

# APROXIMACIÓN A GASPAR BECERRA, ROMANISTA DE BAEZA (1520-1568)

Por Miguel Viribay

## ASPECTOS PREVIOS

**E**N la geografía del Santo Reino, la comarca de La Loma tiene muy marcadas resonancias artísticas. Configurada como un todo armónico, de su entorno salió gran parte de lo que, en aquel tiempo, fue novedad en el arte español. La perspicacia del inteligente y ambicioso don Francisco de los Cobos y Molina, Secretario del Emperador Carlos V, Comendador Mayor de León y destacado mecenas, marcó el coleccionismo artístico en esta provincia e influyó en España. Hija de su iniciativa es obra tan significativa como la Sacra Capilla del Salvador. A él, también en muy buena medida, se debe ese interés que manifestó Carlos V por el arte y el gusto por coleccionarlo que lo convierte en su introductor en España.

En efecto, según la sensibilidad de la época, Carlos V fue un ferviente defensor de la pintura al fresco y conocido devoto de Tiziano, a quien parece que fue presentado por Fernando de los Cobos. A la relación del Emperador con el pintor se debe, la gran cantidad de obras conservadas en España del veneciano; entre ellas, efigies del monarca tan distintas y ejemplares como el retrato pintado en 1535 y el ecuestre que figura en el Museo del Prado realizado trece años después: *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, en el que aparece el personaje, lanza en ristre y decidida actitud de guerrero a quien el espíritu pacifista de Erasmo no supo o no pudo contener; acaso de-

bido a los intereses que le impusieron el amplio territorio que gobernó y las circunstancias de la época, nada fáciles por otro lado.

A su muerte, el Imperio con sus avatares, y el gusto por la pintura italiana, los heredaría su hijo Felipe II, de más talla intelectual que el padre, si bien es cierto que, no obstante su crecida estatura de gobernante, durante su reinado se comenzó a articular la Leyenda Negra de España, cuyos cimientos se alzan «sobre tres conceptos: Inquisición, política exterior y trato a los indios» (1).

Otro hecho a contemplar tiene que ver con el concepto de Renacimiento. Siempre que se alude a él, lo analizamos desde la perspectiva de Florencia, concretamente desde el mitificado jardín de los Médici. Ello me acercar cierto tufo, ya rancio, y deja atisbar aspectos sostenidos por lo que tienen de meandros paganizantes más que por cuanto hay en ellos de soporte para la cultura, al margen de cuanto tienen de continuidad y referencia del *divino parnaso* italiano.

No cabe duda que el Renacimiento italiano alumbró un arte central en Occidente; sin embargo, el concepto de cultura es mucho más amplia que el horizonte que pueda vislumbrarse a través de las obras artísticas, sea una u otra la naturaleza de las mismas. En ese sentido, quienes ven en aquella Italia el origen de la modernidad cultural, no deberían olvidar la creación de las universidades ni el orden con el que fueron surgiendo a lo largo y ancho de Europa; y, claro es, por poner sólo otro ejemplo, la creación de la Escuela de traductores de Toledo.

Con motivo de acompañarnos con alguna luz, no es ocioso precisar, que en materia de transmisión de saber y de historia, el siglo XIII es para el Occidente medieval el siglo de la universidad, un fenómeno nuevo que se consolida y expande definitivamente durante los siglos XIV y XV. Así las cosas, la figura aun no bien estudiada de Alfonso X, tiene méritos suficientes para establecer los principios de una ilustración antes de la Ilustración, que no deja de incluir el saber científico.

Humanista laico, como se desprende de la reciente biografía escrita por Valdeón (2). Para Alfonso X, los saberes «son cosa del Tesoro de Dios que

(1) DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: España, *Tres milenios de Historia*. Marcial Pons, Madrid 2001, pág. 153.

(2) VALDEÓN, Julio: *Alfonso X, el Sabio. La forja de la España moderna*. Temas de Hoy. Madrid, 2003.

nunca mueren ni desamparan nunca a los que lo saben, ni lo dejan morir muerte durable porque mueren según la carne, pero siempre viven por memoria».

## CENTURIA PLETÓRICA

Ciertamente, «la palabra Cinquecento, abreviatura de los años que en lengua italiana comienzan por *mille e cinquecento*, los historiadores de la cultura vienen denominando el segundo ciclo del movimiento que ha tomado por nombre el Renacimiento, es decir el siglo XVI, como ha quedado consagrado la de Quattrocento, los años numerados desde *mille e quattrocento* hasta 1500, para el arte y la cultura, exclusivamente italiana, del siglo XV» (3). Ambos siglos, tienen que ver con una reinterpretación del arte clásico, después que en la Edad Media, partiendo de otros contenidos, había evolucionado por los caminos que la implantación del cristianismo en buena medida había marcado.

Sin embargo, aquella centuria pletórica de novedades que los italianos llaman Cinquecento dio nombres verdaderamente cimeros: Brunelleschi, Bramante, Leonardo, Rafael, Miguel Ángel... ellos iluminaron aquel período, cuyo arte se extendió por Europa apoyado, principalmente, por las grandes casas reales que vieron en su exuberancia ornamental el prototipo adecuado que debería seguir la decoración cortesana, incluida la práctica de la pintura al fresco por lo que su cromatismo tenía de aterciopelada luminosidad.

Siguiendo esa línea, Carlos V se interesó por la venida a España –vía Francisco de los Cobos– de los fresquistas que durante algún tiempo estuvieron activos en la Comarca de la Loma, Julio de Aquilis –en España, Julio Romano– y Alejandro Mainer, discípulos de un discípulo del afamado Rafael de Urbino, de especial interés para don Carlos. El hecho de que le fuesen encomendadas al pintor italiano las pinturas (1546) del Tocador de la Reina, situado fuera del palacio pero dentro de la Alhambra en las que se aluden a la exaltación mitológica del emperador, da cumplida respuesta a tal efecto; entre otras razones, porque la propia situación que se le dio al monumento resulta explícita por sí sola.

Si Carlos V tuvo sus preferencias, Felipe II, no obstante su acentuada religiosidad, siguió atraído por un arquetipo estético de cuerpos robustos y

(3) HERNÁNDEZ PEREDA, Jesús: *El Cinquecento y el Manierismo en Italia*. Historia 16, Madrid, 1999, pág. 6.

bien analizados en su anatomía, a través de los cuales las ondulantes formas del manierismo encuentran la medida que se desprende del más puro prototipo renacentista y el espíritu doliente de alguna pintura religiosa que, de algún modo, podemos percibir en las esculturas del Gaspar Becerra maduro; a mi ver, la parte más robusta de este escultor y pintor, de cuya existencia se ocuparon en su día los principales artistas españoles que cultivaron la Historia del Arte; tales como Carducho, Pacheco, Martínez, Palomino..., aunque seguimos desconociendo amplios aspectos de su vida inicial; esto es, los años transcurridos en Baeza, probablemente luminosos para seguir un hilo conductor que nos lleve a comprender el sentido religioso de sus esculturas.

Aunque se ha dicho de manera hartó sobrada que Roma fue su verdadera escuela, al lado de Giorgio Vasari y Daniele Volterra; es probable que en su obra, además de habitar el ideal de los modelos miguelangelescos que tanto admirase y dibujase (4), como puede verse en los dibujos realizados del Juicio Final de Miguel Ángel (figuras 1 y 2), en los que aún aparecen las figuras desnudas; esto es, antes de que Volterra, amigo y admirador de Miguel Ángel, las fuese cubriendo con toda parsimonia mientras esperaba el indulto del despropósito.

Estas obras, realizadas o no directamente del original, nos acercan al Becerra admirador de Miguel Ángel, nunca a su imitador. Quiero decir que, a partir de la asimilación del universo miguelangelesco de manera consciente, Becerra debió establecer la lucha que cualquier creador sostiene para sentirse heredero de una estética continuadora y troncal en Occidente y, a la vez, dueño de su propia manera de hacer.

El artista debió abandonar temprano sus tierras originarias y el calor familiar para mirarse en el espejo del arte italiano que tan alzado estaba a la sazón. Se puede pensar que permaneció en Baeza los primeros cuatro lustros de vida adiestrándose en el modesto obrador familiar, partiendo posteriormente hacia su larga etapa italiana hasta el regreso a Castilla, en cuya geografía vivió largo tiempo, dejó sus obras más significativas y un nutrido grupo de discípulos que difundieron su manera de hacer. Entre ellos destacan los nombres del ensamblador y cuñado Bartolomé Hernández, «su yerno Esteban Jordán, Rodrigo y Martín de la Haya, Bernal de Gabadi, Pedro de Arbuló y Juan de Archieta. En zonas de como el Bierzo y comarcas limítrofes

(4) En este sentido, es conveniente ver los dibujos del Juicio Final que se conservan en el departamento de la especialidad que hay en la biblioteca nacional. Sin embargo, coincide poco con las obras de Vasari y con las de Volterra, Becerra es más luminoso como pintor que ambos.





Figura 1.-G. Becerra: Fragmento del Juicio Final de Miguel Ángel. Madrid. Museo del Prado.



Figura 2.—G. Becerra: Fragmento del Juicio Final de Miguel Ángel. Madrid. Biblioteca Nacional.

de Zamora y Orense trabajan Nicolás de Brujas y Lucas de Formente, Luis de Baena, y Alfonso Gutiérrez. Gregorio Español va a difundir el Romanismo en Galicia, tras su estancia en Astorga, tierras donde se sintetizan las influencias de Juni, Becerra, y Jordán que tendrán eco en Juan de Angés, Juan Dávila, Alonso Martínez y el rejero Juan Bautista Celma» (5).

## LOS BECERRA

A los datos conocidos, se unen hoy referencias de precedentes familiares facilitadas por Rafael Rodríguez-Moñino y J. P. Cruz Cabrera, entrecuilladas en el siguiente párrafo.

Antón Becerra es el primero de estos artistas documentado en la ciudad durante las primeras décadas del siglo VI «En 1553 recibe ciertos pagos por el retablo que hizo para la capilla mayor de la parroquia de la Santa Cruz, iniciado tal vez por Pedro Eyagoaga Becerra. Debe tratarse de las tablas atribuidas a Antón Becerra, conservadas en el Museo Catedralicio de Baeza.

(5) VÉLEZ CHAURRI, José Javier: *Becerra, Archieta y la escultura romanista*. Cuadernos de Arte Español núm. 76. Madrid, «Historia 16», pág. 22.

También es obra suya, firmada, una tabla de la Virgen con el Niño, San José y el ángel, que figura en el Museo Arqueológico Nacional».

Según Pedro Barahona en «Rosal de Nobleza», «los Becerra eran oriundos de Asturias, siendo conocido en la ciudad un hijosdalgo honrado descendiente de este linaje, el cual se llamaba Antón Becerra». En ese sentido, cabe citar la existencia de Francisco Becerra (Trujillo, Cáceres, 1545-Lima, 1601) al que Ceán califica como el mejor arquitecto que pasó a América «en el buen tiempo de la arquitectura española». El apellido circula también por Castilla que fue donde se asentó nuestro Gaspar a su regreso de Roma. Por otro lado, Caballero Venzalá da noticia del Licenciado Antonio Becerra (6), clérigo, probablemente, nacido en Úbeda en el último tercio del siglo XVI, posible descendiente de la familia baezana y, en uno u otro grado, del Francisco Becerra que trabajó en el retablo de Begíjar a finales del siglo XVI.

## DOS TABLAS DE ANTÓN

Ciertamente, las dos tablas de Antón Becerra documentadas y conservadas en el Museo de la catedral de Baeza, dejan atisbar aspectos del expresionismo castellano que, además de recibir ciertas influencias alemanas, conserva la condición primitiva de los monjes que cultivaron la pintura en las abadías de aquella geografía. Algo apreciable también en las obras tempranas de Alonso de Sedano, hechas antes de que el artista tomase contacto con el arte levantino y, de manera más directa, en algunas pinturas que acompañan ciertas piezas del llamado *Taller de Oña*, realizadas en torno a la abadía benedictina de San Salvador de Oña –finales del siglo XV–, en las que se puede advertir un gótico tardío, que con menor esmero podemos ver también en las dos tablas de Antón Becerra a las que nos referimos.

Las dos conservan cierto sentido del poso expresionista aludido, bien que un tanto arcaico, vistas las simplificaciones dejadas por el pintor en las telas y la solución aplicada a los elementos arquitectónicos que ayudan a ornar los fondos de las superficies; especialmente en la delimitación de los sillares que conforman los muros resueltos mediante la aplicación de variadas tintas planas; como también se puede ver en las obras de otros artistas castellanos activos en tiempos inmediatamente anteriores a los que se corres-

(6) CABALLERO VENZALÁ, Manuel: *Diccionario bio-bibliográfico del Santo Reino*. Instituto de Estudios Giennenses. Excmo. Diputación Provincial. Jaén, Tomo I, pág. 218.

ponden con el trabajo realizado por el padre de Gaspar (7), cuya profesión y estética debió contribuir en la elección profesional del hijo y, seguramente, animan sus primeros años en la Baeza natal. Estimulo y preludio de lo que sería su desarrollo de inspiración romanista de ejemplar y sostenida trayectoria; cuya andadura, corta por otro lado, dejó, además de las piezas salidas de su taller, una contrastada y significativa influencia en el arte español; especialmente en el castellano, que se corresponde con los cincuenta años centrales del siglo XVI, tan variados por otra parte.

## GASPAR BECERRA

Los diferentes autores que se han ocupado de Gaspar Becerra lo han considerado nacido en Baeza alrededor de 1520, fecha que aparece como la más aceptada. Fue Elías Tormo quien trazó el perfil biográfico a día de hoy más respetado (8). En consecuencia, Gaspar Becerra nace justo el año que pone límite a la vida de Rafael y llega a Roma cuando Miguel Ángel está concluyendo el fresco del Juicio Final; obra con la que el maestro florentino puso fin a los dos repertorios pintados sobre la bóveda y un lienzo de pared de la Capilla Sixtina. Extensas superficies en las que destaca el colosalismo más expresivo y audaz del artista; cuyas figuras humanizan y robustecen el canon del arte de Occidente hasta un cenit que cambiaría de rumbo inmediatamente, apuntando hacia un universo de poética más fluctuante e iconográficamente adaptada a las directrices marcadas por el Concilio de Trento hasta enlazar con el naturalismo barroco, preludiado en alguna escultura del Becerra iniciado en un método de meditación devocional, en cuyo horizonte se intuyen los flecos del gótico castellano.

Las noticias más documentadas sitúan a su padre y hermano —Pedro— con domicilio en la ciudad giennense en 1562. Para Ceán Bermúdez, sus padres fueron Antón Becerra y Leonor de Padillas, vecinos de Baeza (9). En efecto, Pons considera que el padre sea el pintor Antón Becerra, y Argote de Molina fija 1520 como el año del nacimiento del artista. Ciertamente: «Sus padres fueron Antonio Becerra, y Leonor Padilla, vecinos de Baeza, en

(7) VIRIBAY ABAD, Miguel. «Los Becerra», en *Jaén, Pueblos y Ciudades*. «Diario Jaén», Tomo I.

(8) TORMO, Elías: «Gaspar Becerra». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1912, 1913.

(9) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 2001, Akal.



donde nació: que casó en Roma el 15 de julio de 1556 con Paula Velázquez, hija de Hernando del Torneo, de Tordesillas: que se mandó enterrar en el Convento de La Victoria en la Capilla que compró, llamada antiguamente de la Cruz, y hoy de la Encarnación: que tenía un hermano llamado Juan Becerra...».

Según lo transcrito del testamento por el profesor Martín González, «En el se intitula "pintor de Su Majestad y estante en esta villa de Madrid" lo cual se explica porque se seguía considerando vecino de Valladolid. Solicita ser enterrado en la capilla que había comprado en el monasterio de Nuestra Señora de la Victoria de Madrid, y deja dispuesto que lo concerniente a su entierro fuera ordenado por su hermano Juan Becerra. Teniendo presente que a la sazón vivía su madre, a ella ha de declarar universal heredera conforme a derecho. Su esposa Paula Velázquez era reintegrada de los mil cien ducados que había llevado en dote (lo cual indica su sólida posición económica), y recibía joyas y otras cosas. Su madre y su hermano Juan, son designados, albaceas» (10).

Situemos ya a Gaspar Becerra nacido en Baeza en 1520, hijo del pintor Antón Becerra, e introductor del romanista en España, formado en Italia y seguidor del canon de las figuras que pueblan el Juicio Final de Miguel Ángel; si bien —como opina Pons— el resultado de su mirada mantiene un temperamento acunado en lo español, muy especialmente en ese concepto de realismo revelador que contiene un sentimiento misterioso y atraviesan el clima instalado durante la Edad Media, merced a los modelos que la pintura flamenca había dejado en el arte occidental durante los años finales al siglo xv. Aspectos, particularizados en España, que tienen que ver con un concepto de interpretación teológica afín al clima de religiosidad apoyado por los Austrias.

## CLIMA DE ENCRUCIJADA

El siglo xvi fue culturalmente rico y variado, sus inicios pueden rastrearse desde 1492. El mismo año que se producen acontecimientos de tan profundo y variado calado como el descubrimiento de América, la expulsión de España de árabes y judíos que, en opinión de Domínguez Ortiz, no superó a cien mil individuos, y la consiguiente adaptación de los segundos para no abandonar casas y haciendas y, claro es, con la pérdida de un grupo de profesionales muy destacados.

(10) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Precisiones sobre Gaspar Becerra*. Archivo Español de Arte, núms. 165-168. Madrid 1969, pág. 329.



De ahí el sentido de respiración sigilosa que debió envolver Baeza; cuya universidad, creada a instancia del baezano Rodrigo López en 1538, refleja la impronta y el interés de los intelectuales judeoconversos que (11), de algún modo, dan pie al clima de encrucijada que se deja intuir a través de la variedad y la magnificencia de las obras arquitectónicas alzadas en ambas ciudades: El peso y el poso del poder religioso representado por el obispo de Baeza se deja sentir en una de ellas; en la otra, se percibe la intervención y dominio del poder civil que representó Don Francisco de los Cobos. Ambas dominantes definen la arquitectura más cimera del renacimiento de Úbeda y Baeza, crecidas ya al socaire de las tensiones que despertó en España el pensamiento erasmista, de tan dispar asimilación.

Por lo que hace al entorno de la segunda ciudad citada, nótese también la sigilosa vigilancia ejercida por el Tribunal de la Inquisición desde Córdoba lo que fue su primer centro cultural; de igual modo que en seguida comenzaría a notarse en él la cercanía de la Compañía de Jesús, creada solo 4 años antes que la universidad, cuyo fundador, San Ignacio de Loyola conocía bien a Juan Calvino.

Ambas ciudades y cierto poso de pacifismo erasmista, impregnaron la primera mirada del destacado escultor y pintor jaenés, cuya obra de madurez pertenece a la periferia del humanismo florentino en el que prendió el descubrimiento de la perspectiva, la ópera y el sentido de polifonía en música frente al gregoriano y el motete de inspiración medieval, el desarrollo de las artes aplicadas y, en fin, un sentido de refinamiento en los modales, no exento de frivolidad en las clases altamente acomodadas, y en general, también una conciencia que llevó a indagaciones científicas muy dadas al estudio del cuerpo humano y al conocimiento de la anatomía aplicada como una gramática que nos acerca al ser humano, al hombre que es el punto de referencia central de la época.

Así lo deja intuir el pensamiento de Pico della Mirandola: «He leído en obras árabes que nada puede hallarse en el mundo más digno de admiración que el hombre». Sin embargo ciertos presagios de nubarrón doctrinal y doctrinario acabarían poniendo coto a ese sentido de evocación pagana en la que la representación de imágenes, sea una u otra la raíz de su naturaleza.

(11) MORENO UCLÉS, Juan: «Humanismo Giennense (siglos XV-XVIII)». En *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén, 1995, número CLVIII, págs. 169-193.

Ver, a este respecto: RODRÍGUEZ MOLINA, José: «Esplendor de Baeza», en *Historia de Baeza*. Universidad de Granada, 1985, pág. 172. Y del mismo autor «Jaén en el siglo XVI», en *Historia de Jaén*. Diputación Provincial, 1982, págs. 270-281.

encontraría lugar y asiento, cierta constancia y acunado lecho para su evocación y referencia estética.

En efecto, Lutero, hijo de un minero de Sajonia, en su reforma no ponía objeción a las flores, ni quería destrozar las vidrieras de las antiguas iglesias, sin embargo los cuadros y los tapetes de altar le molestaban. Los crucifijos tenían que desaparecer de las iglesias y en su lugar introducir la música parejamente a la Teología: «El diablo aborrece la música porque destierra la tentación y los malos pensamientos», decía.

La religiosidad erasmista era otra cosa, y aunque el pensador cristiano pronunció su conocido *Non placet Hispania*, su pensamiento caló en España. Pacifista en una época poco pacífica y contrario a los postulados luteranos, sabía que el poder residía en su pluma, no en títulos ni activismos partidistas». En 1513, escribe: «En colegio y monasterio todo sigue igual: música y nada más que música. Hoy día las palabras nada significan. Son meros sonidos que caen en el oído, y los hombres han de dejar su trabajo e ir a la iglesia para escuchar ruidos peores que los oídos en el teatro griego o romano. Hay que reunir fondos para comprar órganos y enseñar a los niños a vociferar».

Concedor y defensor de la buena pintura, probablemente su elección y amor a ella, venía a remedar el espíritu por las buenas letras que, no obstante su procedencia, impregnó la conciencia de éste tan significativo pensador de Rotterdam más que el del carismático reformador alemán. El primero había nacido en 1467, el segundo en 1483, y es probable que esta diferencia de edad nos pueda acercar más al verdadero espíritu renacentista que filtró el Concilio de Trento.

La poética de Gaspar Becerra se inicia a través de estas precisiones tan poco precisas, y nos dejan intuir el clima de reflexión que prevalecía en el clima de su formación; ampliada de modo concienzudo durante la etapa de aprendizaje en la Roma lindera con la segunda mitad del siglo XVI; período dominado por un concepto del manierismo peculiar, cuyo modo, a manera de fleco renacentista, caló en su interior. Sin embargo, la nostalgia de las tierras hispanas se debió de mantener atento en su interior, alumbrando un horizonte nuevo para su propuesta estética.

No, tampoco debería parecer extraño que en la mente del artista rondase el presagio de abandonar Italia sin otros méritos y referencias que las de haber colaborado en los grandes procesos decorativos del momento, aunque

fuese con maestros de tanto renombre como Vasari y Volterra, y dejan un poso de nostalgia y cierta amargura que obligaban a Gaspar Becerra a pensar en su propia obra. Efectivamente, un día vislumbró que había llegado el tiempo de afirmarse como el creador que era; esto es, de poner su propio concepto al servicio de la obra, uniendo lo que pensaba su mente con la destreza que había adquirido en la mano... Dio por concluido el período italiano y puso rumbo a España, encarando la parte de obras que constituyen su producción más robusta; esto es, la conocida y realizada en los años centrales del siglo XVI.

Obras en fin, que nos desvela el universo del Becerra que mejor conjuga la tensión de lo espiritual con un concepto de figuras de expresión remansadamente aplomada y proclives a la esperanza; cuyo acabado y traducción tienen que ver con una mano muy diestra y, por otro lado, con un arte necesariamente acunado en el espíritu de dos conceptos de diferente naturaleza: el pagano, adquirido en halago palaciego practicado con intensidad en Roma; y el que se desprende de su admiración por la estética del gran Miguel Ángel sixtino.

De lo primero, quedan sus pinturas del Pardo (figura 3); de la segunda atención, quedan sus espléndidas esculturas religiosas, afirmadas en una manera de hacer en la que más que ver a Miguel Ángel lo podemos intuir introducido en la arquitectura limpia y reflexiva del retablo de Astorga.

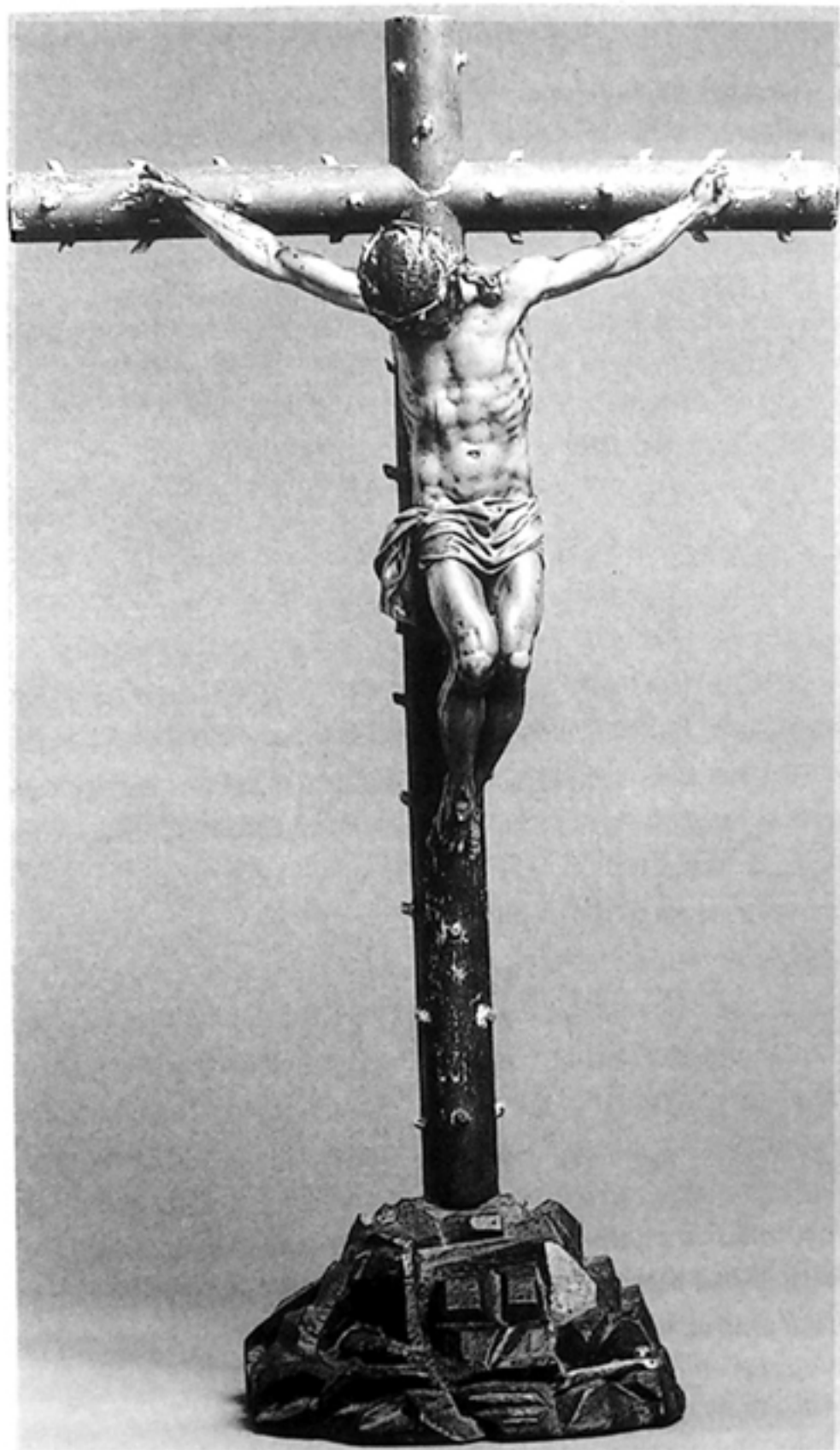
Así es el Becerra que hace posible la convivencia entre las precisiones de la mirada manierista de más sosegada intención y caprichosamente frívola de notable acomodo y diestra realización de sus manifestaciones cortesanas del Palacio del Pardo; y la barroca de concepción hispana y casi realista, como puede verse en su pequeño y excelente Cristo Crucificado de la Catedral de Astorga (figura 4). Pieza separada del idealismo paganizante que se había filtrado en el arte del más puro manierismo, concebido dentro de ese sentido de forma *serpentinata* que, en la escultura de Becerra, nunca encuentra acomodo aunque se perciba en alguna de sus pinturas —especialmente en la citada en este párrafo— y tenga reflejo en el dibujo de San Juan Bautista realizado a la pluma que se conserva en la Biblioteca Nacional (figura 5).

Sobre este sistema de drenaje se asienta la unidad de la obra del artista de Baeza que nos ocupa; acaso tensionado por la atracción de las dos vías estéticas que atraviesan su pensamiento, ocupado también en dar luz a una manera de hacer que aproxime al contemplador su universo interior. Pálpito columbrado en un inicial e iniciático viaje que, soslayada su obra pictórica,



Figura 3.—Gaspar Becerra, *Perseo y el Vello de Oro*. 1562-67. El Pardo, fresco.





*Figura 4.*





Figura 5.—G. Becerra: San Juan Bautista. Madrid. B. Nacional.

deja prevalecer la del escultor de recia raíz hispana, cuya mano acaricia esa parcela de la escultura lintera con la imaginería sin menoscabo alguno para ambas.

Digamos también, que en su peripecia profesional sigue, más o menos visible, esa vía espiritual probablemente adquirida en su infancia y juventud, con cierto reflujo del medievalismo hispano practicado por su padre, y logra acunar y acuñar memoranzas y filtros teologales que se funden y, de algún modo, se cruzan con resonancias neohumanistas siguiendo una vía expansiva, abierta por los seguidores de Erasmo, latente en la Castilla que habitó Becerra. Un humanismo poco visible y convenientemente atemperado; desde luego, desligado de lo que éste tuvo de raíz y plataforma en el particular *par-naso* médico, que hizo del arte italiano un arte diferente y, de algún modo, modelo y emblema de referencia para las casas reales de Europa.

Ambos aspectos están ahormados según el modo convenido y conveniente que la época y sus señores habían instalado para seguir los flujos e impulsos que se derivan a Castilla a través de nuevos tiempos en los que prevalecen cánones renacentistas; cierto que previa y oportunamente adobados y, desde luego, adecuadamente cocidos en los pucheros de Roma. Quiero decir, de una experiencia que tuvo su centro en la ciudad italiana, extendiéndose por todo el universo cristiano tras la reflexión de Trento y el nacimiento de una iconografía de alta repercusión para el arte; en cuya corriente encontró acomodo la manera de hacer de Becerra sin abdicar de su poética originaria, camuflada en la decoración palaciega, exponente de esa jerarquía y realeza que Felipe II desea como estética de una Europa con indudables e innegables connotaciones para sí mismo.

Así puede columbrarse mejor la importancia del término «Europa» empleado a la sazón. Palabra culta que solo usan las elites humanistas como concepto de unidad y abrazo en una superioridad religiosa y política que tiene que ver con una lengua única y común: el latín (12). Así también la palabra «Renacimiento»: *Rinàscista*, empleada por el culto Vasari, a cuyas ordenes

---

(12) Según Domínguez Ortiz, Carlos V «Dominó con perfección dos idiomas: el francés de Borgoña ("nuestra patria", como decía a su hijo Felipe en el testamento político de 1548) y el español que aprendió más tarde y llegó a usar con preferencia». Sin embargo, se expreso mal en latín, lengua dominante. Tal vez por eso siguió atento a un concepto de imágenes renacentista que podían exhibirse como emblema o estandarte de una renovación que, de algún modo, deseaba marcar distancia con la Edad Media, luego de que Petrarca, interpretase el período de la irrupción del cristianismo como una edad, en contraste con el esplendor cultural de Grecia y Roma.

trabajó nuestro artista, se extiende, llevando en su interior el guiño y el mensaje adecuado y, en el caso de Becerra, el palpito acunado en una escultura religiosa de vocación popular, cuyos comienzos se alimentan y crecen desde la anáfora de las imágenes tardogóticas contempladas y realizadas por nuestro artista en el modesto taller familiar de Baeza, de donde parte su sentido organizador que, perfeccionado en Roma, reproduce en su etapa castellana a gran escala.

Es probable que tales realidades conformen el mestizaje que habita las remansadamente dolientes más que dolidas esculturas del Gaspar Becerra pleno, a través de ese lógico proceso de decantación sociológica que adoptan las formas que nacen del presagio y del sentimiento que habita el tiempo de su creador y el de sus coetáneos, de no ser que éste renuncie a ello. Ellas tienen que ver con el estado del alma de su creador y, en el caso de Becerra, con la posible consecuencia que marca la tendencia de los judeoconversos que habitaron Baeza, geografía, no se nos olvide, que marcó los primeros cuatro lustros en la vida del artista.

Michaux, en un libro bellísimo, escribe acerca del mimetismo entre el hombre y la tierra lo que sigue: «los árboles de Italia son en general más esbeltos que en Francia. Ya en Turín la diferencia es notable. Las hojas de los castaños son más finas en Bruselas, más gruesas en París: en general —escribe— todas las plantas de la región de París y de Bruselas muestran una ligera diferencia en el mismo sentido» (13).

Estas reflexiones del conocido pintor y escritor vanguardista, activo en años muy distantes a los de Becerra, cuadran con teorías psicológicas de rigor científico y tienen que ver también con percepciones literarias que ven en los primeros años del ser humano mixturas que determinan su sensibilidad y, en palabras de Jorge Luis Borges, hace crecer su río interno. Ello tiene que ver (14) con otras reflexiones que habitan esa literatura robusta que facilita y avisa del itinerario que parte del sentido de la anáfora como memoranza y alcanza con la experiencia como tránsito. En fin, una categoría que, paradójicamente, gobierna y actualiza involuntariamente lugares, hechos y cosas de un modo verdaderamente fascinante e íntimo.

(13) MICHAUX, Henri: *Un Bárbaro en Asia*. Tusquets, Barcelona, 2001, págs. 61-62.

(14) «Solo una cosa no hay. Es el Olvido./Dios que salva el metal, salva la escoria./Y cifra en su profética memoria/ las lunas que serán y las que han sido».

Ciertamente, en la experiencia está el tránsito; aquello en que se convertirá la filosofía si la hubiera. Ser sabio viene a ser un modo de ser y saber expresar ese tránsito con sus instantes de luz y sus momentos de sombra. En ese sentido, Montaigne, coetáneo de Becerra, reflexionando acerca de la vida y de las cosas que le acercan a la naturaleza, escribe: «Si no sabéis morir, no os importe, la naturaleza os informará en el momento mismo, plena y suficientemente; hará exactamente ese trabajo por vos, no os toméis la molestia de cuidaros por ello» (15).

Otro tanto sucede en pintura y escultura, en cuyas formas, cuando responden a espacios habitados de sinceridad, permanece la realidad de la experiencia de manera oculta. La estética de Leonardo da Vinci y, claro es, su deseo de indagar en múltiples cosas, se ha interpretado a partir de la experiencia de los 3 ó 4 años que pasó el artista viviendo en el campo con la humilde Caterina, cuyo rostro no olvidaría jamás; como no olvidaría la biblioteca de Ser Piero da Banca, tan cercana en sus tempranos años.

Acaso desde esta perspectiva se comprenda mejor con la aportación de Vasari tomada de Miguel Ángel: «Giorgio, si algo bueno tengo en el cerebro, procede de haber nacido en el aire puro de Arezzo, tu país, al mismo tiempo que mamaba, con la leche de mi nodriza, los cinceles y el martillo» (16).

La juventud de Miguel Ángel, tuvo que ver también con la vigilancia constante y aparentemente distante ejercida por el viejo Bertoldo a quien Lorenzo de Médici confió la tutela de los jóvenes seleccionados para su particular jardín, y por el amor correspondido, aunque imposible, que el hijo de Ludovico Simón Buonarroti sintió por Cotesina, la amada descendiente del todo poderoso señor de Florencia que lo había acogido cuando solo contaba 14 años.

## BECERRA EN ROMA

Al margen de estos recuerdos de la Roma renacentista, cantada y contada puede que hasta por demás, la de sus aplaudidos faustos y sus mil miserias siempre soslayadas; no fue igual para todos los italianos durante aquel siglo y medio tan recordado. Giorgio Vasari probablemente vivió de modo muy diferente a como lo hacían las personas que integraron el grupo

(15) MONTAINE, Michel Eyquem: *De la fisonomía*, libro 3, ensayo 12.

(16) VASARI, Giorgi: Citado por Laurie Schneider. *Arte y psicoanálisis*. Madrid, 1993. Cátedra, pág. 186.



de sus colaboradores: las clases altas vivían en palacios, las medias en edificios de ladrillo de seis plantas, y los pobres en casa bajas de madera...

¿Dónde y como Vivió Gaspar Becerra en Roma? Su condición de colaborador de maestros, dicho de otro modo, de gregario más o menos distinguido de taller o *bottega*, que tal eran el nombre con el que eran conocidos estos lugares de trabajo en Florencia y gran parte de Italia, le obligarían a llevar una vida modesta y a frecuentar el trato con gentes de parecida naturaleza social y, probablemente a relacionarse con españoles llegados a la cantada ciudad llamada eterna; sin embargo, como advierte Carlo Ginzburg, la metodología histórica tradicional suele ocuparse de las gestas de los reyes y su entorno, silenciando lo que ellos silenciaron, lo demás es *cultura popular* o *cultura de las clases subalternas*. Ciertamente, concepto opuesto a lo que Adorno considera una necesidad imperiosa e históricamente actual: tomar conciencia crítica del pasado y sobre todo conceder justicia a sus víctimas, acaso como una manera de soslayar el desprecio a las masas y poner el acento en las luchas culturales que tanto acomodo encuentran en la sociedad moderna.

El correcto entendimiento de aquel conglomerado humano que conformó la principal ciudad italiana durante los años que la habitó el plástico de Baeza, serviría para acercarnos a él, en aquello que determina su poética distinta aunque no distante del colosalismo que anima las pinturas sixtinas del más grandioso Miguel Ángel, paradójicamente, su tan admirado maestro espiritual, cuya obra estudió con tanto ahínco como pone el discípulo en indagar sobre la manera de asimilar a su precursor, a su maestro, sin querer remedar su esencia. En eso Becerra también fue fiel al Buonarroti que admiraba, cuya grandeza dejó advertido lo siguiente: «Quien va detrás de otro, nunca lo adelanta» (17).

Tan cabal advertencia, puede centrar la nunca oculta admiración por Miguel Ángel tanto como la obligación de rechazar la emulación de su estética. Ambas cosas, debieron acompañar el horizonte romano de nuestro Becerra; quien, a juzgar por su elevado conocimiento del *diseño* y el trabajo en equipo, pudo ejercer como encargado de taller y disfrutar de ciertos privilegios, según prueban los dibujos anatómicos y otras obras a él encomendadas en los años finales de su experiencia italiana. Sin embargo, es de

(17) VASARI, Giorgio: *Las vidas de más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestro tiempo (Antología)*. Madrid 1998, Tecnos, Tercera parte, pág. 400.



tener muy en cuenta, que tan pronto como encontró oportunidad para hacerlo, regresó a España; justo cuando le faltaba menos de medio lustro para cumplir cuarenta años, e inmediatamente después de contraer matrimonio con una joven de Tordesillas.

Tal es el momento, y sé que por mi parte es aventurado escribirlo, en el que este maestro, nacido en la comarca de La Loma, de mesurada, grave y reposada condición estética, decide incorporarse al arte español, en que deja una producción tan sensible como incuestionable que, a mis ojos, ha pasado más desapercibida de lo que debiera, precisamente en lo que tiene de esa dualidad que venimos sosteniendo en estas páginas, empeñadas en afirmar la escultura de Gaspar Becerra desde una concepción reflexivamente religiosa y solemne, cercana a los modelos de devoción que conectan con el espíritu de un cierto pálpito lejanamente popular y, sin embargo, distinguido.

## TRABAJA CON VASARI

Según alguna fuente, a mediados del decenio de 1540, y cuando escasamente había cumplidos veinte años, ya podemos encontrar al joven de Baeza en Roma. Según lo escrito por J. J. Martín González, «En Italia se encuentra hacia 1545». De cualquier modo, Gaspar Becerra no debió arribar a la ciudad de los papas después de 1544, su participación en el grupo de los colaboradores que trabajan con Giorgio Vasari, a cuyo servicio y en compañía del español Pedro de Rubiales, intervino en la ejecución de las pinturas al fresco de los techos del Palacio de la Cancillería de Roma (1544-1546) así lo hacen suponer. Obra tan grandiosa de extensión como huera en su interioridad, que se ilumina y palidece según la mirada que la contemple y asimile los aderezos que contiene la ornamentación manierista más simbólicamente halagadora de la época. Me refiero a la que ocupa la conocida Sala de los Cien Días, denominación acorde con el tiempo que se tardó en realizar la pintura. Su repertorio tiene que ver con el deseo de ensalzar a Paulo III, cuya ejecución le fue encomendada por el cardenal Farnesio a éste celeberrimo manierista a quien Cosme I convirtió en su asesor artístico en una empresa destinada a ensalzar y prestigiar a Florencia como corte de la dominación granducal.

Siguió a Vasari en las exigencias de los múltiples encargos de la época, colaboró con otros pintores de la llamada *maniera* entre los que destaca Daniele da Volterra, con quien también trabajó en las pinturas destinadas a decorar la Capilla de Lucrecia della Rovere en Santa Trinitá dei Monti (1548-

1553), continuando el mismo sentimiento que comporta la mirada de una figura tan canónica y excelsa como Miguel Ángel; acaso el primer precursor de la mirada barroca. Perdón, se me olvidaba advertir que antes, mucho antes del citado maestro toscano, vivió el autor del grupo escultórico de *Laoconte y sus hijos*, de donde se desprende el origen conceptual que hace germinar el universo estético en el que habitan las figuras del excelente artista Buonarroti que, pasado por el filtro del tiempo y la reflexión, acunan el estilo de Gaspar Becerra quien, aunque no fue ayudante de Miguel Ángel, en opinión de Alfonso Pérez Sánchez, «si llegase a conocerlo» (18).

## REGRESO A ESPAÑA

Lo estimado hasta aquí, es perceptible a través de una obra como la de Becerra, de marcadas equidistancias e intenciones; cuya estética recrea y hace visible las impregnaciones que marcan el itinerario vital del artista: un traslado a Italia cuando había cumplido veinte años; un muy amplio período de formación en Roma que duró diecisiete años en convivencia con artistas prestigiosos y cuantas gentes afines a su condición social pudo tratar; y un intenso peregrinar por los talleres romanos, en los que el fervoroso ardor de la inicial apuesta clásica, de algún modo, reactualizada, comenzaba a tornarse simple tibieza; en todo caso compartida en reducidos grupos e intrigas repetidas en diferentes lugares, justamente en un momento (1557) en el que Roma ofrecía menos posibilidades que al comenzar el siglo.

En efecto, la hegemonía que Italia había tenido durante el siglo anterior, en el XVI le correspondía a España; él era español, artista, y tenía ambiciones legítimas... Roma ya no valía una misa, o cuando menos, no podía exigir el mismo precio por asistir a ella; lo inteligente –Gaspar Becerra lo fue– era regresar a España, exactamente a Valladolid... Esto sí, justo después de haber contraído matrimonio con una dama castellana nacida en Tordesillas, de no mala posición y bien relacionada familia.

Todo ello seguido de una estancia en Zaragoza que se considera de un año, según el pintor y teórico Jusepe Martínez, seguido de un inmediato encargo, nada desdeñable por otro lado, que tuvo que disputarle a otros dos artistas, cuya estimación estipulada por el trabajo era inferior a la suya; sin em-

(18) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Las artes en la España de Felipe II». *Felipe II. Un monarca y su época*. Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid 1998, pág. 412.

bargo, la ejecución del retablo mayor de la catedral de Astorga le fue adjudicada a él.

Trabajo de alto éxito y muy elevado voltaje estético, no cabe duda, considerado su obra cumbre, en la que se deja sentir el latido y la respiración del espíritu que anidó en el llamado humanismo renacentista y el abrazo de éste alzándose sobre las tierras de una Castilla fronteriza con el Norte e impregnada de religiosidad. De ahí su condición de paradigma de su estilo, convertido en norte y guía que, en voz de Carmen Fracchia, «aproxima la relación entre el artista y su más inmediato círculo, como el inicio de un camino muy fecundo del cual tienen influencias el posterior desarrollo de la escultura y la retablística de Galicia, Burgos, la Rioja, Navarra...» Tal es la consecuencia del lenguaje que había quedado fijado como paradigma de esta grandiosa y a la vez contenida y bien pensada obra de Astorga, cuya limpieza se evidencia a través de una simple mirada dirigida a la unidad del retablo.

Como ya ha quedado escrito, es claro que desconocemos el itinerario seguido por Becerra hasta quedar instalado en Italia e ignoramos las fuentes de influencia que lo acercaron hasta la ciudad; sin embargo, la decisión del viaje fue temprana y bien decidida; ello nos hace pensar en alguna vía abierta desde la universidad de su Baeza natal para que circulase por ella el hijo del estimado pintor local Antón Becerra.

Es sabido que frecuentó él círculo de este más que excelente maestro, cuya aureola impregnó de crédito a cuantos artistas cultivaron su enseñanza o rozaban su mano y, claro es, con más razón a quienes fueron más afines a él; clima que, como se ha dicho, frecuentó éste escultor y pintor jaenés hasta 1557, en el que es probable que llegase a conocer al arquitecto Juan Bautista de Toledo que sabemos trabajó con Miguel Ángel en Roma y en 1562, año del nombramiento de Becerra como pintor de Felipe II, desempeñaba su profesión en la casa real; de ahí que se vea en el arquitecto, cada vez con mayor fundamento, la persona que acercó el nombre del artista de Baeza hasta el oído y la atención del tan controvertido monarca español.

De uno u otro modo, es lo cierto que en 1556, casado y cumplidos los treinta y siete años, Gaspar Becerra regresó a España precedido de notoriedad. Debió alcanzar nombre entre los artistas romanos y este se extendió a círculos artísticos españoles del momento antes de llegar el de Baeza a ellos, según se desprende de lo escrito por el pintor aragonés Jusepe Martínez, quien deja cumplida noticia de los agasajos al artista a su paso por Za-

ragoza, donde permaneció durante un año, antes de coger el camino hacia Valladolid. Al decir de Martínez, Becerra «... fue en ambas artes, escultura y pintura, muy general, franco y liberal: hizo muchas obras en Castilla de que ha quedado su nombre inmortal». En efecto, «Taxo la manera que ahora está introducida entre los más artífices y enseñó con mucha libertad a sus discípulos que fueron muchos en ambas facultades» (19).

En 1558 abrió taller en Valladolid, nueva capital del arte de Castilla. La ciudad se convierte en eje central para las artes y centro a donde realizan su actividad artistas tan destacados como Gaspar Becerra y Juan de Juni, principales difusores del romanismo en España, cierto que más atenuado en el caso del segundo, proclive a un sentido de mirada que entronca con Donatello; y, claro es, impregnado de sensibilidad más miguelangelesca en el primero. En ambos casos con un éxito inusitado en aquellas ya muy lejanas calendas de las calladas e interiorizadas tierras castellano-leonesas sobre las que arraigaron los mensajes de ambos artistas.

Alonso de Berruguete aparte, los dos artistas de más gloria para el arte escultórico de aquel período artístico y para aquella geografía castellana y leonesa eran foráneos. Ni siquiera habían nacido en tierras próximas a la región: Becerra era natural de Baeza; Juni procedía de Borgoña y había nacido 13 años antes que el andaluz al que sobreviviría diez años, disfrutando de una vida que superó los 70 años de existencia; edad más longeva que la que le correspondió vivir al andaluz: solo 48 años.

Teniendo en cuenta el matiz que pueda introducir el quehacer realista de Donatello en el escultor originario de Borgoña, y la tendencia naturalista que acabará vislumbrándose en las últimas obras del plástico baezano, los dos artistas recibieron su principal formación en los círculos romanistas más próximos a Miguel Ángel. Cada uno por vías diferentes, converge en un concepto de escultura en la que prevalece la monumentalidad de la figura humana, tratada mediante volúmenes de afirmación anatómica, dotando a las masas musculares de un volumen significativo, resuelto con buen modelado en contraste con el quehacer de Berruguete, no siempre de apariencia ortodoxamente correcta, más proclive a ensalzar la anatomía de los músculos faciales para acentuar el dramatismo en el gesto de las figuras.

---

(19) MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, Akal, 1988, págs. 267-270.



Por cuanto hace a Juan de Juni, nadie le va a mermar su grandeza expresiva y su talento. No obstante su formación italiana y su admiración por los modelos de Donatello, cuyas tensiones asimiló, bien que sin la suavidad que muestra el modelado del escultor italiano. Su quehacer se centra en el universo religioso y aunque tuvo una clientela poderosa y adinerada no trabajó para Carlos V ni para Felipe II. Parece como si el establecimiento de Gaspar Becerra en Valladolid en 1557 hubiese llevado implícito un espíritu sensible al contagio que produjo sobre Juni un efecto inmediato. El baezano traía de Roma un mensaje directo que Juni recibió, tanto en el orden escultórico como en el arquitectónico.

En 1558 concertó Becerra el retablo mayor de Astorga. Disminuyó el número de cuerpos, redujo los grutescos y con gran limpieza de composición y finura de acabado, acentuó la claridad de los elementos arquitectónicos (20). Es significativo que aconteciese otro tanto en la arquitectura de los retablos, y hasta en el diseño de la Puerta del Campo, realizado por Juni que, en algún momento, también debió de subordinar a la mirada de Becerra su quehacer de plena madurez.

Tal fue el caso del retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Río Seco: Gaspar Becerra había redactado las condiciones y realizado la traza para esta obra. Sin duda se pensaba en él para acometer la realización de la pieza, pero falleció. La gran fama que tenía determinaría a la parroquia a no prescindir de la traza del retablo, y por eso en el contrato que se suscribe con Juni y asociados, se especifica que «ha de ir toda la obra del retablo conforme a la traza de Gaspar Becerra, difunto, que está en dos pergaminos».

El 7 de mayo de 1573 se hizo entrega a Juni de dicha traza, mediante instrumento notarial, señal —escribe Martín González— evidente del alto valor que se otorgaba a la misma y de la responsabilidad de obedecerla» (21). La simbiosis de ambas maneras de hacer la contempla con tino José M<sup>a</sup> Azcárate en el retablo mayor del convento de Santa Clara de Briviesca, del burgalés Pedro López de Gámiz; pieza que, según el historiador citado, resulta clave del siglo XVI en Castilla. Sin embargo, al conocido historiador, le pasó desapercibida la posibilidad de ver este hecho como consecuencia del gran taller que debió poseer Becerra, cuyos colaboradores —familiares de él

(20) MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Juan de Juni, Vida y obra*. Madrid 1974, Patronato Nacional de Museos, págs. 56-57.

(21) *Op. cit.*, pág. 301.



y de su mujer-, acompañaron el recorrido profesional del artista en España. De ahí también, la tentación de ver al Gaspar Becerra tracista por encima del escultor, como deja intuir Arias Martínez en un documentado trabajo (22).

De cualquier modo, es lo cierto que, partiendo de una formación de parecida mirada, la estética y la manera de hacer de cada uno de estos dos artistas nos acerca a estados de alma con poética diferente y diferenciada solución: el francés cultivó con destreza, sentimiento y extraordinario esmero un concepto de figura muy proclive a manifestar la intensidad del dolor, en consecuencia más expresionista; el español, realizó su obra de manera más serena, dotada de mayor aplomo y menores tensiones anímicas y espirituales, cuyo acercamiento a nuestra mirada se produce sin excitación alguna, en tanto que puede ser percibido de manera más atemperada en el mestizaje interpretativo que conduce sus sensaciones de calado religioso.

El mensaje de Becerra está encaminando hacia estancias sensibles tendentes a percibir los efectos de una estética más naturalista, sin perder ese espíritu neoclasicista que impregnó el Renacimiento, cuyos efectos romanistas viran según las particularidades de las conductas humanas, sus demarcaciones geográficas, el sentido de tiempo y las circunstancias de ida y vuelta que pueda corresponderle a cada caso.

## FIGURA ESTELAR

Sería de mucha pertinencia realizar un estudio que dejase intuir el motivo por el que Felipe II eligió a Gaspar Becerra como pintor real, al tiempo que lo ignoraba como escultor. Probablemente viese el lado más renacentista y el eslabón que mejor podía servir de engarce entre el concepto que impregnó el arte italiano y los deseos aristocráticos del manierismo que el rey deseaba imponer en su corte, de la que es ejemplo y emblema El Escorial.

Becerra, su pintura, cuadra con esa idea universalista; sin embargo, hay otro Becerra, un Becerra que probablemente Felipe II desconocía, conocía de manera insuficiente o, sencillamente, deseó ignorar: el Gaspar Becerra escultor. El rey conocía al manierista y desconocía al romanista, capaz de centrar el diálogo entre un concepto de percepción religiosamente serena,

(22) ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. *Gaspar Becerra, escultor o tracista*. Madrid 1998, Instituto Diego Velázquez, archivo de Arte Español, Volumen núm. 71, págs. 273-288.

secreta y resignada, procedente del instinto goticista que aún seguían latiendo en aquella España que iniciaba la segunda mitad del siglo XVI.

A mis ojos, ese es el verdadero embate del Becerra ignorado por el rey. Escaso de obra por el tiempo pasado en Italia, en el ejemplar escultor creció el deseo de desmontar lo que el manierismo conservaba de frivolidad, en opinión Azcárate, «más o menos veladamente de carácter pagano», y entroncar su poética con el espíritu de la mirada española más religiosamente respetuosa y atemperada de la tradición para encarar la segunda mitad del XVI.

Empresa que en nada era fácil; sin embargo, si observamos con cautela las esculturas —corpóreas y relieves independientemente de la traza arquitectónica que envuelve ambas maneras de hacer— del retablo de Astorga, en seguida podremos percatarnos del abrazo que se produce entre el palpito ornamental y el espiritual que, de manera nunca excesivamente separada, habita en ellas; una vez desmontadas ciertas implicaciones iconológicas y olvidada la impronta colosalista que el excelente conjunto ofrece a la mirada del observador; quien, advertido de la compensación y el efecto producido por las líneas verticales y horizontales dominantes en su tracería, percibe la grandeza de la obra de modo atemperado; esto es, sin reparo alguno ante su tamaño.

A falta de otra perspectiva, como era el deseo de encomendar a alguna figura central en el ámbito italiano la tarea de la magna obra escurialense, no parece fuera de lugar pensar en el acierto de Felipe II al elegir al de Baeza como su orto hispano para instalar la *maniera* en su muy emblemática obra arquitectónica. «Este halló en Gaspar Becerra su más afortunado interprete, pero su temprana muerte impidió su deseada presencia en el Escorial» (23). Sin embargo, prescindió del Becerra escultor y, cuando tanto el emperador como su hijo necesitaron escultores, se sirvieron de los Leoni por cuanto tenían de estética internacional; lo que evidencia que, entre otras razones o sin razones, y no obstante la religiosidad de don Carlos y la más acusada de don Felipe, la escultura religiosa tenía en España —especialmente en Castilla—, un palpito popular un tanto desdeñable: poco «universalista» y, en consecuencia, distante del interés del monarca.

---

(23) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Las artes en la España de Felipe II». En *Felipe II. Un monarca y su época*. Ed. Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, 1998, pág. 412.

Obviamente, los imperios, quiero decir, las ideas imperiales, se repiten: al señor siempre le ha gustado que le hablen en su idioma y, claro es, en cuanto a imágenes se refiere, las personalidades políticas también suelen tener predilección por las suyas; quiero decir por las de aceptación más extendida, en el caso de los dos monarcas españoles: el Renacentista oficializado.

Desde ese punto de vista, tengo para mí que el gran arte español del siglo XVII, le debe más a la iglesia que a la corona, cierto que sin ocultar las grandes limitaciones que siguieron al Concilio de Trento, incluso también por ello.

En efecto, la construcción del hoy monasterio de El Escorial, cuya primera piedra fue puesta por Felipe II en 1563, justo a la conclusión del Concilio de Trento. Concebido como tumba imperial del más grande gobernante conocido desde la antigüedad. Fue planeado durante la última sesión del Concilio de Trento, que definiría el dogma y el espíritu de la fe católica, lo que de algún modo, nos puede acercar, a la correcta adecuación a los modelos de la nueva iconografía que conforma la obra más representativa de nuestro artista. Este aspecto puede ser contemplado como lo ve Santiago Sebastián, esto es: «la manifestación monumental más expresiva del manierismo tardío como creación no solo de un foco cortesano, sino de un rey que respondía perfectamente a la psicología de este estilo».

Caben otras interpretaciones no menos centrales en la historia de cualquier evolución tendente a la razón formal. Sin embargo, a mis ojos, se impone una estimación del estilo de Gaspar Becerra, cuyo estudio aconseja considerarlo como gozne estilístico entre la pintura italiana de soporte altamente manierista y un romanismo hispano. Frente a la parquedad cromática de Vasari y otros manierista, Gaspar Becerra se revela como un pintor especialmente colorista, como puede verse en la composición de El Pardo. En cuanto a la forma se refiere; desde cualquier ángulo de observación que sea contemplado es este sentido, se puede advertir en estas pinturas un concepto que puede servirnos de contrapunto respecto del espíritu que se atisba en sus esculturas del retablo de la Catedral de Astorga, al cabo, la obra que le dio asiento y fama en España, además de elevar su nombre hasta el conocimiento de Felipe II que enseguida vio en él andaluz al interprete de su idea de pintor para El Escorial. ¡Curiosa paradoja!

El proyecto de tan magna obra, se inició poco después del regreso del rey a España desde Flandes, y su construcción comenzó en Abril de 1563,

por lo que aún pasarían algunos años antes de que los pintores empezasen su trabajo en este espléndido conjunto arquitectónico; mientras tanto, el rey concentró su atención en adaptar y decorar el Alcázar y el Pardo. Durante su ausencia de España entre los años 1554-9, los arquitectos del rey habían realizado ciertas ampliaciones y reformas en el Alcázar con la intención de modernizar el palacio que era un edificio esencialmente medieval, para el que el rey contaba con la mano del escultor y pintor de Baeza del que nos venimos ocupando.

El sentido solemne que desprenden gran parte de las obras de Gaspar Becerra, puesto de relieve en la estructura geométrica de su retablistica que no en las esculturas incluidas en ella. Al margen de lo que opina René Tailor entorno al colosal monumento viñolesco (24), tengo para mí que cuadra bien con la templanza y la horizontalidad de El Escorial. Desde ese punto de vista, la manera de Becerra debió bordear muy sutilmente el gusto de este monarca de fe profunda, aureolado por el poder de su padre y especialmente controvertido, al que los más recientes estudios comienzan a concederle méritos antes insospechados.

Siendo muy joven, Gaspar Becerra había viajado a Italia, casando en Roma con Paula Velázquez, hija de un natural de Tordesillas (Valladolid), el 15 de julio de 1556. En 1557 está en Zaragoza y en el mismo año es vecino de Valladolid, ciudad en la que se estableció y desde la que, probablemente de la mano de Juan Bautista de Toledo, llegó a Madrid donde fue nombrado pintor de Felipe II el 26 de noviembre de 1562 con un salario anual nada desdeñable para la época: 600 ducados» (25).

(24) TAILOR, René: *Esquema de la arquitectura europea*. Buenos Aires, 1957, 1957, pág. 185.

(25) El profesor Martín González escribe en *Precisiones sobre Gaspar Becerra*, *Op. cit.*, págs. 128-1229, lo que sigue: «Las cédulas que dan a conocer sus servicios artísticos a la Corona fueron publicadas por Ceán Bermúdez. Por la primera del 26 de noviembre de 1562 se le recibe como pintor, ordenándosele paguen 200 ducados "a buena cuenta de los que nos hubiere de haber para aderezarse para comenzar a servirnos". El 3 de mayo de 1563 se despacha otra cédula, concediéndole otros 100 ducados y mencionándosele también como "nuestro pintor". La cédula de 23 de agosto de 1563, despachada en el Bosque de Segovia, regula ya el sueldo de Becerra, que sería de 600 ducados al año, el cual disfrutaría "desde el 9 de septiembre del año pasado de 1562 que partisteis de vuestra casa a servirnos". El compromiso le obligaba a residir en la Corte y a acudir a las obras que se le ordenaren. La elección de oficiales correría a su cargo pero la hacienda real libraría los emolumentos de éstos y así mismo el importe de los materiales de pintura. Como en las cédulas anteriores el convenio se refería sólo a la pintura; la Corte no se vio interesada por su habilidad como escultor, sin duda porque lo que necesitaba eran pintores y especialmente fresquistas».



A Becerra se le ordenó que se centrara en los frescos de los aposentos reales del Alcázar y del Pardo. Aunque los del primero se han perdido, los temas empleados indican un renovado interés por la alegoría, e incluían las cuatro estaciones y las artes liberales. No obstante, la ocupación del cargo de pintor del rey por parte de Becerra acabó pronto, en 1567 cayó enfermo y murió el 23 de enero de 1568 y con toda prontitud, —el 6 de marzo de 1568— el monarca decide el nombramiento de Juan Fernández Navarrete, logroñés también formado en Italia, como su pintor y, en consecuencia, el artista principal para realizar las pinturas principales de las capillas de El Escorial.

El temperamento del monarca exigía respuestas inmediatas, parejas a las suyas en cuanto a actividad se refiere. En opinión del historiador Antonio Domínguez Ortiz, «La personalidad de Felipe II, sin duda una de las más importantes de la historia universal, influyó grandemente en el desarrollo de los acontecimientos; tomó decisiones que otro no hubiera tomado» (26); para José Antonio Escudero, también profesor y Académico de la Real Academia de la Historia: «... cualquier actitud de la política de Felipe II en España y fuera de ella —respecto al Catolicismo y al Protestantismo, a la inquisición, al gobierno de Aragón y Castilla, a las relaciones con Flandes, Francia o Inglaterra, a la cultura, y hasta a su vida doméstica y familiar— es y ha sido objeto de múltiples y encontradas interpretaciones, sólo una cosa queda en pie como indiscutida e indiscutible: el reconocimiento a la insólita capacidad de trabajo del monarca y a la dedicación extenuante e ininterrumpida al despacho» (27).

Una persona de semejante talante, debió sentirse inquietado ante la forma pausada de trabajar con la que procedía Becerra y, en 1567; esto es, un año antes del fallecimiento del maestro, «Felipe II, que siempre fue un mecenas impaciente, había empezado a desesperarse por el ritmo lento con el que el plástico conducía sus trabajos, y había convocado a nuevos artistas para que aceleraran los trabajos concebidos por él. Como era casi de rigor, todos procedían de Italia y constituían la primera de las sucesivas oleadas de pintores italianos que desde ese momento iban a monopolizar los principales encargos reales. Hecho no ajeno a la llegada a España de Rómulo Cincinnato en 1567 para trabajar con Becerra siguiendo el gusto de la época impuesto en la corte. «De ese modo, la siguiente etapa significativa de la his-

(26) *Op. cit.*, pág. 140.

(27) ESCUDERO LÓPEZ, JOSÉ ANTONIO: *Felipe II: un rey en el despacho*. Discurso leído el día 3 de marzo. Real Academia de la Historia, Madrid, 2002, pág. 14.

toria de la pintura española continuaría en gran medida una fase de la pintura italiana» (28).

De ahí el que, alguna pupila bien avisada y de mentes notablemente dispuestas, hayan podido observar como la pintura española de aquel período y de los siguientes años, hubiese sido muy otra cosa de no haber fallecido el plástico andaluz con tanta prontitud y, claro es, si esta no hubiese padecido durante tantos años el menoscabo de aquella pléyade de amanerados extranjeros que, por diferentes vías, se refugiaron en El Escorial, siguiendo un gusto cortesano muy aplaudido hoy que, por otro lado, tanto se tiende a la universalidad de los patrones estéticos.

Y es que, en la idea de imperio, estaba incluida la idea de una Europa concebida desde Carlomagno. Nacido en Gante y escaso conocedor del latín, idioma universal y culto de la época, «Don Carlos sólo dominó con perfección dos idiomas: el francés nativo de Borgoña "Nuestra patria", como decía a su hijo Felipe en el testamento político de 1548 y el español que aprendió más tarde y llegó a usar con preferencia» (29); sin embargo, tuvo un sentido del arte que le daba menos quebraderos de cabeza: le venía bien un concepto de estética unificada que siguiese el discurso italiano imperante en aquellos días en los que, paradójicamente, se produjo un enfrentamiento frontal entre el imperio y el cristianismo oficial, cuya cabeza residía en Roma.

Ese sentido de cultura que los numerosos snobs de hoy considerarían de elite, primó lo italianizante, entre lo que necesariamente se incluía al Greco, y desdeñaba artista más enraizados en la percepción popular evolucionada desde los modelos del último gótico en pintores coetáneos a Gaspar Becerra, como Luis de Morales, quien, dicho sea de paso, tuvo que esperar hasta el siglo XVII para ser reivindicado por Jusepe Martínez, y un siglo después, por el culto Antonio Acisclo Palomino, incluyéndolo en su *Parnaso español pintoresco laureado*.

En reflexión de Fernando Marías que vale la pena citar aquí por lo que tiene de comprometida en época de especial grisura de pensamiento: «Hoy vamos construyendo otra historia en la que los tópicos van cediendo paso a lo que emana de los propios hechos, de los documentos literarios o artísticos, y de la que resulta que la vida del Quinientos español no era tan

(28) BRON, Jonathan: *La edad de Oro de la pintura en España*. Nerea, Madrid, 1990, pág. 57.

(29) DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Op. cit.*, pág. 135.

globalmente ortodoxa y uniforme como se pretendiera entonces y se ha pretendido mantener después; ni necesariamente sus manifestaciones tenían que seguir bellas pautas de una simetría casi maniquea. Ni El Greco era el artista místico archirrepresentante de la pintura religiosa, ni El Divino el devoto e inocente pueblerino» (30).

En aquel clima que mantuvo separado de los encargos cortesanos a Luis de Morales, el sentido de ese realismo que se advierte en las últimas esculturas de Becerra, podía haber paliado ciertas ausencias de rasgos personales y autóctonos. En no pocas piezas realizadas por su mano, en particular en expresiones de figuras y, más aún, de sus crucificados, se puede intuir el espíritu goticista que, en opinión de Camón Aznar, habita el universo de la pintura y la escultura renacentista española.

La temprana muerte de Becerra nos ha privado de contemplar ese efecto, de igual modo que otros avatares nos han impedido conocer gran parte de su obra: En el incendio de 1734 del Alcázar de Madrid se perdieron sus frescos de la Torre Dorada, los de las Artes Liberales y de las Cuatro Estaciones. En un incendio de 1862 se perdió el retablo mayor de las Descalzas Reales de Madrid (escultura y pintura), y en otro incendio de 1936 resultaron prácticamente destruidos los retablos colaterales, que contenían pinturas suyas. No se conserva tampoco una Piedad que pintó para el Claustro de la catedral de Toledo y, entre otras pérdidas, se destruyó el retablo que se le atribuía en Arjonilla (Jaén). Al margen, claro es, de la escultura de Baeza que se tiene por suya, y las muchas piezas que alegremente le adjudican, a mi entender con poco tino. Las obras que han quedado de su mano son conocidas, gran parte de ellas desde que Gómez Moreno contribuyese a su catalogación, así como la serie de dibujos conservados en las Bibliotecas, Nacional y del Escorial, el fresco del Palacio del Pardo.

## DIBUJOS

Es muy probable que durante los 17 años que pasó Gaspar Becerra en Roma abrigase el regreso a España. Sin embargo fue consecuente con aquel viaje iniciático emprendido en 1540 para su formación, realizada desde el entendimiento y el dominio de destrezas como el dibujo, de ahí que sus primeros biógrafos en seguida viesan en él a un magnífico dibujante.

(30) Luis de Morales «El Divino», *Cuadernos de Arte*, Historia 16, Madrid, 1991, pág. 6.

Se desprende de ello los encargos que le fueron hechos, entre ellos la realización de dibujos anatómicos con los que da respuesta a la sensibilidad de la época en torno al estudio del cuerpo humano. Sus inicios pueden ser comprendidos desde el interés puesto de relieve en el Renacimiento; el gran paso adelante en medicina tuvo que ver con el estudio de la anatomía: por vez primera se estudia en profundidad la anatomía humana mediante la disección de cadáveres; de ahí la sucesión de anatomías que se suceden entre las que destaca por su rigor científico y su tratamiento de imágenes, la de Andrea Vassalio. Éste médico belga, publicaba su celebrado estudio anatómico *De humani corporis fabrica* en 1543, y sus páginas se ven enriquecidas con ilustraciones del pintor holandés Jean Stevenzoon van Kalkar, discípulo del afamado Ticiano.

Becerra también contribuyó con sus dibujos a la mejor comprensión de los estudios anatómicos con una serie de grabados destinados a ilustrar el *Tratado de Anatomía* del Dr. Juan Valverde de Amuesco, editado hacia 1556, según Carducho, quien facilitó la primera referencia conocida de estas obras a día de hoy y, en efecto, no se equivocó en la data, como puede verse (figura 6). Sin embargo la autoría de los grabados fue cuestionada posteriormente, atribuyéndoselos a Pedro Rubiales, compañero de trabajo de Becerra en Roma, hasta que, finalmente parecen considerados de la mano del de Baeza.

Por lo que hace a la imperfección de la línea que advierte Martín González, puede proceder de la interpretación que el taller encargado de reproducirlos hiciese de ellos. Obviamente no son obras de Miguel Ángel, éste y Leonardo da Vinci no tienen par en ese menester, el resto de los artistas que figuran en la Historia del Arte de todos los tiempos dibujan peor.

Además, conviene precisar en este sentido, que Becerra sería quien realizó los dibujos, sin embargo, para su reproducción en el libro, estos debieron ser sometidos a la interpretación del grabador según lo que era norma en la época. Nótese, que las reproducciones del libro que hemos podido examinar en una reciente edición facsimilar de la anatomía de Valverde (31), nos muestra sobre el papel los efectos de los resultados sobre la estampa reproducida (figura 7), procedente de la talla dulce a la que fueron sometidas

(31) VALVERDE DE AMUESCO, Juan: *Historia de la composición del cuerpo humano*. Edición. Valencia, 1997, Vicent García Editores, S.A.





Figura 6.

## TAB. QVINTA DEL LIB. SEGVNDO



Figura 7.

las supuestas obras de nuestro Becerra, en la que se percibe la manera de herir la plancha por el buril.

Siguiendo con las estimaciones de autoría, en juicios de Palomino: «Fue nuestro Becerra grandísimo anatomista, y hoy permanecen unas anatomías, una grande como de a vara, y otra como de sesma, que son suyas, y otra de un Crucifijo, cosa excelente, y yo las tengo, juntamente con una pierna de anatomía de barro cocido, que es izquierda, original suya, como la mitad del natural, que admiran cuantos la ven.»

«Confirma también esto, lo que dice Pacheco, hablando de los autores que han escrito de la anatomía; *pero mucho mejor (dice) en el doctor Juan de Valverde, cuya historia se imprimió en Roma año de 1556, dibujadas las figuras valientemente de mano de Gaspar Becerra, ilustre ingenio español*» (32).

Este concepto indagador de Becerra, tiene que ver con el humanismo renacentista y, claro es, con su admiración por el universo miguelangelesco, especialmente por el sixtino y, más concretamente, por la sensibilidad del más que excelente artista del Juicio Final que es, al cabo, su obra de mayor y más visible empeño anatómico; tanto por la profusión de las figuras que habitan la extensa superficie pintada al fresco, como por la desnudez de los cuerpos que en ella intervienen, así como por el movimiento y la fuerza de los mismos.

Probablemente, ese sentido de penetración y búsqueda en la estructura interior del cuerpo humano es la que debió cautivar a Becerra, cuya llegada a la ciudad italiana debió producirse en un momento de muy alta admiración por la gran pintura realizada por Miguel Ángel con el tema del Juicio Final; obra que al de Baeza, además de no pasarle desapercibida, marcó su concepción estética.

A ese momento y a la profunda admiración que despierta en el artista jaenés la figura y la obra de Miguel Ángel, corresponden los dos dibujos realizados del fresco de Buonarroti conservados, uno en el Museo del Prado, el otro en la Biblioteca Nacional. Ambos, según recoge Pérez Sánchez de Barcia, debieron ser realizados directamente del fresco sixtino y, claro es, antes de que Volterra realizase los repintes y cubrimientos de las partes que le fueron encomendadas. Dibujos, por otro lado, realizados con lápiz negro

(32) PALOMINO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica III*. Aguilar. Madrid, 1988. págs. 46-47.

y muy cuidados de claroscuro, cuyo esmero y proporción, denotan, además de las predilecciones estéticas del artista, la fidelidad con el natural y el rigor elegido para su proceso formativo (33).

El otro grupo de dibujos a destacar, es el que comprende sus estudios dedicados a la retabística. Esto es, los dibujos del Becerra relacionado más directamente con la concepción arquitectónica más puramente renacentista y a fin a los modelos miguelangelescos y viñolescos; sin embargo, siempre distantes de las figuras esculpidas que debieron figurar en ellas y que, como es el caso de las del retablo mayor de la Catedral de Astorga, podemos observar hoy.

Dentro de estas trazas, destacan las del desaparecido retablo de las Descalzas Reales de Madrid (figura 8), obra bien documentada, cuya deuda miguelangelesca quedó fijada para su interpretación en un grabado de Jesús Auriol, publicado en el número 26 (págs. 61 y 62) 26 del Semanario Pintoresco Español correspondiente a 1839.

Existen otros estudios de tracerías con parecido porte, que habla por sí solos del gran tracista de fina y aguda visión renacentista, como es la parte superior de otro retablo, cuyas trazas, también documentada, fue realizada por el artista; ambos conservados en la Biblioteca Nacional. En cualquiera de los casos, correctamente dispuestos sus detalles para servir de guía al equipo que debiese ejecutarlos, según costumbre a seguir en los talleres dedicados a diseñar tracerías realizadas por diferentes artistas.

En tal sentido, junto a los trabajos de autoría contrastada, hay que estimar la mano de Becerra en proyectos de tracería con gran transcendencia, como son los ya aludidos pergaminos que contenían los planos del retablo de Santa María de Mediavilla en Medina de Río Seco, vendidos por su viuda a la muerte del maestro; facilitando con ello la posterior realización de la obra por Juan de Juni y Esteban Jordán, a través de instrucciones muy precisas dejadas por su creador; lo que, como ha sido observado por Adela Espinos, fue hábito en todos los proyectos de Gaspar Becerra y determina su condición de excelente director de equipo, cuya práctica desarrolló en los talleres romanos de Vasari y Volterra en los que trabajó, dedicado a grandes repertorios, acordes con la *maniera*; término acuñado por Vasari, cuyo origen tiene que ver con las teorías de Marsilio Ficino destinadas a promover el antagonismo entre espíritu y naturaleza.

---

(33) Ver PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *El dibujo español de los siglos de Oro*. Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico. Madrid, 1980, págs. 32-33.



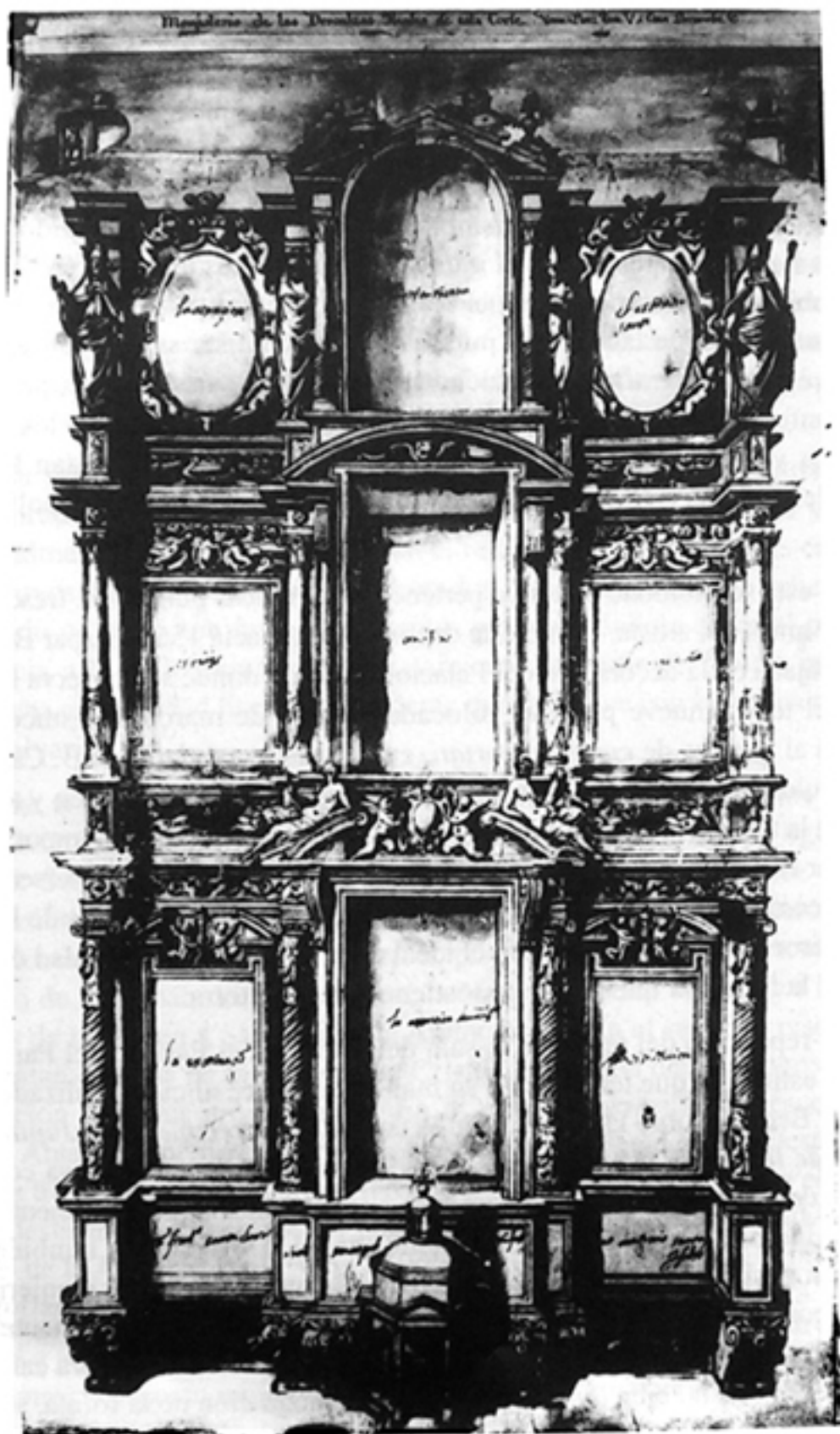


Figura 8.-G. Becerra: Retablo de las Descalzas Reales. Madrid. Biblioteca Nacional.

## PINTURAS DEL PARDO

La muestra *Felipe II. Un monarca y su época*, abierta en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial permitió ver cuatro dibujos de interés atribuidos a Gaspar Becerra, considerados como estudios previos a la realización de las pinturas del Pardo. Obras de estética estrechamente relacionada con el manierismo romano; esto es, con sentido restringido, complejidad en la composición y el intelectualismo de los temas requeridos en los ambientes cortesanos de aquel tiempo; cuya concepción inicial parte de una estética donde las formas puramente renacentista se diluyen y dejan paso a escenas de extraña sensación y tensiones de diferente signo, proclives a la confusión. Su temática se centra en la mitología, destacando los temas eróticos y fantásticos, afines a los círculos cortesanos que regían las sociedades romana y florentina en un momento de profunda crisis política y social.

A esta sensibilidad pictórica pertenecen las únicas pinturas al fresco que conservamos del artista. Como está documentado, hacia 1563 Gaspar Becerra ya trabajaba en la decoración del Palacio del Pardo donde se conserva la pintura del techo: nueve pinturas colocadas dentro de marco de estuco, con arreglo al sistema de *cuadri riportati*, en las que le ayudaron J. B. Castello y Rómulo Cincinnato. La vocación de Becerra hacia lo mitológico y el empleo de la técnica al fresco aprendido en Roma, dan a su arte una importancia singular en la España del momento. La elección de la historia de Perseo para esta decoración puede responder —en opinión de Angulo— a deseos de Felipe II: el héroe mitológico encarnaba el ideal de prudencia y la necesidad de una guerra, la religiosa que Felipe II sostiene con Inglaterra.

El repertorio del techo de la sala del Torreón del Palacio del Pardo es lo más estimable que tenemos de su mano. Pertenece al ciclo realizado por Gaspar Becerra sobre la Leyenda de Perseo, *Danae recibiendo a Júpiter en forma de lluvia de oro*, en clara conexión cromática y compositiva con un cuadro de Ticiano... En esta obra podemos ver influencias especialmente italianas, incluidas resonancias de Miguel Ángel. Observamos también en ellas, un gusto por el color un tanto inusitado entre los pintores manieristas coetáneos al giennense, y una matizada armonía de tonos profusamente delicados y especialmente pictóricos, que nos sirven de referencia para calibrar el fuste del artista, bien dispuesto para la desintegración de la forma, según los postulados de la *maniera* que cultiva para servir las exigencias de las decoraciones reales.

## RETABLO DE ASTORGA

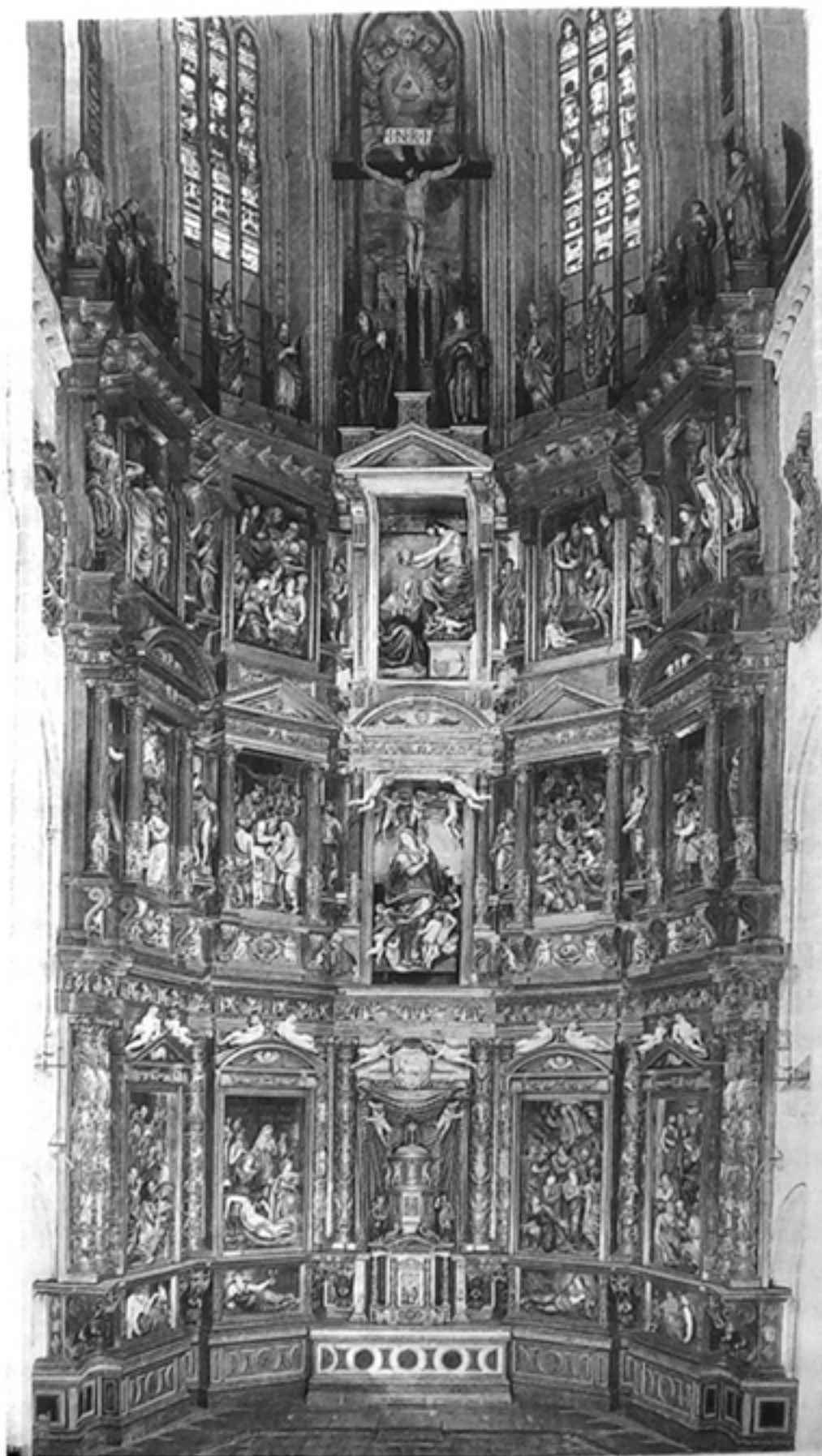
Fuera de los círculos de estudiosos pocos españoles se habían percatado del alto valor del retablo mayor de la Catedral de Astorga hasta que la octava edición de *Las Edades del Hombre* correspondiente al año 2000, puso la obra de actualidad para el gran público, una vez remozada tras una acertada labor de restauración destinada a recuperar su sensación de unidad, cuyo presupuesto fue estimado en 42.750.000 pts.

El 8 de agosto de 1558 se otorgó el contrato para su realización a Gaspar Becerra, siendo obispo don Diego Sarmiento de Sotomayor, cuya obra (16 metros de altura por 14,5 de ancho) fue tallada en madera de nogal negro y concluido en 1562 (figura 9).

Su estructura arquitectónica es de concepción monumentalista y se alza sobre un basamento de piedra. Consta de predela, tres cuerpos y ático. Verticalmente, forman intervienen en el retablo cinco calles y seis entrecalles, cuyos encasamientos están decorados con escenas de alto relieve, rematando un ático con imágenes exentas y concediéndole especial preponderancia a la calle central cuyo tratamiento, a partir de figuras exentas, tiene una continuidad lineal y ascendente que concluye con la escena cumbre del Calvario.

De arriba abajo y de izquierda a derecha, sigue un programa iconográfico cronológicamente acorde con los pasos de la vida de la Virgen y de Cristo. Sobre el ático, a ambos lados del Calvario, aparecen diez figuras exentas, representando a los padres de la Iglesia. El resto de las escenas están representadas en relieve. En el tercer piso se encuentran las escenas del abrazo de San Joaquín y Santa Ana, la Natividad de la Virgen, los Desposorios de la Virgen y San José, y la Anunciación. En el segundo piso se representan escenas de la infancia de Cristo: Adoración de los Magos y Presentación de Jesús en el templo. En el primer piso están las escenas de Jesús Ante los Doctores, la Piedad, la Ascensión y Pentecostes. Destacando en las tres calles del segundo y tercer piso, varias tallas de santos entre las que destacan las imágenes de san Pedro y san Pablo, situados a ambos lados de la Asunción de la Virgen. Por lo que hace a la predela, representan alegorías de las cuatro virtudes: Caridad, Fe, Religión y Vigilancia.

La sabia integración de todos los elementos referidos, conforman un conjunto de aspecto monumental cuya estética parte de los postulados vig-nolescos, y es aceptado, casi de manera unánime, que con este retablo de Astorga se inicia un nuevo sentido de retablística, en el que se dan cita re-



*Figura 9.*



ferencias al palacio Farnesio, basílica de San Pedro, Capilla Médicis y Biblioteca Laureniana.

En opinión de José Javier Vélez Echauri: «En el conjunto queda subrayada la inversión arquitectónica manierista, destacando las portadillas individualizadas. La ausencia total de arcos, el adintelamiento generalizado, los frontones curvos y triangulares, algunos con *ignudi* recostados, las cajas planas de los relieves y la utilización de los órdenes clásicos son elementos que definen el nuevo modelo de retablo».

Decir que la limpieza decorativa va a ser patrimonio del retablo romanista sería excesivo, a la vista del primer cuerpo del retablo de Astorga; sin embargo existe una explicación para esos frisos y columnas revestidas de talla, a las que nos referimos, y que debemos buscar en el interés de los comitentes de dar sensación de riqueza y no romper con la tradición. A pesar de ello, Becerra colocó *talla ordenada* en el segundo cuerpo y la suprime en el tercero porque *causaría muy gran confusión*.

En 1569, esto es, un año después del fallecimiento del artista, se dio comienzo a la policromía de esta obra, encomendada a Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia, cuya destreza y acabado contribuye de manera decisiva al esplendor del conjunto de la obra. El dorado, se realizó por el método tradicional: al agua sobre aparejo de estuco embolado. La policromía de los ropajes es de temple y la técnica de ejecución predominante es el estofado. Las carnaciones están realizadas con óleo, mediante la técnica de pulimento. Todo ello protegido, según recientes estudios, con una capa de barniz a base de resina dipérmica, probablemente colofonia.

La edición de este Boletín número 186,  
«Homenaje a las ciudades de Baeza y Úbeda»,  
se terminó de imprimir en los talleres de  
Soproargra, S.A., de la muy noble, famosa y leal  
ciudad de Jaén, guarda y defendimiento de los reinos  
de Castilla, el día 31 de diciembre de 2003,  
festividad de San Silvestre.