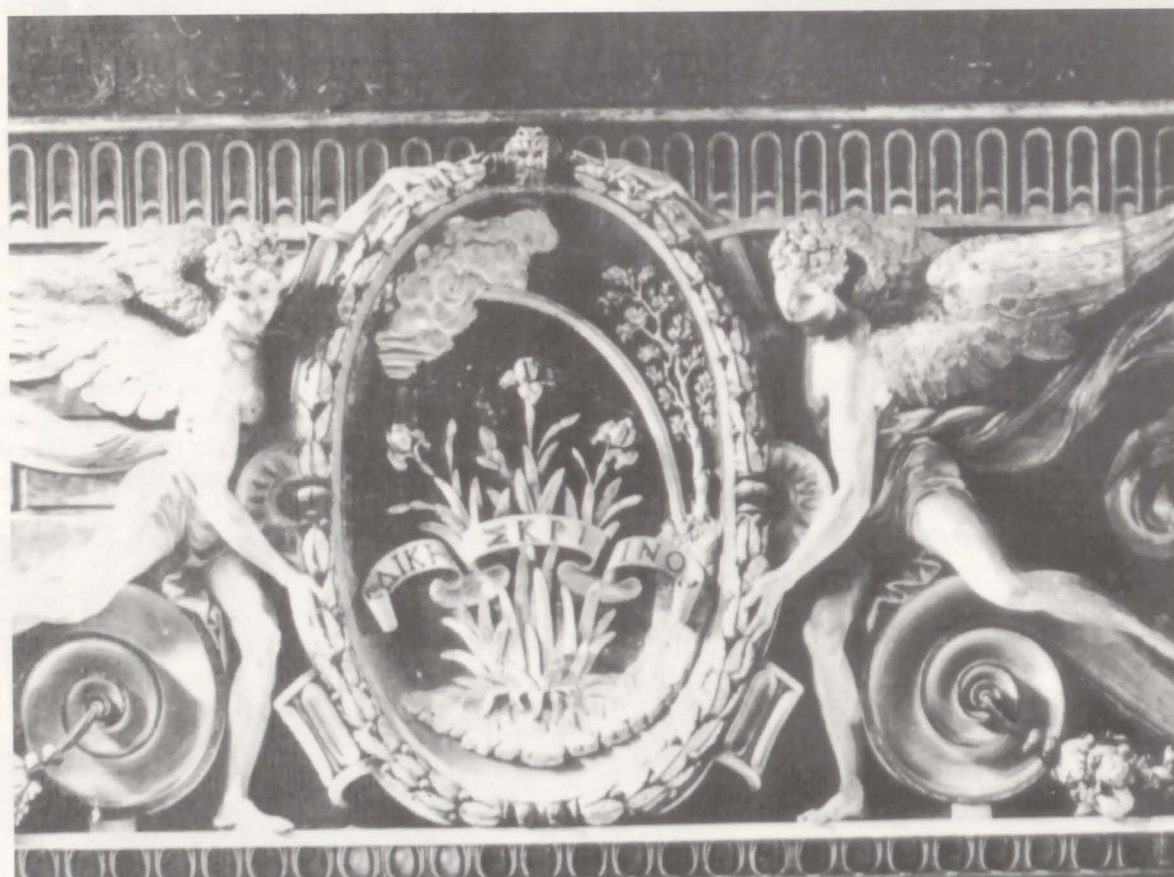


Fig. 18. *Daniele da Volterra. Sala Regia (detalle).*

bién el nuevo language artístico e iconográfico que el artista había adquirido en Roma.

La obsesión de Daniele por la relación entre la figura humana y el espacio tridimensional, que lo llevará a dedicarse a la escultura, es una de las características más

importantes que Becerra asimila en el taller de la capilla de la Rovere. Daniele realizaba modelos de arcilla para la representación de sus figuras y este recurso parece ser la razón por la cual sus pinturas al fresco, en la Trinità dei Monti, desarrollan efectos ilusionísticos tridimensio-



Fig. 19. Gaspar Becerra. *Bajada al Limbo. Estucos. Capilla de la Asunción, Iglesia de Santiago de los españoles.*



Fig. 20. Gaspar Becerra. *Bajada al Limbo. Capilla de la Asunción, Iglesia de Santiago de los españoles.*

nales, como también fuertes cualidades escultóricas en el tratamiento de las figuras<sup>27</sup>. Es esencial recordar que, efectivamente, Becerra, Daniele y Michele Alberti se dedicarán a la escultura. Del español, hay constancia documental de su conexión con otros escultores en Roma y no hay que perder de vista que la práctica de hacer retablos, junto a su padre Antonio Becerra, o su hermano Juan, habrá sido, sin la menor duda, un punto a su favor para ingresar en el taller de Daniele<sup>28</sup>. Es incuestionable que el recurso escultórico del modelado de las figuras en el taller de la Rovere, como también el uso innovador del estuco, que Daniele desarrolló durante la cuarta y sobre todo la quinta década del siglo XVI en Roma, fueron factores determinantes en la formación de Becerra como escultor. En los últimos años de la quinta década, cuando Daniele y Becerra trabajaban en la capilla de la Rovere, el volterrano estaba a cargo de las decoraciones de pinturas al fresco y estucos del Palazzo Farnese y de la Sala Regia del Vaticano (1547-1549)<sup>29</sup>. No cabe duda, que Becerra participó en ambas decoraciones, no sólo por razones logísticas, sino por el impacto que éstas ejercieron, en las pocas obras independientes conocidas del andaluz en Roma y en el retablo de Astorga.

El cliente Farnese de estas dos decoraciones a cargo de Daniele, que Vasari menciona, fue Pablo III. El papa comisionó a Daniele las pinturas de Baco y los estucos en el Palazzo Farnese, a través de su nieto, el Cardenal Alessandro, y los estucos de la Sala Regia, por recomendación de Miguel Ángel, tras la muerte de Perino del Vaga, en 1547<sup>30</sup>.

El friso decorativo del Palazzo Farnese constituye el primer ejemplo, después de Fontainebleau (1541-1544), de estuco en las paredes y no sólo en el techo. En este ciclo farnesiano, las decoraciones de estuco descubren y presentan al espectador doce pinturas al fresco, con historias de Baco. Dos niños de estuco en escorzo, recorren las cortinas de estuco de los cuatro grandes frescos ovalados de Daniele (Fig. 13). Apesar de que el volterrano todavía no concibe estos niños como esculturas de bulto totalmente redondeadas, como en el caso de los niños del retablo de Becerra, que recorren el cortinaje, para revelar el tabernáculo a los fieles (Fig. 14), la invención de Daniele, que es primordialmente decorativa, constituye el punto de partida para este tipo de composición. Becerra, de todos modos, adopta la idea decorativa de Daniele en la composición de las parejas de niños en relieve, que sostienen los medallones pintados, debajo de las cuatro portadas laterales del segundo cuerpo del retablo (Fig. 15), como también los motivos de hojas y frutas de estuco, en los sarmientos y uvas que enredan las columnas gigantes del cuerpo inferior del altar mayor.

En la Sala Regia, Daniele revela, una vez más, la influencia de Rosso y Primaticcio en Fontainebleau, y

decididamente desarrolla la función escultórica y tridimensional del estuco de las paredes, sobre las cornisas que rematan las pinturas al fresco (Fig. 16). La decoración de estuco consiste en seis *tabernacoli*, con esculturas de parejas de *putti*, recostadas simétricamente en las rampas de los frontones rotos (Fig. 17), y entre éstos, con ángeles que sujetan un medallón o la farnesiana flor de lis (Fig. 18)<sup>31</sup>.

Becerra recicló la idea de Daniele en los frontones que coronan las cinco cajas del primer cuerpo del retablo de Astorga (Fig. 1). Los niños del frontón central, que sostienen el escudo del *Agnus Dei*, inclusive extienden sus piernas más allá de los marcos del frontón para crear un sentido de continuidad horizontal, como en la Sala Regia (Fig. 14). Los niños que exhiben el tabernáculo, dentro de la portada, siguen el mismo recurso rítmico.

La decoración de la Sala Regia constituye un nuevo punto de partida en el uso monumental y expresivo de las esculturas de estuco, que ahora tienen primacía sobre el trabajo pictórico, en las decoraciones religiosas y seculares de Roma, después de la quinta década del siglo XVI. En la siguiente década, Becerra realizó una de las decoraciones romanas más influenciadas por la decoración de Daniele, en la capilla de la Asunción de la iglesia de Santiago de los españoles (c. 1552-1556) (Fig. 19)<sup>32</sup>. Fue, sin duda, en el taller de Palazzo Farnese y principalmente en la Sala Regia, donde Becerra aprendió a concebir el uso del estuco no sólo como ornamento, pero fundamentalmente como relieve, como imágenes de bulto y como estructura arquitectónica. Este es el medio que el andaluz emplea en la capilla de la Asunción, con la función específica de unir, como se verá a continuación, las artes de la pintura, escultura y arquitectura, para lograr la unidad espacial de la capilla.

La decoración de la capilla de la Asunción, comisionada por el canónigo español Constantino del Castillo (Roma, m. 1565) e iniciada en 1552, en la iglesia castellana más prestigiosa de Roma, es la primera obra independiente que se conoce de Becerra en esta ciudad. La otra, como se verá a continuación, es el frontispicio de la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Valverde, dedicado al Cardenal de Santiago, Juan Álvarez de Toledo, el 13 de noviembre de 1554, y publicada, en Roma, en 1556. Es lógico, que la conexión de Becerra con Juan de Valverde (c. 1525-1588), médico personal del Cardenal, ya se había establecido antes del 1554. En Pádua y Pisa, Valverde fue discípulo del médico de Miguel Ángel, Realdo Colombo, y en 1548, ambos llegaron juntos a Roma, donde Becerra trabajaba en la capilla de la Rovere, y donde Valverde empezó su servicio para el Cardenal de Santiago<sup>33</sup>, que vivía en esta ciudad desde el 1541.

Difícil saber cómo se estableció la conexión entre Becerra, Castillo y el Cardenal de Santiago, pero no esta-



Fig. 21. Gaspar Becerra. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.

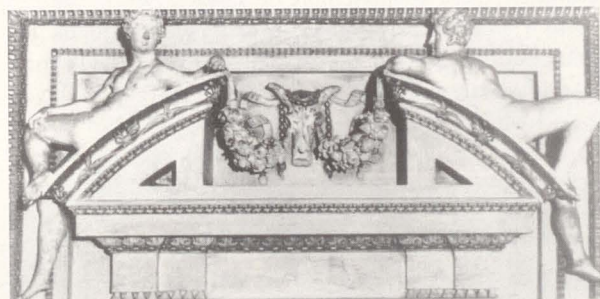


Fig. 22. Ayudantes franceses de Giulio Mazzoni. Galleria degli Stucchi. Palazzo Spada.

ríamos lejos de la verdad al afirmar que los dos clientes españoles de Becerra, que vivían en Roma, se conocían. Constantino del Castillo, que fue referendario pontificio, deán de la Catedral de Cuenca y arcediano de Játiva, también vivía en Roma, por lo menos desde el 1535<sup>34</sup>.

En la capilla de la Asunción, que Castillo compró el 2 de diciembre de 1551<sup>35</sup>, la presencia de Perino del Vaga (m. 1547), en los frescos de la bóveda<sup>36</sup>, abre la posibi-



Fig. 23. Giulio Mazzoni. La muerte de Adonis. Galleria degli Stucchi. Palazzo Spada.

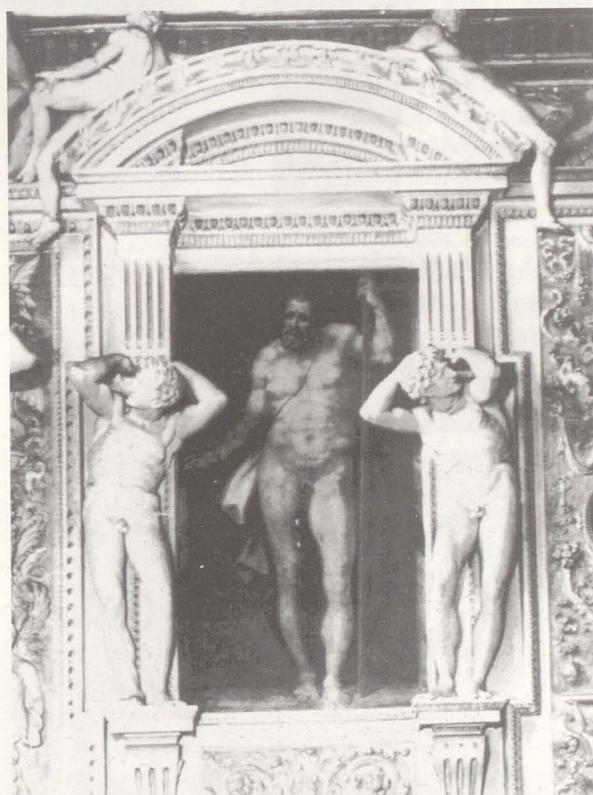


Fig. 24. Giulio Mazzoni. Sala delle quattro stagioni (detalle). Palazzo Spada.

lidad de que Daniele hubiese heredado esta decoración después de la muerte de su maestro, que inclusive habrá diseñado y empezado la obra, como en el caso de la Sala Regia. Dado que en 1551, Daniele seguía ocupado con la decoración de la Sala de la Cleopatra en el Vaticano y a partir del 1553, reanudó la obra de la capilla de la Rovere, creo que sea perfectamente posible, que Daniele hubiese recomendado su asistente español a Castillo.



Fig. 25. Giulio Mazzoni. Cortile (detalle). Palazzo Spada.

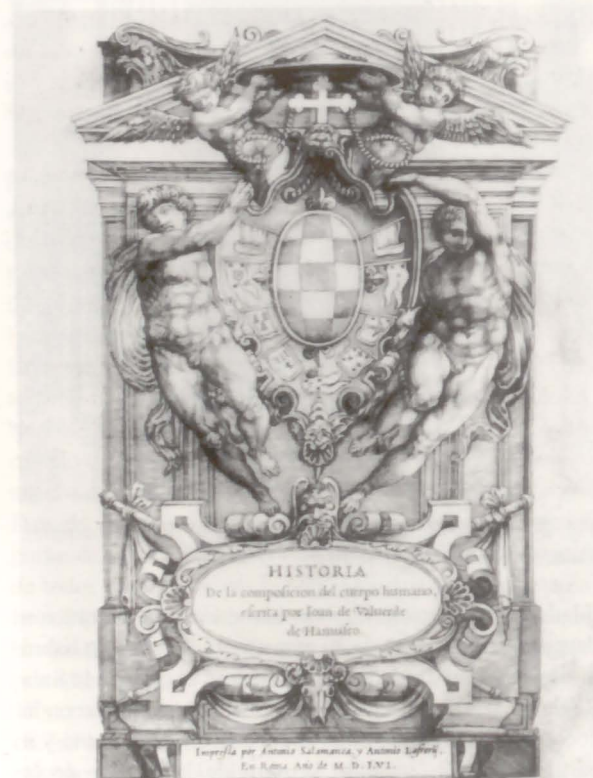


Fig. 26. Gaspar Becerra. Frontispicio. *Historia de la composición del cuerpo humano*.



Fig. 27. Guglielmo della Porta. Tumba de Pablo III. Basílica de San Pietro.

Pudiera ser también que Castillo hubiese conocido a Becerra a través del Cardenal Juan Álvarez de Toledo, que vio personalmente la obra de Sala de la Regia, cuando el cónclave fue convocado después de la muerte de Pablo III, el 10 de noviembre de 1549<sup>37</sup>.

El Cardenal de Santiago (1488-1557), hijo de los Duques de Alba<sup>38</sup>, era un personaje poderoso en la corte papal y extremadamente influyente. Participó, con el Cardenal Farnese, en el Concilio de Trento y fue



Fig. 28. Guglielmo della Porta. La Abundancia. Palazzo Farnese.



Fig. 29. Guglielmo della Porta. *La Paz*. Palazzo Farnese.



Fig. 30. Gaspar Becerra. *La Religión*. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga. Fig. 30. Gaspar Becerra. *La Religión*. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.



Fig. 31. Gaspar Becerra. *La Fe*. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.



Fig. 32. Gaspar Becerra. *La Caridad*. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.

Inquisidor General<sup>39</sup>. En 1542, había fundado, con el Cardenal Giovanni Pietro Carafa (el futuro Pablo IV), la Inquisición romana o *Sant'Uffizio*<sup>40</sup>, cuyas sesiones, generalmente, tomaban lugar en la residencia del Cardenal Toledo, a pocos pasos de la iglesia de Santiago de los españoles. Juan Alvarez de Toledo, que era dedicado mecenas de arte en su país, especialmente en las ciudades de Córdoba, Salamanca, Burgos y Santiago de Compostela<sup>41</sup>, conoció personalmente a Miguel Angel y tuvo preferencia por artistas de "gusto" miguelangelesco, al igual que su hermano el Virrey de Nápoles, Pedro de Toledo (1480-1553)<sup>42</sup>. El Cardenal de Santiago, no sólo estaba bien vinculado con los Farnese en Roma, con los Medici en Florencia, y con el virreinato de Nápoles, pero era el único cliente de Becerra en Roma, que tenía conexiones directas con el Obispo de Astorga, Diego Sarmiento de Sotomayor.

Las familias de Alba y de Sarmiento de Sotomayor estaban unidas por distantes lazos familiares, que se renovaron a través de las uniones establecidas entre la primera y el marquesado de Astorga<sup>43</sup>: Beatriz de Toledo, hija del cuarto Duque de Alba, Fernando Alvarez de Toledo, sobrino del Cardenal de Santiago, contrajo matrimonio, en 1548, con el quinto Marqués de Astorga, Alvaro Pérez Osorio (1560-1567), Conde de Trástamara y Santa Marta. La hermana del Marqués, Leonor Osorio, estuvo casada con el Embajador Imperial de Roma, Juan de Vega, Señor de Granjal (1543-1547), que trabajó con Juan Alvarez de Toledo, en la corte papal de los Farnese<sup>44</sup>. La madre del quinto Marqués de Astorga y de Leonor Osorio fue Isabel Sarmiento, de la familia del Obispo de Astorga.

El Cardenal de Santiago también estaba vinculado con la diócesis de Astorga: además de poseer el beneficio de San Pedro de Dehesas, donde Becerra firmó el contrato para la policromía del altar mayor de la iglesia parroquial<sup>45</sup>, su hermano el Virrey de Nápoles (1532-1553), fue Marqués de Villafranca del Bierzo<sup>46</sup>.

No sabemos si Constantino del Castillo tuvo alguna conexión con Astorga, pero no cabe duda, que la iglesia de Santiago mantuvo sus lazos con la Catedral de Astorga, y directamente con el cliente de Becerra, Diego Sarmiento de Sotomayor. La presencia de la lápida funeraria de Pedro Sarmiento de Sotomayor (m. 1586), arcediano de Carballada y canónigo de la Catedral de Astorga, que era, nada más y nada menos, que el sobrino del Obispo de Astorga, hijo de su hermana Inés Enríquez y de Alonso de Lanzos y Andrada, es testigo de este vínculo<sup>47</sup>.

Las circunstancias indican que, entre los clientes de Becerra en Roma, el Cardenal de Santiago, Juan Alvarez de Toledo, habrá determinado el movimiento del baecetano de Roma a Astorga.

Volviendo a la capilla funeraria de Constantino del

Castillo en la iglesia castellana, tenemos que mencionar que, por desgracia, ésta fue totalmente destruida en 1929, con excepción de la pintura al fresco de la *Bajada al Limbo*, que se encuentra en el Castel Sant'Angelo. Esta obra y una reproducción fotográfica, nos da una idea de cómo fue la decoración de Becerra (Fig. 19). En el fresco, se puede observar que la parte inferior había desaparecido, cuando se decidió convertir la capilla de la Asunción en sacristía y depósito<sup>48</sup>.

A pesar de que el *Limbo* (Fig. 20) esté en malas condiciones, se reconoce la figura de Cristo en el centro, rodeado por almas liberadas, con la Virgen a la izquierda y con David y Moisés a la derecha. Al comparar este fresco con *La Natividad* de la Rovere (Fig. 8), es evidente que el uso de los escorzos en el *Limbo* son más efectivos en términos de definición espacial, a través de los gestos y movimientos de las figuras. Los cuerpos de las figuras del *Limbo* están mejor definidos anatómicamente y son más musculosos, monumentales, menos inestables y mejor proporcionados. Las conexiones formales entre estas figuras y las astorganas son evidentes, entre otras, en la semejanza de los perfiles, la forma de la boca, las expresiones y el espacio entre los dedos del pie de las figuras (Fig. 10). La similitud más sorprendente, entre las dos obras, se observa entre la Virgen del fresco y la escultura de la *Asunción* (Fig. 11), en las ropas, el velo, la posición de las manos y la cabeza. La Virgen del *Limbo*, que posee una mayor monumentalidad que la de Daniele en la capilla de la Rovere, es más cercana a la de Astorga. El movimiento de los niños escultóricos, en la caja de La Asunción, constituye un punto de vista múltiple de la posición del Cristo del fresco romano.

Volviendo a la fotografía de lo que quedaba de la capilla de la Asunción (Fig. 19), se nota que la obra fue concebida como los *tabernacoli* de la Sala Regia (Fig. 16): los mismos marcos de estuco rodean el fresco, que está rematado por el mismo tipo de frontón que, a diferencia de los del Vaticano, contiene en su tímpano dos esculturas de estuco de *putti* sentados, que sostienen un escudo, que no es el original. Becerra también introduce dos soportes lisos que unen el frontón y la cornisa de estuco.

La fuente formal de este recurso arquitectónico, de carácter ornamental, que Becerra empleará en el cuerpo inferior del retablo astorgano, es la decoración contemporánea de Mazzoni en la Sala degli Stucchi (1551-1552), del Palazzo Spada (Figs. 21, 22)<sup>49</sup>.

Mazzoni, que terminó la decoración del baecetano en la capilla de la Asunción, trabajó, al igual que Becerra, con Vasari y Daniele da Volterra<sup>50</sup>. La amistad entre los dos artistas se estableció, sin lugar a dudas, en los talleres farnesianos de Daniele.

Es evidente que el *Limbo* y la decoración de estuco (Fig. 19) de la capilla funeraria de Castillo, pertenecen a

Becerra y no a Mazzoni, que en la primera mitad de la sexta década (1550-1555), estaba a cargo de las decoraciones de pinturas al fresco y estucos del Palazzo Spada. Si comparamos, además, el *Limbo* (Fig. 20) con *La muerte de Adonis* (Fig. 23), una de las pinturas al fresco de Mazzoni en Palazzo Spada, se puede observar que las figuras del italiano son más alargadas y musculosas que todas las figuras del *Limbo*.

Becerra estaba al tanto de las decoraciones de Palazzo Spada e inclusive habrá participado con Mazzoni, como por ejemplo, en la Sala di Perseo (1550-1551), cuya iconografía el andaluz seguirá en las pinturas al fresco de El Pardo. En el ciclo italiano, las figuras de los gigantescos telamones y cariátides recuerdan las de *La Natividad* de la capilla de la Rovere.

Becerra se apropió de otras ideas de su colega "piacentino" y las adaptó en el altar mayor de Astorga. Los soportes estriados, de los frontones del cuerpo superior del retablo catedralicio provienen de la Sala delle quattro stagioni (1552-1553) (Figs. 1, 24), mientras la exuberancia y abundancia decorativa del friso convexo ininterrumpido en los entablamentos y columnas del segundo cuerpo, de las gigantescas columnas pareadas del cuerpo inferior y de las columnas dóricas que flanquean la puerta del tabernáculo (Fig. 14), derivan de los grutescos de estuco de las paredes de esta decoración mazzoniana. En el Cortile de Palazzo Spada (1552-1555), la composición de los *ignudi* que sujetan escudos (Fig. 25), nos llevan a pensar inmediatamente en la composición de la portada del libro de anatomía de Valverde (Fig. 26).

El frontispicio de la primera edición de la *Historia* de Valverde, es la única obra totalmente independiente, de la mayoría de las cuarenta y dos láminas del texto, que fueron adaptadas de los dibujos de Calcar para el *De humani corporis fabrica* de Andrés Vesalio (1543). Esta obra becerreniana se coloca, estilísticamente, entre la capilla de la Asunción y el retablo de Astorga. La idea de los *ignudi* en escorzo y de los ángeles que se proyectan hacia adelante, para crear un sentido ilusionístico de la profundidad espacial, no se podría explicar sin la conexión con el gusto de las decoraciones de Daniele y de Mazzoni a mediados del siglo XVI en Roma. Las figuras de Becerra, en esta portada, presentan una mayor monumentalidad y una anatomía estructuralmente mejor definida, que las figuras del *Limbo* (Fig. 20). Es una manifestación del idioma maduro de Becerra, que se exhibirá con suma seguridad en el retablo astorgano.

La resonancia formal más obvia, de la portada del libro de Valverde en el altar mayor, es la idea de la caja que alberga el tabernáculo (Fig. 14), donde la acción y el movimiento de los niños y su relación con el marco arquitectónico, son las referencias más obvias. La idea

básica de la estructura arquitectónica del frontispicio valverdiano, inspirada en los *tabernacoli* de la Sala Regia y empleada en la capilla de la Asunción, fue adoptada en la estructura arquitectónica del retablo catedralicio (Fig. 1), en donde los tres cuerpos del altar mayor están divididos en portadas rectangulares, con entablamentos decorados y rematados con frontones curvilíneos o triangulares. La fuente formal de esta estructura es, sin duda, el *ricetto* de la Biblioteca Laurenziana de Miguel Ángel en Florencia<sup>51</sup>.

Se ha reconocido ampliamente el impacto indiscutible que las obras escultóricas y pictóricas de Miguel Ángel ejercieron en el retablo, razón por la cual no me detendré en ello. Es evidente que los cuerpos heroicos de Becerra derivan de las obras del *Juicio Universal* y las pinturas al fresco de la capilla Paolina, contigua a la Sala Regia de Daniele. De todos modos, me gustaría añadir que los niños de Becerra, inclinados en las rampas de los frontones del cuerpo inferior, son más moderados en la articulación y movimiento de los cuerpos, más voluminosos, que las figuras de Miguel Ángel en la capilla Medici, en Florencia. En este sentido, pienso que los niños astorganos se acercan más a las *Virtudes* de mármol del escultor lombardo, Guglielmo della Porta

(1553-1557), para la tumba de Pablo III, en S. Pietro (Figs. 27-29)<sup>52</sup>. La influencia de las personificaciones alegóricas, *La Justicia*, *La Prudencia*, *La Abundancia* (Fig. 28) y *La Paz* (Fig. 29), en el retablo de Becerra, es más evidente aún en la *Virtudes* de la predela, recostadas frontalmente sobre sus mantos pesados y envolventes (Figs. 7, 30-32). Becerra habrá conocido personalmente a Guglielmo (m. 1577), que fue amigo de Daniele y de Mazzoni, y que se movía en los mismos círculos farnesianos<sup>53</sup>.

El nuevo cánón de la representación del cuerpo humano, introducido por Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga, y reconocido por Arfe<sup>54</sup>, como también la estructura y composición de las portadas, derivan de las obras de los artistas italianos de los círculos farnesianos, dónde el andaluz se formó y trabajó a mediados del Quinientos en Roma.

No cabe duda, que las conexiones de Becerra con algunos de los clientes españoles e italianos más prestigiosos de la Roma de mediados del siglo XVI y su formación artística italiana, con algunos de los artistas más reconocidos de la época, fueron los factores decisivos del éxito garantizado, cuando regresó a su patria, para llevar a cabo el retablo mayor de la Catedral de Astorga.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Véase FRACCHIA, C., "El retablo mayor de la Catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, núm. 282, 1998, pp. 158-165. Se hace referencia a las 23 "cartas de pago" (1558-1563), que recibió Becerra para la ejecución del retablo.
- <sup>2</sup> El obispo Sarmiento, que no se asentó en Astorga hasta el 1556, fue Inquisidor de Cataluña en 1545. Véase GUTIÉRREZ, C., *Espanoles en Trento*, Valladolid, 1951, pp. 305-307. Era de la familia de Sarmiento de Sotomayor, señores de Salvatierra. Sus padres fueron García Sarmiento de Sotomayor y Francisca Enríquez de Sotomayor. Véase PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, J., *Informe del origen, antigüedad, calidad i sucesión de la excelentissima Casa de Sarmiento de Villamayor y las unidas a ella por casamiento*, Madrid, 1663, fols. 3v, 3r, 109, 110.
- <sup>3</sup> CHEA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1988, p. 260.
- <sup>4</sup> En 1561 mandó publicar algunos textos litúrgicos y entre éstos el *Missale iuxta consuetudinem ecclesiae Asturicensis*, del cual se hicieron más de mil copias. Véase RODRÍGUEZ LÓPEZ, P., *Episcopologio asturicense*, Vol. III, Astorga, 1908, pp. 59, 267-283. Participó a la última sesión del Concilio de Trento, cuando Becerra estaba a cargo del retablo catedralicio: GUTIÉRREZ, C., *op. cit.*, p. 305, nota 634.
- <sup>5</sup> Véanse los últimos estudios sobre Becerra: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J. J., "Precisiones sobre Gaspar Becerra", *Archivo Español de Arte*, Vol. XLII, 1969, pp. 327-356; FRACCHIA, C., "Gaspar Becerra and the High Altar of Astorga Cathedral", tesis doctoral, Universidad de Londres, 1996.
- <sup>6</sup> MISSIRINI, M., *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma, 1823, pp. 13-16.
- <sup>7</sup> BERTOLOTI, A., *Artisti Subalpini in Roma nei secoli XV, XVI E XVII*, Bologna, 1884, pp. 106-107. El escritor se refiere a un documento que se encuentra en el Archivo criminal del gobernador de Roma. Se trata de un juicio, con fecha del 12 de agosto de 1554, contra el escultor Leonardo Sormani, genovés, en donde consta que el pintor español Becerra declaró que el escultor Antonio de Colmenares, portugués, había comprado la columna de mármol que utilizó Sormani en "su obra".
- <sup>8</sup> En el documento del 15 de agosto de 1564, de los Archivos de la Accademia di S. Luca, se declara que Mazzoni "ha finita la cappella che cominciò Bizzerra ad Sancto Jacopo de Spagnoli". Véase LEPROUX, G.-M., "Les peintres romains devant le tribunal du sénateur, 1544-1564", *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires*, Vol. LXXII, 1991, pp. 116, 131.
- <sup>9</sup> VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), ed. P. Barocchi, Florencia, 1987, pp. 294, 388. Los hombres de letras que se reunían en el Palazzo della Cancelleria eran Annibal Caro, Bernardino Maffei, Fulvio Orsini, Claudio Tolomei y Onofrio Panvinio: véase ROBERTSON, C., *'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven-Londres, 1992, pp. 9, 12, 13, 14.
- <sup>10</sup> ROBERTSON, *op. cit.*, pp. 6, 9.
- <sup>11</sup> ROBERTSON, *op. cit.*, pp. 210, 266. Giovio es conocido por su libro *Historiae* (1552) y por su Museo, en la ciudad de Como, que alberga la colección de retratos que poseía, de mano de Vasari, Salviati, Bronzino, Pontormo, Giovanni Bellini y Mantegna, entre otros.
- <sup>12</sup> Véase Fracchia, *op. cit.*, 1996, pp. 70-74.
- <sup>13</sup> EUBEL, C.-W. VAN GULIK, *Hierarchia Catholica medii aevi*, Vol. III, Munster, 1910, p. 219.
- <sup>14</sup> XIMENA JURADO, M. de, *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de Iáen y annales eclesiásticos deste obispado*, Madrid, 1654, pp. 452-453.

- 15 SALA BALUST, L., *Obras completas del Beato Maestro Juan de Avila*, Madrid, 1952, pp. 110-112
- 16 KENISTON, R. H., *Francisco de los Cobos. Secretary of the Emperor Charles V*, Pittsburgh, 1960, pp. 4, 90, 127, 144, 145, 154, 174, 369, 389, nota 3. En 1535, cuando Giovio fue a Nápoles para recibir a Carlos V, después de su victoria en Túnez, el historiador conoció a Cobos.
- 17 PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, *op. cit.*, Madrid, 1663, fol. 110v. La conexión de Cobos con el obispo de Astorga se estableció a través de su esposa María de Mendoza, cuando su hermana Beatriz contrajo matrimonio, en 1529, con Juan Sarmiento de Sotomayor, segundo señor de Salvatierra y cuarto señor de Sobroso, heredero de la familia y hermano del obispo de Astorga. Cuando el heredero de esta unión, García Sarmiento de Sotomayor, contrajo matrimonio con Leonor Sarmiento de Mendoza, dama de compañía de Juana de Austria en Valladolid, se estableció la conexión entre el obispo de Astorga y la hermana de Felipe II, regente de Valladolid, y cliente de Becerra en Madrid. En esta época, Becerra residía en Valladolid, desde donde se trasladó a Astorga, para ejecutar el retablo catedralicio.
- 18 SRICCHIA SANTORO, F., "Daniele da Volterra", *Paragone Arte*, Vol. XVIII, 1967, pp. 17-18.
- 19 Francesco Salviati, amigo de Vasari, también trabajó en el Palazzo della Cancelleria, en la capilla del Palio (1548-1550), cuando Becerra estaba en Trinità dei Monti y Rubiales en Nápoles. Véase RUBIN, P., "The private chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome", *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, Vol. L, 1987, pp. 82-112.
- 20 VASARI, *op. cit.*, ed. G. Previtali y P. Ceschi, Novara, 1967, p. 18. La obra de Daniele, "in otto vani dipinse otto storiette de' fatte et opere illustri et detto Carlo quinto imperatore", desapareció durante la reconstrucción del palacio en el siglo XVII.
- 21 PUGLIATTI, T., *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma, 1984, pp. 209-213.
- 22 Para la cronología de los trabajos de la capilla de la Rovere, véase PUGLIATTI, *op. cit.*, pp. 65-66.
- 23 VASARI, *op. cit.*, ed. Previtali y Ceschi, pp. 21-22.
- 24 Se desconoce el autor de este grabado, véase: MEZ, M. L., "Daniele da Volterra, pittore", *Bollettino d'Arte*, Vol. XXVII, 1933-1934, p. 470.
- 25 SHEARMAN, J., "The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XXIV, 1961, pp. 129-60, figs. 23a, 25b, y BAROLSKY, P., *Daniele da Volterra: A Catalogue raisonné*, Londres-New York, 1979, pp. 17-20.
- 26 RODRÍGUEZ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 175-176.
- 27 HIRST, M., "Daniele da Volterra and the Orsini Chapel - I. The Chronology and the Altar-piece", *The Burlington Magazine*, Vol. CIX, 1967, p. 506, nota 31.
- 28 Antonio Becerra dejó retablos en Baeza y en Jaén, mientras que Juan, el hermano mayor de Gaspar, trabajó con éste para llevar a cabo el retablo mayor de la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid. Véase Fracchia, *op. cit.*, 1996, pp. 53-60.
- 29 PUGLIATTI, *op. cit.*, pp. 54-59.
- 30 VASARI, *op. cit.*, ed. Previtali y Ceschi, pp. 17-20; PUGLIATTI, *op. cit.*, pp. 58-59.
- 31 Es interesante observar que los motivos decorativos de estuco reaparecerán en los estucos de la bóveda de Becerra en el palacio del Pardo.
- 32 LEPROUX, *op. cit.*, pp. 116, 131.
- 33 Véase GUERRA, F., "Juan de Valverde de Amusco", *Clio Medica*, Vol. II, 1967, pp. 339-362.; RIERA, J., *Juan Valverde de Amusco y la medicina del Renacimiento*, Valladolid, 1986. No existen todavía estudios sólidos sobre Valverde. Enseñó Medicina en el Hospital de Santo Spirito en Roma, en cuya iglesia, los colegas de Becerra, Rubiales y Marco Pino, trabajaron.
- 34 FERNÁNDEZ ALONSO, J., "Instrumentos originales en el Archivo de Santiago de los españoles, de Roma", *Anthologica Annua*, Vol. IV, 1956, pp. 526-527, 537, 540. En las lápidas de la tumba de Castillo, se lee que era deán de la Catedral de Cuenca y arcediano de Játiva. Castillo fue también comendador de la Orden Teutónica de La Mota en la ciudad de Toro, provincia de Zamora, desde el 1514: véase FERNÁNDEZ ALONSO, J., "Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI", *Anthologica Annua*, Vol. VI, 1958, pp. 34, 72, y FERREIRO, J., "Asentamiento y extinción de la Orden Teutónica en España: La encomienda de Santa María de Castellanos de la Mota de Toro (1222-1556)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Vol. CLXVIII, 1971, pp. 227-74.
- 35 FERNÁNDEZ ALONSO, *op. cit.*, 1958, pp. 34-37, 52, 72-73. En la transcripción de la lápida de la tumba de Castillo se declara que la capilla está dedicada a la Asunción. Véase FORCELLA, V., *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Vol. III, Roma, 1873, p. 233, núm. 572.
- 36 CELIO, G., *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Nápoles, 1638, p. 14.
- 37 Al año siguiente, el 20 de junio de 1550, Juan Álvarez de Toledo fue nombrado arzobispo de Santiago, con el apelativo de Cardinale di S. Giacomo: véase EUBEL, C. y W. VAN GULIK, *Hierarchia Catholica medii aevi*, Vol. III, Munster, 1910, p. 189; TALAMO, E. A., "I messali miniati del cardinale Juan Alvarez de Toledo", *Storia dell'Arte*, Vol. LXVI, 1989, pp. 160-169.
- 38 Su padre fue el segundo duque de Alba, Fadrique Alvarez de Toledo (m. 1531). En 1506, Juan ingresó en la orden de Santo Domingo del convento de San Esteban de Salamanca.
- 39 PASTOR, Ludwig B. VON, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, ed. y trad. por Angelo Mercati, Vol. V, Roma, 1954, pp. 486, 508, nota 1, 578, 611. El Obispo de Astorga también asistió al Concilio de Trento, pero en la última sesión.
- 40 PASTOR, *op. cit.*, Vol. V., pp. 326-327, 382, 673, 675. DE MAIO, R., *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, 1978, p. 290.
- 41 Álvarez de Toledo fue Obispo de Córdoba (1523-1537), de Burgos (1537-1550) y Arzobispo de Santiago de Compostela (1550-1557). Para sus comisiones en la diócesis de Córdoba, véase: ORTIZ JUAREZ, D., BERNIER LUQUE, J., NIETO CUMPLIDO, M., y LARA ARREBOLA, F., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Vol. III, Córdoba, 1985, pp. 43-44, 47; IV, 1986, pp. 41, 43. Para las obras de Burgos, véase PONZ, A., *Viaje de España seguido de los dos tomos del viaje fuera de España* (1772), ed. Castro María del Rivero, Madrid, 1947, p. 1042; y de Santiago: LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Vol. VIII, 1905, pp. 121-132. El Cardenal fue responsable de la renovación de la iglesia de San Esteban de Salamanca: CUERVO, J., *op. cit.*, Vol. 1914, p. 550; VALDIVIESO, E., "Una planta de Juan de Alava para la Iglesia de San Esteban de Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y de Arqueología*, Vols. XL-XLI 1971, pp. 221-38; MARIAS, F., "El largo siglo XVI", en *Conceptos fundamentales en la historia del arte español*, Vol. V, Madrid, 1989, p. 131.

- 42 Véase TALAMO, *op. cit.*, pp. 162-169. Ante la eminente amenaza de otro saqueo de Roma, el 12 de septiembre de 1556, a cargo del sobrino del Cardenal, el Duque de Alba, el prelado ofreció a Miguel Ángel, seguridad y protección en su palacio. Véase PASTOR, *op. cit.*, Vol. VI, 1963, p. 409.
- DE MAIO, *op. cit.*, pp. 287, 299, nota 3. El Virrey de Nápoles fue el primero, con su yerno Cosimo de' Medici, que visitó el trabajo del Buonarroti en la iglesia de S. Lorenzo. Además fue el cliente de algunos de los artistas relacionados con Becerra: Vasari y los españoles, Rubiales y Juan Bautista de Toledo, asistente de Miguel Ángel, con quien el baecetano trabajará en la corte de Felipe II.
- 43 MARTÍN FUERTES, *op. cit.*, pp. 97, 103-104, 106.
- 44 Leonor Osorio, que llevó una serie de reliquias a la Catedral de Astorga, ayudó a su confesor, Ignacio de Loyola, junto con Margarita de Austria, a la fundación de la Casa de Santa Marta para prostitutas (1543-1544). PASTOR, *op. cit.*, Vol. V, pp. 380, 381, 471.
- 45 Véase el Ms. 7 de noviembre de 1558, 9 folios. Leg.: Iñigo de Miranda- 1562-2º, Archivo Diocesano de Astorga, fol. 1v. Otros documentos relevantes son : Ms. 7 de noviembre de 1558, 4 folios. Leg.: Iñigo de Miranda-1558 (sin catalogar), ADA; Ms. 8 de noviembre de 1558, 3 folios. Leg.: Iñigo de Miranda-1562-2º, ADA. Becerra firmó el contrato el 16 de julio de 1562, pero no realizó la obra. Véase VOCES JOLIAS, J. M., *Arte religioso de El Bierzo*, Ponferrada, 1987, pp. 456-462.
- 46 Pedro de Toledo recibió el título de Marqués de Villafranca, a través de su esposa María Osorio de Pimentel. MICCIO, S., "Vita di don Pedro di Toledo, Marchese di Villafranca" (1600), *Archivio storico italiano*, Vol. IX, Florencia, 1846, pp. 1-89. La hija de los Marqueses, Ana de Toledo, contrajo matrimonio con Lope Osorio de Moscoso, tercer Conde de Altamira de Galicia, de la familia de los Marqueses de Astorga: véase, MARTÍN FUERTES, J. A., *De la nobleza leonesa. El marquesado de Astorga*, León, 1988, pp. 51, 53.
- 47 Para la identidad del sobrino del Obispo, véase: "Donación q[ue] hizo don p[edr]o sarmy[e]n[ro]to , can[ónig]o desta yglesia a hernán p[é]rez de andrada, su her[ma]no", 26 de noviembre de 1576, 6 folios. Leg.: Iñigo de Miranda-1562-2º, ADA, fols. 724r-727v; PELLICER DE OSSAU Y TOVAAR, *op. cit.*, fol. 110. FORCELLA, *op. cit.*, p. 239, núm. 590. TORMO Y MONZÓ, E., *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Vol. I, Madrid, 1942, p. 91. Se hace referencia a la inscripción de la lápida de Antonio de Sotomayor (m. 1599), refendario pontificio, arcediano de Carrión y canónigo de Palencia, con relación a la de Pedro Sarmiento de Sotomayor. No pude identificar la conexión entre los dos canónigos españoles, pero se ha de suponer que Antonio de Sotomayor fuera otro pariente de la familia Sarmiento de Sotomayor.
- 48 La iglesia española pasó en manos de la orden misionera del Sagrado Corazón, a partir del 1878, con el nuevo nombre de iglesia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón y las obras de restauración empezaron al año siguiente. Para la historia de la iglesia y de la capilla, véase DAVIDSON, B., "Navarrete in Rome", *The Burlington Magazine*, Vol. CXXXV, 1993, pp. 95-96, nota 21, y FRACCHIA, *op. cit.*, 1996, pp. 75-84. La atribución del Limbo a Juan Fernández de Navarrete, propuesta por Davidson, fue descartada, por primera vez, por Mulcahy, en MULCAHY, R., FERNÁNDEZ PARDO, F., CHECHA CREMADES, F., YARZA LUACE, J., *Navarrete 'el mudo', pintor de Felipe II (Seguidores y copistas)*, Logroño, 1995, p. 145. No quedan rastros de la descripción contemporánea de la capilla que nos dejó el "Anonimo Spagnolo", que daba a conocer que esta capilla contenían seis esculturas de mármol: dos que sostenían una pintura de La Asunción de la Virgen; dos que sujetaban el escudo de armas de Constantino del Castillo y otras dos que representaban La Anunciación: véase, FORCELLA, *op. cit.*, p. 233, núm. 572.
- 49 PUGLIATTI, *op. cit.*, Roma, 1984: el capítulo X trata detalladamente sobre las decoraciones de Mazzoni en el Palazzo Spada.
- 50 Véase nota anterior. En la vida de Daniele da Volterra, Vasari hace constancia de que Mazzoni, después de trabajar con él en Florencia y en Nápoles, pasó al taller de Daniele. La decoración del Palazzo Spada, que en la época se llamaba Palazzo Capodiferro, fue comisionada por el Cardenal Girolamo Capodiferro (m. 1559).
- 51 MARIAS, F., *op. cit.*, p. 606.
- 52 Las esculturas alegóricas, *Abundancia y Paz*, fueron trasladadas al Palazzo Farnese desde el 1628. Véase GIBELLINO-KRASCENINNICOWA, M., *Guglielmo della Porta. Scultore del Papa Paolo III Farnese*, Roma, 1944, p. 13. Guglielmo se instaló en Roma en 1546, cuando Becerra trabajaba con Vasari.
- 53 PUGLIATTI, T., *op. cit.*, p. 188.
- 54 ARFE Y VILLAFANE, J., *De Varia Commesuración para la Escultura y la Architectura*, Sevilla, 1585, fols. 2-2v.

