

«Camón Aznar» de Ibercaja

Boletín

Museo e Instituto «Camón Aznar»

Separata

Gaspar Becerra: su entorno familiar y profesional
a la luz de nuevas fuentes documentales

por

Francisco J. Herrera García

N.º XCIII • 2004

Páginas texto, 59 a 96



iberCaja
Obra Social y Cultural

Gaspar Becerra: su entorno familiar y profesional a la luz de nuevas fuentes documentales

Francisco J. Herrera García

Constituye Becerra uno de los mejores exponentes hispanos del nuevo perfil de artista, de talante intelectual, gestado en Italia durante el Renacimiento. Su permanencia en la península mediterránea, fundamentalmente en Roma, por espacio de unos quince años, durante los que procuró una formación acorde a los nuevos principios artísticos, le habilitó para imprimir, después, una notable transformación en el arte español, que, en lo esencial, afectó al retablo, escultura y pintura. Los cambios se hicieron palpables desde finales de los cincuenta y consistieron en la adopción de las formas romanistas miguelangelescas. No vamos a concretar ni a insistir en tales novedades, de sobra conocidas, y puestas de relieve por multitud de estudiosos¹. Pero conviene advertir desde este momento, pues supone un rasgo que singulariza la producción del artista andaluz, la doble vertiente en la que se desarrolla la etapa española, entre 1557 y 1568, repartida entre trabajos de sello religioso, por un lado, fieles exponentes de las teorías trentinas sobre la imagen religiosa² y, por otro, en obras de inequívoco gusto manierista cortesano,

¹ Entre los estudios que mejor han contribuido al conocimiento y valoración de la persona y obra de Becerra destacamos: TORMO Y MARZÓ, E., «Gaspar Becerra (notas varias)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1912, vol. XX, pp. 65-97; 1913, vol. XXI, pp. 117-157; 1913, pp. 241-265. MARTÍN GONZÁLEZ, J.L., «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo Español de Arte*, n.º 168, 1969, pp. 327-356. ARIAS MARTÍNEZ, M., «Gaspar Becerra, escultor o tracista. La documentación testamentaria de su viuda Paula Velázquez», *Archivo Español de Arte*, n.º 283, 1998, pp. 273-288. FRACCHIA, C., «La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga», *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, 1997-1998, pp. 133-151. *Id.*, «A spaniard in the workshop of Daniele de Volterra», *The Sculpture Journal*, vol. III, 1999, pp. 6-14. SEBBANO MARQUÉS, M., «Gaspar Becerra y la introducción del romanismo en España», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. 78-79, pp. 207-240. GARCÍA GANZA, M.C., «El retablo de Astorga y la difusión del romanismo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. 78-79, 1999, pp. 177-206. *Id.*, «El retablo de Astorga. Una nueva tipología del retablo de época de Felipe II», *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las artes*, Madrid, 2000, pp. 623-631. DACOS, N., «Gaspar Becerra et Polidoro», *L'arte nella storia*, n.º 3, 2000, pp. 335-339. AA.VV., *El retablo mayor de la Catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca, 2001. REBIN MICHAUS, G., «Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los españoles», *Archivo Español de Arte*, n.º 298, 2002, pp. 129-144.

² Una síntesis sobre las nuevas ideas respecto a la imagen religiosa puede verse en CITECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1999, pp. 232-266 y 287-310.

como fueron las de temática mitológica y alegórica, realizadas para el Alcázar madrileño y el palacio de El Pardo, según directrices del propio Felipe II. Esta alternancia temática y funcional fue posible gracias al bagaje adquirido en Italia. No cabe duda de que su fallecimiento, acontecido el 23 de enero de 1568, truncó la culminación de su carrera artística.

A pesar de las lógicas lagunas que siguen dificultando el adecuado conocimiento de Becerra, desde el punto de vista biográfico y profesional, en las últimas décadas algo se ha avanzado en la superación de las mismas. Hoy conocemos mejor aspectos de su actividad, relaciones humanas, de mecenazgo, etc. al igual que sus producciones pictóricas y escultóricas. Sigue pesando la absoluta oscuridad sobre los primeros años, los anteriores a su estancia italiana. Se ha propuesto 1520 como el año de su nacimiento. Únicamente ha trascendido el nombre de sus progenitores, Antón o Antonio Becerra y Leonor de Padilla. Esta última habría de sobrevivir al propio artista. Los primeros contactos con el arte, especialmente con el campo de la pintura, debieron de acontecer en el taller paterno³, pintor secundario, establecido en Baeza, pero sin duda imbuido de los cambios culturales y de las nuevas ideas sobre la formación y concepción liberal del artista. Su pintura, sin ir más lejos, acusa ecos de raigambre italiana. Quizás fuera en centros de Andalucía como Córdoba, Granada o incluso Sevilla donde Gaspar completa su aprendizaje y toma conciencia de la importancia de dirigirse a Italia, para incorporar los preceptos y técnicas del arte italiano, bagaje este decisivo para abrir las más ambicionadas puertas del patronazgo artístico español.

Mejor conocida resulta su estancia en Roma, iniciada hacia 1544. Sabemos de algunos de sus contactos humanos y artísticos, y de ciertas producciones, desde antiguo señaladas⁴ y en la actualidad precisadas y puestas en relación con las constantes artísticas del momento y obra posterior⁵. Sin embargo, es todavía insuficiente si tenemos en cuenta la

³ Conocemos algo de la actividad artística de Antón o Antonio Becerra, gracias a las investigaciones de Angulo. Interesa la noticia del aprendizaje de Juan, hermano mayor de Gaspar, en el taller del pintor cordobés Pedro Fernández, verificándose el contrato el 12 de julio de 1525. ANGULO, Diego, «Pintores cordobeses del Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, n.º 61, 1944, pp. 243-244.

⁴ MARTINEZ, Josepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1988 (ed. de Julián Gállego), pp. 266-270. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. de, *El Museo pictórico y escala óptica...*, Madrid, 1715-1724 (ed. de 1947), pp. 781-782. CÉSAR BERNÚEZ, J. A., *Diccionario...*, vol. I, Madrid, 1800, pp. 107-116. El primer estudio que profundizó en las anteriores noticias e inició el análisis de su actividad romana fue el debido a TORNO, E., *op. cit.*, 1913, pp. 117-131.

⁵ Recientes aportaciones documentales y detallados análisis de los préstamos que toma del panorama artístico romano del momento, así como las relaciones que entabla en la Ciudad Eterna, pueden verse en ARAMBURU ZABALA, M. A., «La Iglesia y Hospital

intensidad que debió de caracterizar a aquellos años de formación y ferviente creatividad, al lado de algunos artistas tan destacados como Giorgio Vasari, Daniele da Volterra, quizás el propio Miguel Ángel, o intelectuales de la talla de Paolo Giovio.

Será después del regreso a España, en la primavera de 1557, cuando tengamos una mejor percepción de su andadura, habida cuenta de las importantes empresas en las que fue solicitado su magisterio y capacitación artística. Es el caso del retablo mayor de la catedral de Astorga (1558-62), la decoración pictórica y estucos del Alcázar madrileño y palacio de El Pardo (desde 1563) y el retablo mayor y colaterales de las Reales Descalzas de Madrid (desde 1563). Junto a estos proyectos debió de ocuparse igualmente de numerosas obras que la crítica contemporánea le ha atribuido o para las que dejó trazas, como el retablo mayor de Sta. María de Medina de Rioseco. A las obras citadas, algunas perdidas después de haber sido afectadas por incendios, cabe añadir un nutrido conjunto de dibujos dispersos en España, Italia y Francia, quizás la mejor demostración de su concepción intelectual del arte.

Pero hemos de reconocer lo mucho que falta por investigar en los distintos períodos señalados, con objeto de valorarle en su justa medida, y procurar la adecuada interpretación de las aportaciones artísticas que protagonizó. Las líneas que siguen pretenden contribuir a la consecución de esta meta, a partir de una serie de reflexiones centradas en noticias hasta ahora ignoradas, o insuficientemente analizadas, y que pueden resultar de utilidad para un mejor conocimiento de su etapa italiana, entramado familiar y relaciones socio-profesionales.

Para ello no reparamos sólo en los más recientes estudios sobre el polifacético autor, sino que utilizamos un variado elenco de documentos inéditos, conservados en los fondos de la Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla, en la sección denominada «Gestoso». Estos documentos debieron de ser reunidos por los frailes del convento madrileño de la Victoria, heredero por voluntad testamentaria de la esposa de Becerra, Paula Velázquez, y remitidos a la justicia sevillana para argumentar la defensa ante un hipotético pleito interpuesto por los herederos

de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, 1991, pp. 31-42. GARCÍA GANZA, M.C., «El retablo de Astorga...», *op. cit.*, pp. 177-206. FRACCHIA, C., «La herencia italiana...», *op. cit.*, pp. 133-151. *Id.*, «A spaniard in the workshop of Daniele da Volterra», *The Sculpture Journal*, vol. III, 1999, pp. 6-14. REAIN MICIUS, Gonzalo, *op. cit.* pp., 129-144.

andaluces de Becerra⁶. Desconocemos más detalles del proceso, pero es interesante el cúmulo de instrumentos probatorios que llegaron a Sevilla desde Madrid, algunos ya conocidos como los testamentos y codicilos de Gaspar y su viuda⁷, y otros que han permanecido inéditos, como el acta matrimonial y dote otorgada en Roma, inventario y almoneda de bienes de Paula Velázquez, así como distintos recibos otorgados por artistas y otros deudores de la familia del Pintor Real.

El litigio entre la familia andaluza del artista y su viuda Paula Velázquez se inicia nada más fallecer aquél. Leonor de Padilla, madre de Becerra era, según el derecho de la época, heredera universal de los bienes resultantes, al no existir hijos del matrimonio. Paula defiende de forma especial, la dote dispensada en Roma al tiempo del enlace matrimonial. Fue posible un primer acuerdo entre las dos contendientes, rubricado el 13 de octubre de 1568, cuya letra establecía la división de la herencia entre las litigantes⁸. Sin duda, las pretensiones de Leonor de Padilla o, quien sabe, sus descendientes no cesaron aquí, interponiendo demanda al expresado convento mínimo de la Victoria. Nada sabemos del resultado final.

1. Incógnitas de la etapa romana. El matrimonio con Paula Velázquez

El transcurrir de la etapa romana, según conocemos a partir de una serie de fuentes y recientes estudios, nos brinda una imagen del artista, que

⁶ El encabezamiento del primer folio del expediente deja clara la remisión de sus documentos desde Madrid, a las autoridades sevillanas, deduciendo: «El Licenciado Cetina, tenye. de corregidor de la Villa de Madrid y su tierra por su magd., hago saver a los muy lites. y muy magos. señores asistente de la cibdad de Sevilla, corregidores, alcdes. mayores, gobernadores y sus lugares tenyentes, alcdes. ordinarios de todas las cibdades, villas y lugares destas reinos y señoríos de su magd., como Paula Belázquez, muger que fue de Gaspar Bezerra, pintor de su magd., del tenor siguiente». A continuación consta la petición de amparo de sus legítimos derechos, interpuesta por Paula Velázquez, ante las Justicias madrileñas, el 5 de febrero de 1568. Institución Colombina. Biblioteca Capitular (I.C.B.C.). Fondo Gestoso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fol. 80.

⁷ El testamento de Becerra fue transcrito por LAGUNA y AMBOLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, vol. II, Madrid, 1829, pp. 261-263 (citamos por la edición facsimil de Turner, Madrid, 1977). Los testamentos y distintos codicilos de Paula Velázquez han sido publicados y analizados por Aeus MARTÍNEZ, Manuel, *op. cit.*, pp. 273-288.

⁸ «... que la dña Leonor de Padilla se a quede e aya quedar con todas las vienes muebles Raíces e semovientes e dineros que obiere cobrado del dho. Gaspar Bezerra, su hijo, hasta el día que murió, ansi de la herencia que avia de aver, de Anton Bezerra, su padre, como del juro que cobró por poder del dicho Gaspar Bezerra, e todos los demás bienes y hacienda e dineros que por qualquier causa le podían pertenecer al dicho Gaspar Bezerra y ella los aya cobrado e tengo en su poder...

... Paula Belazquez se obliga de pagar todas las deudas que se devan a qualesquier personas que por el dicho Gaspar Bezerra son debidas ansi por su testamento e cumplimiento de animo como en otra qualquier manera, e las deudas que son pareadas». I.C.B.C., Fondo Gestoso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fols. 94-95.

podemos calificar de arquetípica respecto a su proceder en relación con el panorama artístico y posibilidades formativas que la ciudad eterna puede ofrecer en los años centrales del XVI. En este sentido, la inscripción en la Academia de San Lucas, a poco de su llegada, es reveladora de sus intenciones. En esa institución figura registrado en 1544 y, años después, en 1550⁹. Allí no sólo practicaría el dibujo y se familiarizaría con las técnicas artísticas italianas, fundamentalmente pictóricas, sino que tendría ocasión de conocer y aplicar conocimientos teóricos, especialmente los dedicados a materias que luego habrían de resultar vitales para el artista: anatomía, composición arquitectónica, perspectiva, geometría, etc. Estos contactos con el mundo académico estarían compaginados con la práctica directa del arte, a partir de su integración en las *bottega* de artistas de la talla de Vasari y Volterra, entre otros.

A las órdenes de Vasari trabaja en la sala *Cento Giorni*, del palacio de la *Cancelleria*, del cardenal Alessandro Farnese, en 1546, proyecto que pone de manifiesto las sugerentes relaciones entre Vasari, Paolo Giovio y el gran mecenas que fue el citado cardenal. Últimamente se ha propuesto al poderoso Francisco de los Cobos, comendador mayor de León y secretario de Carlos V, como el introductor de Becerra en el círculo de Giovio, y Vasari. Cobos era amigo del ilustre obispo desde al menos 1535. Es posible que el encumbrado personaje conociera y empleara al baecetano en algunas de las empresas artísticas que había emprendido en Úbeda en la década de los treinta¹⁰. Por estos años debieron de gestarse los contactos entre el andaluz y Daniele da Volterra, que habrían de fructificar en la colaboración, a las órdenes del florentino, en el programa pictórico de la capilla *della Rovere de la Trinità dei Monti*, según informa Vasari en sus *Vite*, actividad de la que subsiste un fresco que representa la *Natividad de la Virgen*. De aquella empresa resultaron importantes préstamos, sobre todo tomados de la obra de Volterra, luego plasmados en el retablo mayor de la Catedral astorgana, como ha puesto de relieve Fracchia¹¹. También debieron de gestarse relaciones con pintores llegados del norte de Italia, según veremos luego.

⁹ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D., «Artistas españoles en la Academia de San Lucas», *Archivo Español de Arte*, n.º 164, 1968, pp. 293-313.

¹⁰ FRACCHIA, Carmen, «El retablo...», *op. cit.*, p. 137. Esta autora destaca, además, las relaciones del cardenal Farnese con el obispo de Joén, del que fue administrador entre 1535-1537, o con otro de los clientes de Becerra, el cardenal Juan Álvarez de Toledo, residente en Roma. Véase igualmente SERRANO MARQUEZ, M., *op. cit.*, pp. 208-209.

¹¹ FRACCHIA, Carmen: «El retablo...», *op. cit.*, pp. 139-144.

No podía faltar, en la trayectoria ascendente del artista, su relación con el principal de los establecimientos religiosos españoles en la Roma quiniestista, la iglesia *de San Giacomo degli Spagnoli*, para la que interviene entre 1551 y 1556, desarrollando el tabernáculo del retablo mayor (1551), y la decoración de la capilla de la Asunción, patrocinada por el canónigo Constantino del Castillo, de la que subsiste únicamente la pintura del *Descenso al Limbo*, hoy desprendida y ubicada en el castillo de *Sant'Angelo*. No hay dudas de la participación de Becerra en los dibujos anatómicos que ilustraban la *Historia de la composición del cuerpo humano*, del Dr. Juan Valverde de Hamusco, editada en Roma en 1556 bajo comisión del cardenal Álvarez de Toledo¹². Junto a estos trabajos, algunos documentados y otros referidos por Vasari, los últimos estudios realizados en la Ciudad Eterna, sobre las fuentes formales de Becerra, revelan el influjo de otras obras del círculo de Volterra, así podemos citar los estucos del palacio Farnese y Sala Regia del Vaticano (1541-1544), en los que se ha propuesto la participación del andaluz. Igualmente es posible intuir contactos con otros integrantes de los talleres de Vasari y Volterra, como es el caso de Giulio Mazzoni, autor de la decoración pictórica y estucos del *Palazzo Spada* (1551-1552)¹³ donde también parece clara la presencia del artista español¹⁴.

Respecto a su formación escultórica, el trabajo del estuco, junto a Volterra o Mazzoni, posibilitaría importantes progresos que luego traslada a España. Hemos de valorar, asimismo, su adiestramiento en la gramática arquitectónica manierista, de raigambre miguelangelesca, con la que se familiariza desde el campo de la pintura y el diseño decorativo, en lugar del aprendizaje proyectual propiamente arquitectónico. Esas pautas serán las posteriormente transvasadas al campo de la retablistica, para producir, en suelo hispano, las innovaciones conocidas, llevadas a la práctica precisamente por escultores y pintores, frente al casi nulo protagonismo de los auténticos arquitectos¹⁵. El dominio del dibujo es la base que permite impulsar el nuevo perfil arquitectónico del retablo.

¹² Aunque no existe documentación que confirme este extremo, así lo creen MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *op. cit.*, pp. 333-334; FRACCHIA, C., «El retablo...», *op. cit.*, pp. 137 y 144.

¹³ FRACCHIA, C., «El retablo...», *op. cit.*, pp. 144 y 148.

¹⁴ REINH MICHAUS, G., *op. cit.*, pp. 133-136.

¹⁵ Sobre la gramática arquitectónica y ornamental observada por Becerra en Roma y luego plasmada en sus retablos véase GARCÍA GONZA, M.C., «El retablo...», *op. cit.*, pp. 177-206. Respecto al protagonismo de escultores y pintores en el diseño de retablos de tendencia arquitectónica, MURILAS, F., «De retablero a retablista», *Retablos de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1995*, pp. 99-100.

No olvidemos el importante caudal de preceptos arquitectónicos que el propio Giorgio Vasari pudo transmitir al artista andaluz. Sin ir más lejos, algunos proyectos de aquél parecen advertir las constantes luego aplicadas por el español en sus retablos, como puede ser el destinado a la capilla de San Pablo en *San Pietro in Montorio*¹⁶. En la misma línea, la realización en 1551 del tabernáculo del retablo mayor de *San Giacomo degli Spagnoli*¹⁷, como anticipamos, debió de constituir un buen ejercicio de naturaleza arquitectónica, más que propiamente escultórica y pudo orientar la composición de los tabernáculos eucarísticos luego incorporados a los retablos de Astorga y Descalzas Reales.

La etapa romana de Becerra transcurre en los instantes finales del reinado de Carlos V y primeros años de Felipe II, cuando la presencia española en Roma se hacía efectiva a un ritmo acelerado, hasta llegar a convertirse en la principal y más influyente de las facciones extranjeras de la ciudad. Había españoles de todos los estratos y condiciones sociales¹⁸, pero eran las esferas eclesiásticas, sobre todo cardenales, embajadores y comerciantes, las que ejercitaban con mayor desenvoltura sus poderes fácticos. Artista activo, despierto y ávido de conocimientos, no cejaría esfuerzos en relacionarse con lo más sonoro y provechoso de aquel vanidoso mundo. Provechoso pues, no cabe duda de que allí gestó una serie de relaciones clientelares, que luego habrían de fructificar en suelo hispano. Es el caso del señalado cardenal de Santiago, Juan Álvarez de Toledo, gracias al cual pudo franquear algunas destacadas puertas romanas, y además estaba muy relacionado con el obispo de Astorga, Diego Sarmiento de Sotomayor. Por si fuera poco, la sobrina del cardenal, Beatriz de Toledo, contrajo matrimonio en 1548 con el quinto marqués de Astorga, casa nobiliar esta a la que prestaría posteriormente sus servicios Becerra. En opinión de Fracchia, este entramado de parentelas y deudos propiciaría la posterior contratación del artista andaluz por el obispo de Astorga¹⁹.

En el capítulo personal, resulta obvio que sus miras apuntarían a las capas más aventajadas de la España «romana», tal como demuestra su

¹⁶ SERRANO MARQUÉS, M., *op. cit.*, p. 210.

¹⁷ ARAMBURD ZABALA, M.A., *op. cit.*, p. 38. En 1554 participó en la pintura del monumento de Semana Santa, de la misma iglesia de la Nación Española, REÓN MICHALIS, G., *op. cit.*, p. 130.

¹⁸ DANDELET, T.J., *La Roma Española (1500-1700)*, Barcelona, 2002, pp. 139 y 202-203.

¹⁹ FRACCHIA, C., «El retablo...», *op. cit.*, pp. 146-147.

matrimonio con Paula Velázquez, mujer de sólida posición económica, a juzgar por el importe de la dote que le otorga. Ceán indica, sin precisar fuente alguna, que el enlace tuvo lugar en Roma el 15 de julio de 1556²⁰. Ahora sabemos que se celebró en casa de «la noble y honrrada mujer» Gregoria Capollines, situada en la calle del Tubio. Gaspar entregó a la desposada un anillo de oro en calidad de arras, mientras Paula hizo promesa de una dote valorada en 1.100 ducados de oro, otorgada el 26 de agosto siguiente, detallando entonces diferentes partidas monetarias²¹. Informa del fallecimiento de su padre, Hernando de Torneo, sin mencionar madre alguna, mientras Gaspar, que se declara de oficio pintor, señala ser hijo de Antonio Becerra, de Baeza.

Hemos de preguntarnos sobre la naturaleza de la desposada. La testamentaria que otorga unos doce años después poco aclara respecto a su origen. Sin embargo, ha sido posible establecer el destacado protagonismo de la familia Torneo en Tordesillas, lugar de nacimiento de Paula, donde encontramos a un tío de ésta, el bachiller Pedro de Torneo, apoderado posteriormente de los asuntos de Becerra en aquella ciudad, personaje relevante entre la aristocracia local y responsable de múltiples negocios y de la administración de capellanías²², o a Francisco de Torneo, notario público de la misma. La importante actividad económica de la familia, generada al calor del creciente protagonismo político de Castilla en la configuración del nuevo estado, orientaría los pasos de Hernando de Torneo a Roma, centro de la diplomacia y relaciones políticas internacionales del Imperio. Con él llevaría a la joven Paula, quien quedó huérfana y sin familiares directos. La citada dote nos informa de la actividad financiera que debió de heredar de su padre, consistente en «compañías» establecidas con ciudadanos romanos y españoles, dotadas de un fondo económico, cuantificado en escudos de oro, quizás destinados a préstamos o inversiones rentables, como los *monti* papales²³. Una vez fallecido su progenitor, Paula pudo quedar al cuidado de la

²⁰ CEÁN BERNÚDEZ, J.A., *op. cit.*, p. 108. Leproux localizó en la documentación del Archivo di Stato de Roma otra fecha, 15 de junio de 1556, según cita SERRANO MARQUÉS, M., *op. cit.*, p. 212.

Aceptamos la posibilidad de un error en la copia o traducción al castellano del documento que consultamos.

²¹ Véase apéndice documental, documento n.º 1.

²² PARRADO DEL OLMO, J.M., «Patronos y obras de arte en Santa María de Tordesillas», *Boletín de los Seminarios de Arte y Arqueología*, n.º 56, 1990, pp. 525-527. ARUS MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, pp. 281-283.

²³ Entre los ricos españoles residentes en Roma, destacaban comerciantes, banqueros, notarios y abogados. Muchos invertían sus caudales en las *monti* papales que producían regulares y seguros beneficios. DANDELET, T.J., *op. cit.*, pp. 187-195.

citada Gregoria Capollines, quién sabe si esposa en segundas nupcias de Hernando de Torneo. Nada tiene de extraño que la propia Paula se ocupara de gestionar su propia fortuna, realidad frecuente entre un buen número de damas españolas residentes en la ciudad de los papas, viudas de romanos o españoles²⁴.

En la relación de partidas que la recién desposada entrega a su marido, figuran 250 escudos de oro que ya ha recibido y otros cien hechos efectivos en aquel instante, a lo que hay que sumar seis «compañías», establecidas ante notario con distintos señores, cuyos nombres poco aportan a nuestro estudio, pero que ostentaban cargos en la burocracia vaticana o española: procuradores de la penitenciaría, escritores apostólicos, escritores «del archivo». Todas ellas fueron concertadas entre 1551 y 1555²⁵. El monto total de la dote asciende a 750 escudos de oro (1.100 ducados de oro), cantidad bastante respetable, que da buena fe de la holgada situación económica de Paula Velázquez. Para hacernos una idea de su importancia, basta compararla con los 45 escudos ¡de plata! que componían las apetecidas dotes caritativas otorgadas anualmente por la Cofradía de la Santísima Resurrección de *San Giacomo degli Spagnoli*, a las doncellas españolas sin recursos²⁶.

La carta dotal, traducida del latín al castellano en el documento que manejamos, fue igualmente otorgada en la residencia de Gregoria Capollines en la calle del Tubio y la anotación final puede ser interesante, pues expresa que fue sacada «copia sellada el 27 de Marzo de 1557», copia quizás solicitada por los cónyuges, en el momento que hacían preparativos para regresar a España. Podemos acariciar la idea de que, días después de esa fecha, iniciarían el viaje de vuelta.

2. Contactos en Barcelona y Génova

Jusepe Martínez fue el primero en mencionar la estancia zaragozana de Becerra y sus contactos con el escultor Diego de Morlanes, quien «lo aposentó en su casa con mucho regalo»²⁷. Nada más ha trascendido de

²⁴ *Ibidem*, pp. 193-194.

²⁵ Véase apéndice documental, documento n.º 1.

²⁶ Dandelel, I.J., *op. cit.*, p. 209.

²⁷ Martínez, Jusepe, *op. cit.*, p. 267. En Zaragoza «... estuvo reparándose (...) algún tiempo por el grande cansancio que en tan largo viaje había tenido». Posteriormente, la noticia fue recogida por Ceán (*op. cit.*, vol. I, p. 108).

aquella presencia en la capital de Aragón que debió de ser breve, para reponer fuerzas en el camino desde algún puerto mediterráneo, sin duda Barcelona, hasta el norte de Castilla, en concreto a Valladolid, donde la familia de su esposa estaba afincada y existía un panorama prometedor para un artista de su talla. Por Zaragoza debió de pasar el artista entre mayo y junio de 1557. Sin embargo, nada ha trascendido de su necesario y breve tránsito por la Ciudad Condal, que ahora podemos intuir, a partir de un recibo otorgado por el zaragozano Pedro Vilar, en la ciudad de Florencia el 5 de julio de 1557, y en virtud del cual cobraba, por encargo de Gaspar Becerra, ocho escudos de oro a Rafaello y Battista «Espinoli», que le han pagado por orden del señor Tomaso «Espiniolo», según una carta de obligación anterior, cuyos términos no cita²⁸.

La escueta noticia reviste singular importancia por distintos motivos. En primer lugar debemos preguntarnos sobre el comisionado para el cobro de la deuda, Pedro Vilar, que no es otro que el escultor aragonés residente en Barcelona encargado, entre 1562-1564, de continuar las obras marmóreas del trascoro de la *Seu* barcelonesa, apenas comenzadas en 1519, cuando marcha Bartolomé Ordóñez a Carrara. Muy poco ha trascendido sobre la actividad de este escultor, vinculado en sus inicios (hacia 1541) al taller del «mazonero» zaragozano Nicolás Lobato y para otros autores al obrador de Damián Forment²⁹. A juzgar por su ausencia en la documentación conocida de escultores aragoneses del XVI, no debió de desarrollar una labor importante en su tierra natal. Interesa ahora valorar sus contactos con Becerra, junto al viaje emprendido a Italia en 1557 que le llevaría, entre otros lugares, a Florencia y tendría seguramente por objeto, el aprovisionamiento de mármoles de calidad, para las obras catedralicias u otros trabajos llevados a cabo en Barcelona, como también podríamos abrigar la idea de un viaje «de estudios», aconsejado por el artista andaluz.

²⁸ Véase apéndice documental, documento n.º 2.

²⁹ Rafols le vincula a Forment, RAFAELS, J.F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, vol. III, Barcelona, 1954, p. 259. Los distintos estudios dedicados a la obra de D. Forment, en los que se ofrecen noticias de sus discípulos, nada aportan respecto a Vilar. ABIGANDA Y BRATO, M., *Damián Forment escultor de Aragón*, Barcelona, 1942. MORIC, C., *Damián Forment y el Renacimiento en Aragón*, Madrid, 1992. YEGUAS I GASSÓ, J., *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, 1999. Tampoco encontramos mención alguna en los estudios dedicados a la escultura aragonesa del XVI; SAN VICENTE PINO, A., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, 1991. HERNANDEZ y otros, «La transición al segundo Renacimiento en la escultura aragonesa», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. I, 1992, pp. 85-209. CRUZA MANIVA, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura (1540-1580)*, Teruel, 1996. El análisis más reciente y esclarecedor sobre Pedro Vilar o Vilar es el de BOSCH I BALBONA, J., «Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el recorregut de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, n.º 5, 2000-2001, pp. 149-177.

El trascoro barcelonés, situado frente a la principal de las portadas catedralicias, se pretendió como una obra que introdujera en toda su dimensión el *antiguo*. En 1517 otorgó Bartolomé Ordóñez contrato, mediante el cual actualizaría algunos elementos de la sillería gótica, además de desarrollar el trascoro, de acuerdo a una traza de su mano³⁰. El prematuro fallecimiento del escultor burgalés en Carrara, cuando gestionaba la adquisición de mármoles para sus obras, en 1520, daría al traste con las intenciones del cabildo barcelonés. El tema elegido para los grandes relieves es la escenificación del Martirio de Santa Eulalia. Cuando Vilar retoma los trabajos existían, ejecutados por Ordóñez y su taller, dos relieves (*Santa Eulalia ante el juez* y el *Martirio en la hoguera*), dos esculturas de bulto, cuatro columnas, dos paños de zócalo y parte del entablamento³¹. El aragonés se comprometía el 19 de junio de 1562 a continuar la obra inconclusa, proporcionando el relieve de la *Crucifixión de la Santa*, que resultó ser de la satisfacción del cabildo, tanto como para encargar a Vilar la finalización del coro, según consta en escritura otorgada el 30 de agosto de 1563³².

Pero las pretensiones de los capitulares pronto se verían frustradas, en primer lugar por la concesión al escultor aragonés de un plazo de ocho meses para el inicio de los trabajos, durante los cuales aprovecharía para viajar a Italia, a donde «va per algunes coses que a ell convenen», que lógicamente no cita y, definitivamente, por el fallecimiento del maestro hacia octubre de 1564³³. Ahora sabemos que no fue, el efectuado en 1563, el primer viaje a Italia de Vilar, resultando probable que la razón de este último respondiera a la necesidad de resolver asuntos o negocios, quizás relacionados con su profesión, que había dejado pendientes en su estancia de 1557. Como ha observado Bosch i Ballbona, Vilar se forma entre los seguidores de Forment, Joly, Juan de Moreto, Esteban Obraj, etc. demostrando un adecuado conocimiento de la cultura rafaelsca³⁴. Aun de la intensa italianización del panorama artís-

³⁰ Contrato otorgado el 7 de mayo de 1517. ANUÑO, J., «El contrato de Ordóñez para el coro de Barcelona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, julio-diciembre de 1948, pp. 375-379.

³¹ GÓMEZ MORENO, M.E., *Bartolomé Ordóñez*, Madrid, 1956, p. 23. Las esculturas de bulto de Santa Eulalia y San Severo han sido atribuidas a su taller, del que formaban parte los italianos Cógano y Bellalana, además del neerlandés Joan Petit Monet.

³² BOSCH I BALLBONA, J., *op. cit.*, pp. 152-156 y 174-175. La trayectoria del trascoro barcelonés aparece sintetizada en GARRIGA, J., «L'Època del Renaixement. S. XVI», *Història de L'art Català*, vol. IV, Barcelona, 1986, p. 117.

³³ BOSCH I BALLBONA, J., *op. cit.*, pp. 154 y 174. El autor da a conocer y estudia la definitiva terminación del trascoro entre 1615 y 1620, un siglo después de su inicio, por Gaspar Bruel y Claudi Perret, comisionados por el Obispo Sany.

³⁴ *Ibidem*, p. 162.

tico aragonés de mediados de siglo, bien pudiera haber tomado contacto con las formas de Rafael en la propia Italia. Resulta imposible, de momento, determinar algún contagio del bagaje que traía Becerra. El citado Martirio de Santa Eulalia es su único trabajo conocido y además responde a la necesidad de mimetizar sus formas, con los relieves pre-existentes de Ordóñez.

Tal como señalamos, el aludido recibo fue otorgado en Florencia, lo cual viene a significar el primer testimonio documental que relaciona a Becerra con la República florentina. Se ha dado por segura su presencia en la ciudad, en momento indeterminado. Así lo evidencia el conocimiento, que luego habrá de demostrar, de importantes producciones migueldangelescas, como el *ricetto* de la Biblioteca Laurenziana o los sepulcros mediceos³⁵. Los propios Vasari o Volterra pudieron introducir al español en alguno de sus proyectos florentinos y no conviene olvidar que el cardenal de Santiago mantenía estrechos vínculos con los Medici de Florencia³⁶.

Los deudores de Becerra de apellido Spinola deben de ser vástagos de la encumbrada familia genovesa así apellidada, cuyo prestigio y posición estaban fundados en transacciones comerciales y operaciones bancarias de alto nivel. Las ramificaciones de sus negocios, por toda Italia y parte de Europa, vienen a explicar que el punto de contacto para el cobro de la deuda contraída con el artista andaluz tuviera lugar en Florencia, donde tendrían actividad suficiente para justificar la estancia de alguno de ellos, con carácter casi permanente. Desde la Baja Edad Media no harían sino acumular fortuna y poder, como demuestra la presencia de sus miembros en las más altas instancias de la política, iglesia y milicias ligures. El patrocinio artístico, desarrollado con particular intensidad desde el siglo XV, viene por añadidura³⁷. Los años centrales del XVI suponen para la familia la intervención en las grandes operaciones financieras impulsadas por Carlos V y Felipe II, amparadas en los codiciados «tesoros americanos» y destinadas a mantener el status militar español en Europa. Así, 1553 marca el momento álgido de participación de los Spinola en el suculento manjar que brindaban los Austrias. Un año después,

³⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *op. cit.*, pp. 330-331. MARIUS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, p. 606.

³⁶ FRACCHIA, C., *op. cit.*, p. 147.

³⁷ Una síntesis del protagonismo de los Spinola como mecenas e impulsores de la actividad artística puede consultarse en TURNER, J. (ed.), *The dictionary of art*, vol. 29, Nueva York, 1996, p. 411.

Felipe Spinola contribuye a costear el viaje a Inglaterra de Felipe II³⁸. Los principales deudores de Becerra, Tomaso y Niquolo Spinola, ayudaron igualmente al sostenimiento de las empresas imperiales. Ambos están registrados como acreedores reales en 1537. El primero, en 1547, dirigía operaciones crediticias desde Amberes y en 1550 se encuentra en Castilla interviniendo en negocios de compra-venta de lana; dos años después sufragaba en Génova pertrechos militares y el pago de las tropas estacionadas en distintos puntos de Italia³⁹.

No debe extrañar que en los años centrales y segunda mitad del XVI se registre en Génova una importante actividad edilicia que lleva el sello de los Spinola, cuya nota más sobresaliente fue la construcción de residencias palatinas, dotadas de importantes programas pictóricos y decorativos, en los que intervinieron una serie de artistas, luego solicitados por Felipe II, para hacer lo propio en la magna empresa artística que significó El Escorial. De estos momentos podemos citar el *Palazzo Spinola «dei marmi»* (1445-1459), para Giacomo Spinola. Otros integrantes de la señalada familia, Giambattista y Andrea Spinola construían a principios de los años sesenta otro importante palacio, conocido por *Palazzo Doria*, desde 1723. Directamente relacionado con Tomaso Spinola destaca el *Palazzo Pallavicina-Pessagno*, en otro tiempo nominado *Palazzo Tomaso Spinola*, en cuya proyección participó Giovan Battista Castello, *Il Bergamasco*, y decorado, además, con frescos de Luca Cambiaso que representan episodios de la historia familiar de los Spinola⁴⁰. Es difícil, de momento, precisar la intervención de Becerra en alguno de los vastos programas decorativos de los palacios indicados, sobre todo si nos atenemos a sus cronologías, muy tempranas o posteriores a la estancia italiana de aquél, como ocurre con el *Pallavicina-Pessagno*, construido a partir de 1558 y cuyos programas decorativos no serían finalizados hasta 1575⁴¹. Sin embargo, habría que rastrear en las innumerables actuaciones patrocinadoras de Tomaso y Niquolo Spinola, así como de otros miembros de la zaga, para hallar posibles indicios, delatores de la participación de Becerra en alguna empresa artística de relieve.

³⁸ Al respecto véase CURRIE, R., *Carlos V y sus banqueros*, vol. II, Barcelona, 1977, pp. 242-253.

³⁹ *Ibidem*, pp. 107, (vol. I), y 107, 179, 218 y 220-221 (vol. II).

⁴⁰ Una relación de los palacios más importantes de la familia Spinola, con indicación de los artistas que hicieron posible su proyección y decoración, puede consultarse en TURNER, J. (ed.), *op. cit.*, p. 411.

⁴¹ AA. VV., *Architectural guides. Genoa*, Turín, 1988, p. 62. Buena prueba de la admiración despertada por los palacios genoveses es la obra ilustrada por el pintor P.P. Ruens, *Palazzi di Genova*, cuyas primera y segunda partes fueron editadas en Amberes en 1622 y 1626 respectivamente. Existe edición facsímil (Dortmund, 1982).

La introducción del español en las empresas de los Spinola, debe de estar justificada por los contactos y estrechas relaciones que fraguaría con artistas genoveses y otros procedentes del norte, a partir de 1548, cuando interviene en la capilla *della Rovere*, de la *Trinità dei Monti* romana, en cuyos programas pictóricos participaron, entre otros, G. B. Castello y Pellegrino Tibaldi, artistas que a lo largo de los años cuarenta y cincuenta transitan por Roma, al igual que Luca Cambiaso, dejándose todos ellos persuadir de las formas miguelangelescas, principalmente en el importante foco difusor de las mismas que fue el llamado «Grupo *della Trinità dei Monti*», y canalizadas a través de la obra de Daniele da Volterra. Maria Calí ha demostrado el decisivo papel del citado grupo, en la consolidación de las relaciones artísticas romano-genovesas, en los años centrales del XVI⁴². Del clan ligur partiría la hipotética invitación que, en momento indeterminado, llevaría a Becerra hasta la destacada ciudad comercial y bancaria, tránsito obligado en las comunicaciones de España con el Norte de Europa.

Podemos situar también, en torno al ambiente artístico de la *Trinità dei Monti* y el círculo de Volterra, el punto de partida de los contactos entre artistas genoveses y de otros puntos de Italia con españoles, en virtud de los cuales habrían de fructificar las recomendaciones hechas posteriormente a Felipe II, que les llevaría a Madrid, a intervenir en la decoración del Alcázar, El Pardo y El Escorial. Muchos de ellos fueron reclutados en la propia Roma. Uno de los primeros en acudir a la llamada hispana sería el citado G. B. Castello, *Il Bergamasco*, cuyo papel rector en distintos proyectos arquitectónicos y ornamentales de palacios genoveses hemos señalado. Es posible que introdujera a Becerra en alguno de los múltiples encargos que recibió de los Spinola, en la capital ligur, contribuyendo así a fraguar unas relaciones que le abrirían las puertas de España, a la que llega en 1564, cuando proyecta el palacio del Viso del Marqués y su posterior admisión al servicio del rey, en septiembre de 1567. Ya Palomino subrayó la probable intermediación de Becerra, al igual que ocurrió con Romulo Cincinnato, Cambiaso o Tibaldi, estos últimos directos seguidores de las huellas del *Bergamasco*⁴³.

⁴² Otro genovés estante en Roma por aquellos años, muy relacionado con Castello y Cambiaso, fue el pintor Andrea Semino. Abandonó la ciudad eterna en 1552 para establecerse en Génova, donde participa en muchos de los programas pictóricos costeados por los Spinola. Sobre los contactos con el miguelangelismo de los genoveses y su introducción en el grupo de la *Trinità dei Monti*, véase Calí, Maria, *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*, Madrid, 1994, pp. 240-251.

⁴³ PALOMINO Y VELASCO, A., *op. cit.*, vol. III, pág. 780. Maria Calí admite la intercesión de Becerra en este trasvase de artistas, Calí, M., *op. cit.*, pp. 285-286. Sin embargo, también se ha infravalorado el papel de personalidades como Becerra, en la orientación de

3. Perfiles del entramado familiar y profesional dispuesto en torno a Becerra

Becerra llega a España no sólo adiestrado en la práctica de las últimas tendencias artísticas surgidas en Italia, sino también instruido en la teoría y en la nueva concepción del arte basada en el dominio del dibujo. Jusepe Martínez, en tono elocuente expresó «que juntó con más unión la pintura con la escultura que otros muchos autores que usaron de ambas dos artes, que hasta su tiempo ninguno llegó a esta unión»⁴⁴, unión que hay que entender como resultado del paso previo y fundamental que es el *disegno*. Tales antecedentes le cualifican para asumir cualquier tipo de encargo, sea escultórico, arquitectónico o pictórico. Era necesario, por tanto, aglutinar un grupo de diestros artífices, hábiles en sus respectivos oficios pero al mismo tiempo deseosos de adelantarse en los nuevos derroteros artísticos. No era difícil conseguirlo en la Castilla de la época.

Es en el campo de la retablistica y la escultura, donde se producen los primeros y más espectaculares avances. La presencia de Becerra en Burgos en diciembre de 1557, da pie a pensar en su participación, en calidad de tracista, en una de las obras claves y decisivas para el desarrollo del miguelangelismo en España: el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca⁴⁵. Pero sería el retablo de la catedral de Astorga, su *opus magnum* en materia escultórica y arquitectónica, entendiéndolo a esta última no desde el punto de vista constructivo, sino como plasmación en la madera de principios y esquemas arquitectónicos manieristas de raíz vitruviana. Aquí reunió a numerosos artífices, especializados en la talla y dorado fundamentalmente, después de que el 8 de agosto de 1558 le fuera encomendada la dirección de los trabajos, en perjuicio de los proyectos presentados meses antes por otros escultores como Juan Picardo o Miguel Álvarez⁴⁶. Entre los integrantes del equipo astorgano hay que

las preferencias reales, para atribuir la selección de artífices italianos a altos funcionarios como los embajadores en Roma y Génova, Luis de Requesens y Gómez Suárez de Figueroa, respectivamente, o el Marqués de Santa Cruz. Al respecto véase GERVA, Veronique, *De Castilla a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, 1984, pp. 97-98.

⁴⁴ MARTÍNEZ, Jusepe, *op. cit.*, p. 267.

⁴⁵ Así lo han propuesto Barrón y Ruiz de la Cuesta; BARRÓN, A. y RUIZ DE LA CUESTA, M.P., «Notas sobre el retablo de Sta. Clara de Briviesca», *Archivo Español de Arte*, n.º 279, 1997, p. 264.

⁴⁶ Sobre el concurso que precedió a la designación de Becerra como maestro encargado de las obras, de acuerdo a las trazas que había elaborado, véase FRANCHA, C., «El retablo mayor de la Catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, n.º 282, 1998, pp. 157-165.

citar a figuras de la talla de Esteban Jordán, Bartolomé Hernández o Pedro de Arbulo, probablemente también Juan de Ancheta, junto a un amplio elenco de oficiales entre los que figuraban Miguel de Ribas, Baltasar de Torneo, Paulo de Montoya, etc.⁴⁷. Interesa constatar que algunos establecerían estrecha relación con Becerra, correspondiendo éste la confianza depositada, mediante su introducción en los compromisos que contrae con el Rey a partir de 1562.

No es el momento de repasar lo mucho que se ha avanzado en el conocimiento de los integrantes del taller de Becerra, sin embargo conviene reparar en los intensos lazos o especial vinculación, que parece existió con algunos, los cuales procuran continuar adscritos a la vía abierta por su maestro, incluso después de su fallecimiento, y permanecen atentos a los acontecimientos derivados de su núcleo familiar. Así lo ponen de manifiesto algunos documentos del expediente que analizamos, relacionados con el fallecimiento del Pintor Real y, posteriormente, de su esposa Paula Velázquez.

Hasta hace muy poco, siguiendo las afirmaciones de Palomino y Ceán, se insistía en 1570 como el año del fallecimiento de Becerra. Hoy sabemos que el acontecimiento tuvo lugar el 23 de enero de 1568, un día después de otorgar su conocido testamento. Varias son las fuentes indirectas que han permitido precisar el luctuoso desenlace, ninguna de ellas referida a una partida de defunción, pero sí lo suficientemente claras para no dejar lugar a dudas sobre el día exacto del óbito del artista⁴⁸. Podemos añadir que ese mismo día, en las cuentas que la familia del baecetano mantenía con el mercader de paños y textiles, Juan Llorente, aparece consignada la adquisición, por parte de Juan Becerra, de «diez y siete varas de bayeta negra de flandes, que fue para el luto de su hermano Gaspar Bezerra...»⁴⁹ mención que viene a reafirmar lo ya señalado.

⁴⁷ Véase al respecto el documentado y profundo estudio de ARIAS MARTÍNEZ, M. y GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., «El retablo mayor. Escultura y policromía», en *El retablo mayor de la Catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca, 2001, pp. 13-162. Para la cita, pp. 24-30.

⁴⁸ La primera mención a la citada fecha figura en las nóminas de salarios de los obreros reales, vid. GERRARD, V., *op. cit.*, pp. 96 y 166. Algo más imprecisa, pues no cita el día exacto, es la alusión que hace el embajador de Portugal en España, Francisco Pereira, cuando el 3 de febrero de 1568 informa a la reina de su país de que Becerra falleció hace «diez o doce días», BOUZA, F., *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, 1998, p. 23.

⁴⁹ I.C.B.C., Fondo Gestaso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fol. 133. La memoria de deudas se refiere a vestidos y telas de confección, proporcionados por el mercader entre el 25 de septiembre de 1567 y el 29 de enero del año siguiente. Destacan entre otras, las partidas de raso negro de Florencia y anascote negro de Flandes, para el vestuario de luto

Es sintomático el marcado protagonismo que en esos instantes desempeñaba Juan, el hermano de Gaspar de oficio pintor, en el hogar madrileño, organizando y dirigiendo la vida familiar y salvando imprevistos surgidos al tiempo de morir el cabeza de familia. En esos momentos parece residían bajo un mismo techo Paula Velázquez, Juan Becerra, a cuya esposa no se alude, por lo que podemos intuir su muerte, con dos hijas, quizás Francisca y María Becerra, dos sobrinas de Paula, Mariquita y Clara, Francisco Becerra, sobrino de Gaspar, quizás hijo de Juan, y entre el personal de servicio figura la esclava de color, Dominga, y un criado de Gaspar de nombre Cosme⁵⁰.

La súplica que dirige Becerra al rey Felipe II un día antes de morir, encomendando al monarca, a su esposa y a sus más directos colaboradores en las labores de estuco de las obras reales, a saber Miguel de Rivas, Miguel Martínez y Baltasar del Torneo, así como a otros que no menciona, viene a exponer con claridad la compenetración que existía entre el andaluz y los citados, hábiles en la talla y obras de estuco⁵¹. El primero y el último habían laborado en el retablo astorgano, y el segundo, primo de Paula, procede de Tordesillas. Entre los restantes oficiales que no cita en la súplica, tallistas, escultores o pintores, figurarían algunos de los que vemos intervenir en los momentos posteriores a la muerte de Becerra, asistiendo de algún modo a la familia, reclamando deudas pendientes o atentos a las mandas resultantes del testamento y almoneda de bienes.

El testamento y codicilos otorgados por Paula Velázquez, en el transcurso de 1568, pueden ser considerados una prolongación de la voluntad e intenciones de Becerra, habida cuenta de la premura con la que hubo de disponer sus últimas voluntades⁵². Aquí se vuelven a poner de

de Paula Velázquez, así como otros géneros de idéntico color, pensados para el luto que debían guardar las sobrinas, esclava negra, criado, etc. La deuda total ascendía a 46.996 maravedís. Hasta el 22 de enero de 1569 no cobró Llorente parte de ese importe, 34.000 maravedís que recibe de Fray Pedro Valdés, testamentario de Paula Velázquez (en el mismo documento, fol. 134).

⁵⁰ Las menciones a las dos sobrinas son un tanto imprecisas, pues únicamente se alude a Clara. Mariquita es citada en los testamentos de Paula Velázquez (Arias Martínez, M., «Gaspar Becerra...», *op. cit.*, pp. 285-286). Igual ocurre con las hijas de Juan Becerra, cuyo nombre ni siquiera es mencionado. Documento citado en la nota anterior.

⁵¹ Entre los que no menciona podrían figurar algunos de los citados por Ceán como discípulos suyos: Miguel Barroso, Bartolomé del Río Bernués, Francisco López, Jerónimo Vázquez, pintores, Bartolomé de Castañeda, escultor y Toribio González, arquitecto y entallador. El documento fue señalado por Ceán Bermúdez (*op. cit.*, p. 112) y recientemente transcrito por Arias Martínez («Gaspar Becerra...», *op. cit.*, p. 284).

⁵² El testamento fue otorgado el 1 de junio de 1568, posteriormente el primer codicilo lleva fecha de 10 de agosto de 1568 y el tercero de 13 de diciembre del mismo año. El segundo, del que no se tenía constancia hasta ahora, señala algunas mandas como

manifiesto los coletazos de la intensa y señera actividad artística del maestro, como igualmente ocurre en el memorial de cuentas otorgado por el bachiller Pedro del Torneo, primo de Paula⁵³. Ésta, enferma y en cama cuando el 13 de diciembre de 1568 otorga su último codicilo, debió de fallecer con anterioridad al 10 de enero del año siguiente, pues ese día se apresura Fray Pedro Valdés, en nombre del convento de la Victoria, heredero universal de aquélla, a inventariar los bienes que halla en el hogar⁵⁴, inventario sobre el que luego volveremos. Una serie de recibos informan de las deudas y circunstancias de la relación que ciertos artífices habían establecido con el pintor real, algunos ya mencionados anteriormente, como los tallistas Miguel de Rivas o Bartolomé Hernández y otros como los pintores Gaspar de Hoyos, Diego de Urbina, Francisco de Espinosa, que ahora entran en escena, argumentando pagos pendientes y atentos a la almoneda de bienes de Paula Velázquez.

A pesar de las escasas noticias conocidas, podemos sospechar que Gaspar de Hoyos, pintor y estofador natural de Cuenca de Campos (Valladolid), tuvo un notable protagonismo en el taller madrileño de Becerra. Hasta ahora sabíamos su intervención, en calidad de oficial, en los programas pictóricos del Alcázar y El Pardo, en compañía de Susarte, poniendo en práctica los cartones previamente dibujados por el maestro, con el que mantenía estrecha relación⁵⁵. Con todo, su empresa mejor conocida es la policromía y estofado del retablo mayor de la catedral de Astorga, contratada el 5 de diciembre de 1569 en unión de Gaspar de Palencia, trabajo que no concluye al sorprenderle la muerte en 1573⁵⁶. Tal como ha intuido Arias Martínez y ahora podemos demostrar, la actividad del vallisoletano al lado de Becerra tuvo mayor alcance.

la prohibición de enterrar a nadie en la capilla de la Victoria que no fuera de su linaje o patronos de la misma que serán, después de su fallecimiento, el Dr. Céspedes y posteriormente su sobrino Baltasar Torneo. Manda 30 ducados a Francisco de Torneo, su sobrino. Declara que Francisco Becerra, su sobrino, ganaba al día cinco reales del salario del rey y ella le daba comida y cama. B.C.C.S., Fondo Gestoso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fols. 107-108. Para el testamento y segundo codicilo véase ARIAS MARTÍNEZ, M., «Gaspar Becerra...», *op. cit.*, pp. 284-286.

⁵³ *Ibidem*, pp. 273-288.

⁵⁴ Véase apéndice documental, documento n.º 3.

⁵⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)», *Archivo Español de Arte*, vol. 35, 1962, pp. 1-19, de la cita, p. 17.

⁵⁶ La actividad artística y algunos aspectos biográficos de Gaspar de Hoyos figuran sintetizados en el citado estudio de ARIAS MARTÍNEZ, M. y GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., «El retablo mayor...», *op. cit.*, pp. 119-124.

Si en el testamento de Paula Velázquez se aludía a una demanda interpuesta por el pintor, declarando aquélla que nada se le debía⁵⁷, no debió de juzgarse de igual modo por los herederos, cuando meses más tarde, en mayo de 1569, le son abonados por Fray Pedro Valdés, un total de 1.004 reales, mediando la promesa de Hoyos de apartarse de pleito alguno. A través del recibo otorgado sabemos algo más de sus ocupaciones en Madrid, a la sombra de Becerra⁵⁸. En primer lugar destacamos su colaboración en las operaciones de pintura del retablo de las Descalzas, o de «la princesa», evaluadas por Diego de Urbina y Juan de Salazar en 400 reales, cantidad que permite sospechar el notable alcance que debió de tener su labor. Igualmente, podemos intuir su admiración por el desaparecido retablo, cuyas trazas luego adquiere.

La confianza depositada por Becerra en Hoyos fue importante, comisionándole en algunas gestiones y tratos inherentes a distintos proyectos artísticos. Argumenta el policromador, entre otras deudas, las referidas a sendos viajes que le ocuparían por un total de 43 días. Uno de ellos le llevaría, en fecha indeterminada a Medina de Rioseco, sin duda comisionado para intervenir en la proyección del retablo mayor de Santa María, estableciendo contacto con los patrocinadores y tomando nota de sus deseos. El segundo periplo orientaría sus pasos a Yecla y Murcia. Podemos abrigar la idea de algún encargo que su mentor recibiera de aquellos lugares, casi imposible de precisar, pero más lógico es pensar en la recepción de alguna partida de materiales procedentes de Italia, quizás mármoles para el retablo de las Descalzas, o colores, materias artísticas que cotidianamente entraban a través de los puertos marítimos de Cartagena y Alicante, y en cuyo recorrido hasta la corte atravesaban el puerto interior de Yecla, donde los aduaneros solían oca-

⁵⁷ ARIAS MARTÍNEZ, M., «Gaspar Becerra...», *op. cit.*, p. 286.

⁵⁸ «Finiquito y c. de p. del pintor Gaspar de Hoyos, al Padre Valdés.

Digo yo, en beynte y cinco de mayo de mil y quinientos y 69 años feneci cuentas con el padre Baldés de todas quantas cosas abia tratado con Gaspar Becerra y Paula Belozquez su muger, ansi de mis trabajos en pintor en el retablo de la Pcsa. que fue a preciado por Juezes arbitras diego de urbina y Juan de Salazar, pintores, en quatrocientos reales y en quarenta y tres dias de camino que hice a Yecla y Murcia y Medina de Rioseco y tasaronseme a ducado cada dia y en dibersas partidas que gaste ciento y treynta y ocho reales todo lo qual abia conmençado a pedir por justia ante el alcalde ortiz y escribano Ramirez, uno de los de probincia y por hacer buena obra y por que me lo pidieron algunos de los padres deste conbento de nra. Señora de la Bitoria, de mi propia boluntad desesti de la causa y doy por contento y pagado a toda mi voluntad de todo lo quantia y suma de que puse demanda al dicho conbento por q. con mil y quatro reales que rescibo me doy por satisfecho y fenecida la causa, sin que me quede derecho ni lugar para mas poder bolber a ella, pues como dicho es estoy pagado y contento y en fe de ser ansi verdad lo firme de mi nombre, fecha dia mes y año susodichos. Gaspar de Hoyos». I.C.B.C., Fondo Gestoso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fol. 132r.

sionar continuos retrasos en la puntual llegada de las mismas a Madrid⁵⁹. El control de alguno de estos envíos y la agilización de los trámites aduaneros pudiera ser la razón del viaje que llevó al oficial a tierras levantinas. Apuntamos ya, y luego veremos con mayor detenimiento, que el interés de Hoyos por los materiales artísticos que conservaba la viuda después del fallecimiento de Becerra se demuestra delator de su profunda admiración por el arte del maestro.

Continuando con el retablo de las Descalzas, otros dos artistas figuran vinculados a su desarrollo material. En primer lugar Juan Becerra, a quien su hermano había encomendado el dorado y estofado del mismo, según conocida cláusula testamentaria⁶⁰. No fue hasta el 8 de marzo de 1570, cuando quedó saldada la cuenta del retablo con el aludido, percibiendo un total 5.405 maravedís, cantidad que comprende la deuda del pintor Diego de Urbina por su participación en la misma obra⁶¹, donde además actuó como tasador de la actividad de Gaspar de Hoyos, peritaje que volverá a practicar en repetidas ocasiones, por ejemplo, en 1573 en relación con el estofado y dorado del retablo astorgano. Se ha destacado el prestigio que en sus días tuvo este pintor, sobre todo por su labor en El Escorial desde 1580, realizando parejas de santos al lado de figuras de la talla de Alonso Sánchez Coello, Juan Fernández Navarrete «el mudo» y Luis de Carvajal⁶². Los contactos con Becerra están documentados desde 1563, cuando le traspasa la pintura de unas corti-

⁵⁹ Ejemplos de esta vía de penetración de materiales y obras artísticas italianas hasta Madrid y de los frecuentes avatares ofrecen MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El escultor en palacio, Madrid*, 1991, pp. 86-87. GERARDO, V., *op. cit.*, pp. 89-90.

⁶⁰ LAGUNO Y ANRROIA, E., *op. cit.*, p. 263.

⁶¹ «Cuenta con Juan Becerra y Diego de Urbina.

En veinte y ocho días del mes de março deste año de 1570 años rematamos cuenta con el señor Juan Bezerra de lo q. se le debía de lo q. abía gastado por su hermano Gaspar Bezerra en el dorado del retablo de la Princesa y ansi mismo de lo q. el debía a la hazienda del Señor Gaspar Bezerra y todas cuentas rematadas le quedo el convento a deber cinco mill y quatro cientos y cinco mrs. los quales le an de pagar el convento como heredo. Y mas a Diego de Urbina lo q. parecerá por su cuenta deberle el dicho Ju^o Bezerra porque se le cargo a su cuenta. Y conesta nos damos todos por contentos y pagados. Y todas cuentas fenecidas y rematadas de comun acuerdo, deen fe desta los hermanos todos de nros. nombres es a saber el Pe. J. Ysiciar, frai eugenio de arevalo y frai Ju^o Romero su compañero como los q. les tomaron las cuentas del dicho Ju^o Bezerra. fecha ut supra. (firmas)». I.C.B.C. Fondo Gestoso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fol. 136r.

⁶² ZARCO CUEVAS, J., *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid, 1931, pp. 173-187. ANTONIO SAENZ, T. de, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina* (tesis doctoral xerocopiada), Madrid, 1987, vol. II. *Íd.*, «Diego de Urbina, pintor de Felipe II», *Anales de Historia del Arte*, n.º 1, 1989, pp. 141-157. MILLICENT, R., *A la mayor gloria de Dios. La decoración de la Real Basílica de el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, pp. 54-55.

nas para el retablo de San Jerónimo el Real⁶³. En las Descalzas, la intervención en el retablo mayor, puede que supervisando la labor de los distintos artífices, le abriría las puertas a otros encargos para el monasterio, como es el caso de las cuatro tablas dispuestas en el claustro, realizadas a partir de 1573 y que representan el *Nacimiento, Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana, Oración en el Huerto y La Gloria*⁶⁴. La compenetración de Urbina con la familia del andaluz es un hecho puesto de manifiesto en su designación como albacea, por Paula Velázquez. Además, también permaneció atento a los útiles artísticos puestos en venta por los herederos.

Entre los innumerables artífices dispuestos a las órdenes de Becerra en la decoración del Alcázar madrileño y el palacio de El Pardo, es lógico que algunos no hayan trascendido, sobre todo si reparamos en la documentación exhumada, referida fundamentalmente a la contabilidad de los trabajos por los funcionarios reales, lo cual imposibilita tener constancia de los oficiales contratados personalmente por el Pintor Real, a los que pagaba de sus ingresos y que se ocuparían de tareas menores o muy específicas. Todo ello a pesar del compromiso real de contratar los oficiales necesarios, expresado en la Real Cédula de 23 de agosto de 1563, que no obstaculiza ciertas actuaciones del Pintor Real. No olvidemos que por aquel instrumento quedó establecido el salario de Becerra en 225.000 maravedís anuales (600 ducados), suma muy superior a los 140.000 ó 150.000 maravedís acreditados por otros artífices como el relojero Juanelo Turriano y diferentes escultores, vaciadores y pintores⁶⁵. Entre los pagados directamente por Becerra, debió de figurar el pintor toledano Francisco de Espinosa, quien otorgó recibo de 50 reales, el 7 de septiembre de 1565, por su trabajo en el Alcázar madrileño⁶⁶. Des-

⁶³ ANTONIO SIÉNZ, T. de, *Pintura española...*, op. cit., vol. II, pp. 572-573 y 707-708.

⁶⁴ ANTONIO SIÉNZ, T. de, «Sobre unas obras de Diego de Urbina en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», *III Jornadas de Arte. Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, 1991, pp. 179-184.

⁶⁵ Para la Real Cédula, CEÁN BERMÚDEZ, J.A., op. cit., pp. 108-110. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., «El Alcázar...», op. cit., p. 18.

⁶⁶ «Carta de pago de Francisco de Espinosa.

Digo yo Francisco despinoso, pintor, vezino de la ciudad de Toledo, que soy estante en esta corte y villa de Madrid, que reçebí del señor Gaspar Bezerra pintor de su magestad, cinquenta reales, los quales reçebí para en cuenta de mi trabajo y jornales que trabajo y e de trabajar en las obras de su magestad en el alcaçar desta villa y parques verdad que reçebí los dños. cinquenta rs. del dño. Sor. Gaspar Bezerra y de Ju^o Bezerra su hir^o. en su nombre di esta firmada de mi nombre, fecha enesta villa de madrid a siete dias de setiembre de iM dLxv as. (Francisco despinoso)». I.C.B.C., Fondo Gestasa, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fol. 143.

conocemos los pormenores de su labor, pero es fácil intuir el limitado alcance de la misma. Quizás fuera reclutado cuando en 1563 Becerra entabla relaciones con la fábrica de la catedral primada, circunstancia que le llevaría a Toledo, para pintar uno de los lunetos del claustro.

Ya citamos, entre el elenco de tallistas y escultores dispuestos a las órdenes de Becerra en Astorga, al escultor Bartolomé Hernández, activo en el retablo de las Descalzas y que abandona Madrid en 1569, tras saldar deudas con la herencia del baecetano, para regresar a Astorga, donde le aguardan días de intensa labor. No en vano, sería uno de los principales seguidores y propagadores de la plástica del retablo astorgano en tierras castellanas. Su estrecha vinculación con la familia de su maestro quedaría finalmente rubricada, en 1574, al contraer matrimonio con Luisa del Torneo, prima de Paula Velázquez⁶⁷. Buena prueba de los estrechos lazos y confianza depositada en su persona, es que se ocupara de algunos pormenores de los funerales y mandas testamentarias, así como de la confección de la tumba de Paula en la capilla de la Encarnación de la Victoria, al igual que de la reja de madera que la cerraba⁶⁸.

4. Vestigios materiales de la actividad artística de Becerra: trazas, dibujos, libros

Libros y dibujos ocuparon un lugar importante en la trayectoria artística del andaluz. Nada más llegar a España, informa Jusepe Martínez, hizo gala del enorme caudal de diseños que traía de Italia, proveyendo al escultor zaragozano Diego Morlanes de un buen número de ellos, para

⁶⁷ Sobre Bartolomé Hernández véase *ARIAS MARTÍNEZ, M.* y *GONZÁLEZ GARCÍA, M. A.*, «El retablo mayor...», *op. cit.*, p. 26.

⁶⁸ «Memoria de lo que gastó Bartolomé Hernández.

memoria de los dineros q. preste al Señor Vezerra q. sea en gloria y lo que di a la Señora Paula belazqz. q. aya gloria y lo que gaste por ella.

Primeramente treynta ducados (330). Mas zinquenta reales que di a doña Ysabel de Lanis q. son estos los treynta y zinco ducados que me manda pagar en el testamento (050). Mas yzela tunba q. vale treynta reales mas le oderezé dos camas q. valen doze reales (012). Mas de dos enzerados que yze para las ventanas ocho reales (8). Mas de echura de la reja veynte y quatro ducados (264). Mas treynta y seys reales de cosas que gaste por ella de la tienda y del atavío y de pagar los pobres que le varon las ojas? (036). Mas un doblon que di a los clerigos de san sebastian (23^o).

Digo yo bartolomé hernandez que me doy por contento y pagado de todas las cuentas q. estando con gaspar bezerra y paula belazqz. su muger por q. diego de (roto) me las a pagado por mandado del padre Fray Pedro de Baldes testamentario y por ques berdad lo firme de mi nombre, fecha a veynte y quatro de mayo de mill e quinientos y sesenta y nueve años. (bartolomé Hernandez)». I.C.B.C., Fondo Gestaso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fol. 144.

recompensar así los agasajos y acogida que le dispensó en la capital maña⁶⁹. Su memoria, en gran medida, estuvo vinculada a la subsistencia de los apreciados dibujos, tan ponderados por Carducho, primero, y Ceán después⁷⁰. Por fortuna conservamos algunos, mínima representación de lo que debió de constituir una abultada colección, integrada por los realizados en Italia y los que sirvieron de base para su obra española. Especialmente los primeros sabemos que fueron objeto de especial codicia por parte de algunos artistas. Es muy sintomático que el pintor vallisoletano Jerónimo Vázquez, seguidor de Becerra, tuviera en su poder, el arca con los modelos que el maestro trajo de Italia⁷¹ o que Esteban Jordán fuera poseedor de un «papel» del Juicio Final de la Sixtina, sin duda proporcionado por su maestro. Ese caudal de dibujos y estampas, contribuyó a la difusión por tierras vallisoletanas de la grámica manierista de raigambre miguelangelesca.

De la valoración de cuantos rasguños salían de su mano da buena prueba que, al conocerse el fallecimiento del artista, Felipe II ordenara la incautación de los materiales artísticos ubicados en el aposento de Becerra en el Alcázar, con la idea de poder proseguir sus proyectos. En las reales residencias (Alcázar, El Pardo) estaría en esos momentos el grueso de dibujos, estampas, colores e incluso puede ser que libros⁷². Desconocemos cualquier inventario realizado después de la muerte del artista que pudiera aportar datos sobre sus materiales de trabajo, particularmente dibujos, estampas y libros. Quizás el acuerdo, antes aludido, entre Leonor de Padilla y Paula Velázquez hiciera innecesario tal requisito. Pocos eran los conservados en el domicilio particular, que pasa a controlar su viuda y posteriormente los frailes de la Victoria. Estos últimos, aunque escasos, no carecen de interés.

⁶⁹ «... y en pago de esto dicen le dejó muchos dibujos y una tabla de alabastro figurando en ella la Resurrección...», MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, p. 267.

⁷⁰ «Enseñame un amigo unos dibujos de Bezerra, español, que para mi fue fiesta doble. No podía apartarme de mirar aquellos perfiles tan airozas, tan fundados en arte y ciencia, y tan cumplidos en todo, que me despertaron lastimas destes tiempos, que apenas ai quien los quiera mirar, quanto mas quien procure imitarlos», CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633. Citamos por la edición de F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 179. Muy disminuidos y dispersos en tiempos de Ceán, cita al respecto el erudito asturiano: «Los dibujos de Becerra son rarísimos y muy estimados (...) los estudiaba y concluía mucho, considerándolos como el cimiento de la obra», CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *op. cit.*, pp. 112-113.

⁷¹ En su testamento, Paula Velázquez ordena el cobro del contenido del baúl, ARIAS MARTÍNEZ, M., «Gaspar Becerra...», *op. cit.*, p. 277.

⁷² ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Casas Reales y jardines de Felipe II*, Madrid, 1952, p. 205. Queda constancia, igualmente, de que el pintor Giovanni Battista Castello, «el Bergamasco», recogió el material que poseía Becerra en palacio (GERARD, V., *op. cit.*, p. 99), probablemente para ponerlo a recaudo del rey.

Los bienes de Paula Velázquez fueron inventariados el 10 de enero de 1569, muy poco después de su fallecimiento, por el albacea Fray Pedro Valdés. Indudablemente, faltarían muchos de los existentes en vida de Gaspar, de los que debió de hacerse cargo Leonor de Padilla. Junto al acostumbrado repertorio de enseres domésticos, muebles, vestidos, entre los que no hay apenas elementos dignos de mención, destacan los que constituyen menguados restos de la importante actividad artística del andaluz. Fundamentalmente encontramos útiles relacionados con la pintura y el dibujo. Podemos citar en primer lugar, por su abundancia, los distintos colores, la mayoría de procedencia italiana, además de pinceles, herramienta sin especificar, lozas para mezclar colores, cedazos, tablas de pino y nogal para pintar, etc. Consigna el escribano en única entrada «una tabla, un listonçillo i dos bastidores de ventana», que se nos ocurre pudiera ser un intersector albertiano, artificio útil para el correcto análisis y cálculo de proporciones y escorzos, y que sin duda conoció en Italia o a través de las imágenes que del mismo proporcionó Durero.

Dentro del capítulo de realizaciones artísticas, pinturas o dibujos, hay que destacar la cita de un San Juan sobre tabla, con la anotación de «vendido», y distintos dibujos en papeles y pergaminos, entre los que sobresalen las trazas del retablo mayor de Santa María de Medina de Rioseco, poco después enviadas a la localidad castellana⁷³, y las del retablo mayor de las Descalzas, puestas en venta. Proliferan los papeles y cartones con dibujos sin especificar, de algunos de los cuales se cita la autoría de Becerra; éste es el caso del «envoltorio con çinco rostros, tres de muger y dos de hombre de mano de Bezerra», quizás estudios fisonómicos. El número de dibujos debió de ser elevado pues lo normal es la alusión a «envoltorios» con dibujos, rasguños o imágenes, sin cuantificar su contenido. Si la falta de especificaciones resulta frustrante, en lo que a dibujos se refiere, igual decepción nos produce la cita de los «catorze libros de diferentes cosas e autores, entre grandes y pequeños»⁷⁴.

Aunque no mucho, la almoneda de bienes⁷⁵ aporta algo más sobre el contenido de algunos papeles e identidad de al menos dos libros. El

⁷³ Desde 1573 fue seguido por Juan de Juni, primero, y Esteban Jordán, después. Véase MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Esteban Jordán*, Valladolid, 1952, pp. 81-89.

⁷⁴ Véase apéndice documental, n.º 4.

⁷⁵ Véase apéndice documental, n.º 4. La almoneda tuvo lugar en tres sesiones celebradas el 28 de enero, 27 de febrero y 7 de junio de 1569, a las puertas del monasterio de la Victoria.

documento es interesante, sobre todo, para conocer el interés que, todo lo artísticamente vinculado a Becerra, despertaba entre sus colaboradores y artistas próximos. Además, es la ocasión que aprovechan algunos como el propio Juan Becerra, Diego de Urbina y, principalmente, Gaspar de Hoyos para obtener colores de calidad, dibujos y cartones reaprovechables o libros útiles en la profesión.

Es posible que Juan, en el momento de fallecer su hermano, se hiciera cargo de gran parte del material artístico acumulado por aquél, tanto en el domicilio como en las Descalzas. Ahora es poco lo que adquiere, limitándose a algunos colores, «papeles», de dibujos sin especificar, «unos herrezuelos para labrar estuque...» y algo de menaje doméstico. Diego de Urbina sólo procura colores y «ocho apóstoles de estampa», quizás los modelos de otros tantos pintados en los pedestales del banco, en el retablo de las Descalzas. La mención de Bartolomé Hernández como pintor puede ser producto de la mala información del escribano, en realidad debe tratarse del citado escultor, a quien resultarían provechosas las «siete ollas de barro» que adquiere, para su utilización en la práctica del modelado. Sin embargo, sería Gaspar de Hoyos el mejor posicionado en la subasta, de forma que obtiene la parte más sustanciosa de cuantos bienes artísticos salieron a puja.

Junto a múltiples recipientes con diversos colores, aceite para pintar al óleo, llamamos la atención sobre dos citas bibliográficas, una confusa que expresa, «un libro de Alverto de Juane (?) en ocho reales un con el otro en dose mrs.» y que debe de aludir a la «Simetría del cuerpo humano» de Alberto Durero, junto a un segundo tratado del mismo autor, quizás la «Geometría»⁷⁶. La expresión «de Juane», puede hacer referencia al traductor o impresor de alguna de las múltiples ediciones registradas por la «Simetría», eso si no es producto de una mala o apresurada lectura por parte del escribano. En segundo lugar, la inequívoca y clara referencia a «un libro de Vitruvio en toscano», que debió de tratarse de algunas de las ediciones aparecidas en el XVI en italiano; podemos pensar en las de Cesare Cesariano o Daniele Barbaro⁷⁷. Hemos de incluir también el resto de la reducida colección de libros, entre las partidas compradas por Hoyos, sin que podamos precisar nada sobre títulos o autores.

⁷⁶ La «Simetría» de Durero debe corresponder a alguna de las ediciones latinas de Nurember o París, aparecidas en el transcurso de las décadas de los treinta y cincuenta del siglo. No puede tratarse de una edición italiana, pues no sale de las prensas hasta 1591, en Venecia. Véase SCHLOSSER, J., *La literatura artística*, Madrid, 1993, p. 244.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 225-226.

Una de las técnicas pictóricas que contribuyó Becerra a difundir en España, fue la pintura al fresco mediante cartones. Pacheco alabó la confección de cartones y propuso como ejemplo de su práctica al propio Becerra, adiestrado en la confección y uso de cartones en el taller de Miguel Ángel, según el sanluqueño⁷⁶. Los múltiples fragmentos de dibujos conservados en El Escorial⁷⁷ son un buen ejemplo de tales instrumentos, concebidos para calcar el dibujo en la pared húmeda. Algunos de ellos pudieron estar incluidos entre el repertorio de trazas y rasguños comentados. A Hoyos le interesó un cartón, perdido en la actualidad, el que representaba a *Dánae y la lluvia de oro*, que serviría para la realización del mismo episodio mitológico representado en la bóveda del palacio de El Pardo, en el ciclo de la *Fábula de Perseo*. La anotación no deja dudas: «... un carton de la Dana y con la vieja...». En el mismo renglón figuran anotados «Cinco papeles de las artes...» quizás dibujos preparatorios de la bóveda del segundo cubillo del Alcázar madrileño, donde Becerra representó *Las artes liberales*, según testimonio de Carducho⁸⁰, y entre las que pudo figurar Minerva, cuyo fragmentado cartón se conserva en El Escorial⁸¹. Llama la atención el alto precio que alcanzan «tres rostros», nada menos que 40 reales. Idéntica cantidad sumaban el expresado cartón de Dánae, las cinco estampas «de las artes» y el ejemplar de Vitruvio. Seguramente formarían parte de la serie de rostros femeninos y masculinos, estudios fisionómicos antes señalados, cuya calidad de acabado garantizan una alta tasación.

Pero la adquisición más llamativa de cuantas hace Gaspar de Hoyos es la traza del retablo de las Descalzas, perdido en un incendio en 1862, y en cuya confección había participado. Desconocemos el posterior peregrinaje de este espléndido proyecto, en poder de Valentín Cardenera, en el siglo XIX, y que pasa a integrar los fondos de la Biblioteca Nacional en 1867⁸². Sin lugar a dudas, puede ser considerada obra capi-

⁷⁶ PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Madrid, 1990 (ed. de B. Bossegoda i Hugos), p. 438.

⁷⁷ Véase ÁNGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., *A corpus of spanish drawings, 1400-1600*, vol. I, Londres, 1975, pp. 21-25 y láms. XII-XVIII.

⁸⁰ «El primera [cubo] (entrando desde la quadra adonde come su Magestad) es su forma, un medio círculo con ventana al Parque, está pintado al fresco por el famoso Bezerra. En lo alto de la boveda estan pintadas las Artes liberales, y en sus paredes varios grutescos...», CARDUCHO, V., *op. cit.*, p. 431.

⁸¹ Esta relación del cartón escorialense con la bóveda del desaparecido Alcázar fue propuesta por GERARD, V., *op. cit.*, p. 95.

⁸² Fue dado a conocer y estudiado por primera vez por ROSELL Y TORRES, I.: «El retablo de las Descalzas Reales, obra de Gaspar Becerra», *Museo Español de Antigüedades*, t. V, 1875, pp. 525-541. Acompaña al estudio una lograda litografía del dibujo original,

tal entre las trazas retablisticas españolas llegadas a nuestros días. El interés de Hoyos en la misma y su regreso a Astorga nos hace pensar en su probable difusión por Castilla, sirviendo de inspiración a distintos ensambladores y escultores, que encontrarían en él otro cauce de aproximación al legado estético de Becerra⁸³. Sin embargo, mientras no se documenten obras pictóricas de relevancia vinculadas al quehacer de Hoyos, parece más oportuno entender que el interés del policromador en los distintos dibujos y trazas adquiridas tiene más que ver con la veneración y reconocimiento personal hacia su maestro andaluz, otorgándoles una categorización artística, todavía poco desarrollada en el ambiente hispano.

Apéndice documental

DOCUMENTO N.º 1

Roma. 1556-VII-15 y 1556-VIII-26. Matrimonio y carta dotal que Paula Velázquez hace efectiva a Gaspar Becerra.

I.C.B.C., Fondo Gestoso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fols. 84v.-87v.

En el nombre del Señor amen, por el presente publico ynstrumento sea manyfiesto a todos que en el año // de su nascimiento de mill y quinientos y zinquenta y seys, el año segundo de pontificado del santissimo nuestro padre y señor nuestro el señor Paulo, por la dibina prebidencia Papa quarto, en la yndizion dezima quarta, a quinze dias del mes de Julio en presencia de mi el notario publico y de los testigos ynfraescritos, para esto especialmente llamados y rogados esta es una subarracion por palabras de presente quieres y quiero y metemiento del nyeco ¿ entre la honrrada muger la señora Paula Belazquez, hija de Hernando de Torneo de Tordesillas, defunto, española y el honrrado señor Gaspar Bezerra, hijo de antonio Vezerra de baeça de la diocisi de Jaen, pintor, de la otra parte y primeramente hecha la benerable señal de la santissima cruz en la frente y cuerpo por las dhas. partes y aviendo ynbcado yo el notario el nombre de nuestro señor Jesucristo y primeramente fue preguntado el dho. Señor Gaspar de Bezerra si queria tener por

debido a J. Nicolau. Respecto a Valentín de Cardenera y su colección de dibujos y grabados, vendida a la Biblioteca Nacional en 1867, véase SANTIAGO PÁEZ, E.M., «Introducción», *Dibujos de arquitectura y ornamentación en la Biblioteca Nacional, Madrid, 1991*, pp. XXVI-XXXIII. Para la ficha catalográfica del proyecto, redactada por Agustín de Bustamante y Fernando Marias, véanse págs. 5-6, de la obra citada.

⁸³ El influjo directo del retablo de las Descalzas ha sido propuesto en el retablo del Calvario de la iglesia de la Magdalena en Medina del Campo, especialmente en sus columnas tripartitas, así como en el retablo del Cristo de la Magdalena, esta vez de Valladolid. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Esteban Jordán, op. cit.*, pp. 58-59 y 68-69.

su legitima muger a la dha. señora que a la escolta va presente y la trata y tener como berdadera y legitima esposa, como lo manda la santa madre Yglesia, el qual rrespondio y dixo quiero y asimismo fue preguntada la dha. señora Paula si queria tener por su legitimo varon y marido al dho. señor Gaspar que estaba presente y le tener y tratar y le obedezzer asi y como lo manda la santa madre yglesia la qual // ansi miesmo rrespondio y dixo quiero y ansi el dho. Gaspar dio arras a la dha. señora Paula en el dedo anular de su mano derecha con un anillo de oro y fueron entonces dhas. por mi el notario estas palabras a saber, a los que dios ayuntó el hombre no aparte, en el nombre del padre y del hijo y del espíritu Santo amen, y subzesivamente la dha. señora Paula prometio y combino al dho. señor Gaspar presente de le dar y entregar por dote mill y zien ducados de oro en oro largos en todo a beneplazito del dho. señor Gaspar, para cumplir plenaria y fimeamente y guardar todo lo sobre dho. y cada cossa y parte dello la dha. señora Paula obligo e ypoteco a si y a sus heos. y subzesores y todos qualesquier sus bienes muebles y rrayzes abidos e por aber donde quiera que esten en mas llana y amplia forma de la camara apostolica con todas qualesquier submisiones rrenunçiaziones constituciones de procuradores para confesar la deuda y otras clausulas, capítulos y ccautela que en las tales obligaciones se suelen y acostunbran poner, las quales quisieron aqui tener por plenaria y suficientemente expressadas, con poderlas estender donde y quando y todas las bezes que fuere menester // Y para mayor cautela y firmeza de todo lo sobredho. y cada cossa y partes dello, la dha. señora Paula juró a los santos evangelios de dios tocadas por sus manos, las santas escrituras, en manos de mi el notario publico ynfrascrito, que todo lo sobredho. asi como dho lo prometido guardara y cumpliera perpetuamente y lo tendra por rrato y grato y firme y (...siguen las fórmulas...) que fue fha. en roma, en la calle del Tubio y en la camara de la cassa de la morada acostumbrada de la noble y honrrada muger la señora Gregoria Yalexani de mueçis nochiis ??? ciudadanos romano de la calle de canpomarçeo y antonio parmense fornaxio de la dha. calle del tubio, testigos para todo lo sobredho. llamados y rrogados.

Los dhos. año pontificado e indición de arriba a beynte y seys dias del mes de agosto en presencia // de mi el dho. notario publico y de los tos. ynfrascritos parescio especialmente llamados y rrogados, queriendo y entendiendo la sobreescrita señora Paula, pagar, entregar y asignar al sobre dho. Gaspar, su marido, el dote que como arriba y lo dho. le prometio, de aqui es que pareziendo personalmente la dha. señora Paula, espontaniamente y de su zierta zienza y espontania boluntad y con anymo deliberado y no por horror ninguno, y por todas las mejores mos. via derecho, titulo, caussa o forma que mas mejor y mas baliera y eficazmente de derecho pudo y puede y debio y debe ser dho y hecho, dico, asigno y consignó y zedió rrenunçió y rrefutó al dho. señor Gaspar su marido, , presente, rreçibiente y legitimamente estipulante, por si y sus herederos y subzesores, a saber, todas y quales quier abaxo escritas conpañias y sumas de dincros y de derechos pertenezientes a la dha. señora paula , a saber la conpañya de zien escudos de oro en oro, con el señor Tomas Forte, procurador de la penytenciaria y sobre el dho. su ofiçio como dixo que constaba de los autos del señor Ohtevecono de beatrix, ?? notario que fue de la curia de las caussas de la camara apostolica y agora del señor Se- // -bastizen vanzio, su suzesor, a seys dias de octubre de mill quin-

yentos y zinquenta y tres. Yten otra compaña con el señor diego rubino de Zel-
sis, escritor apostolico de zinquenta escudos de oro en oro, como dixo que constaba de sus autos de dho. notario, en veinte y dos dias de diziembre del dho. año de myl e quinientos zinquenta y tres. Yten otra obligacion de zien escudos de oro en oro con el señor Hernando de Morales, como dixo que constaba de los autos del señor Jorge de ytrince notario que fue de la dha. curaria y agora del señor a quatro dias de Abril del año de myl e quynientos y zienquenta e uno. Yten otra obligacion de compañía con el señor Juan mayor escritor del archivo de zynquenta escudos de oro en oro, como dixo que constaba de los autos del señor Feliz de romauilis, notario de la dha. curia a veynte dias de agosto de mill e quynientos e zinquenta e zinco. Yten otra compañía de zinquenta escudos de oro en oro con el señor Rodrigo de Olivar, escritor apostolico como dixo que constaba de los autos del señor feliz de romauilis, notario de la curia de las caussas de la camara apostolica a tres dias de setienbre del año de myl e quynientos // e zynquenta y zynco. Yten otra compañía de zynquenta escudos de oro en oro, semegantes con el señor Pedro Juan de Pescara, escritor del archibo, como dixo que constaba de los autos del dho. señor Feliz de romauliz, a veynte e cinco dias de setienbre del año de mill e qynientos y zinquenta y zinco. Yten duzientos y zinquenta escudos de oro en oro, largos, que dho. señor Gaspar confessó y en berdad reconoció, aber abido y cobrado con efecto del sor. AlexandreLarbonane, zibdadano romano, todo lo qual sobredho y cada cosa y parte dello el dho. señor Gaspar confessó y en berdad reconoció aber abido y con efecto cobrado y agora manualmente y de contado en dinero aparejado y contado la dha. señora Paula pago contó y con efecto pago por parte del dho. dote a dho. señor Gaspar, presente rezibiente y tomando para si otros zien escudos de oro en oro y lo restante, asta la suma de myl e zien ducados en oro largos. El dho. señor Gaspar, ansy memo confesso y en berdad reconoció aberlo abido y cobrado de la dha. S^a Paula presente rezibiente y legitimamente estipulante (... fórmulas...)

En roma a la calle del Tubio y en la sala de la cassa de la noble y honesta muger la señora Gregoria de Capollines, romana y estando presentes oyendolo y entendiendolo los honrrados Pedro, hijo de bartolome de Safreneris, beronés ragaterio, y nycolas hijo de nycolas de angellis de montenylon de la dioçisi de lemerina, estudiante y Domyngo farina de Parma vencerolo? testigos para ello llamados y rogados, e yo Juan Bautista de amadys, sibdadano romano por la gracia de Dios publico notario palatino y colateral de la curia del capitolio.....
Sacada copia sellada el 27 de Marzo de 1557.

DOCUMENTO N.º 2

Florenzia. 1557-VII-7. Pedro Vilar otorga carta de pago a los Spinola, en nombre de Gaspar Becerra. I.C.B.C., Fondo Gestoso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fol. 135r.

RECIBO

A di 5 de Julio 1557 in Florenzia.

Yo Pieta Vilar aragonese de Caragoça fatio fede aber rezevuto de Rafaelo e Batista Espinoli escudoto de oro in oro de Ytalia, quali me ano pagato per ordine del

Señor Tomaso Espiniolo fu di miser Niquolo, en birtu de una sua litera del prierno di questo meoy el uy melefa pagar a istantia di Gaspar Vezera e per fide de la verita o escrito la presente prima quitansa de mano propia.

Yo cristobal de torreblanco ago fe a quanto de supra se yntiene el esto escribio el dicho P^o Bilar de mano propia.

AL DORSO: de pago a Pietro Vilar de ocho ducados.

Contra di 8 d^o a Petro del Villar pinante. a B^a a mi soino spla. q. dme.

DOCUMENTO N.º 3

Madrid, 1569-I-10. Inventario de bienes de Paula Velázquez.

I.C.B.C., Fondo Gestoso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fols. 113r.-116v.

(La negrita es nuestra).

Primeramente, un privilegio dizen que ay en la villa de Tordesillas de diez y siete mil mrs. el ql. dizen esta ally. (Esta en poder del bcher. Torneo en Tordesillas).

Yten seysos. ducados questan dados a Juan de Dueñas, p^a comprar un juro dellos. (tienelos Juan de dueñas).

Una taçita de plata y quatro cucharas de plata (vendiose).

Veynte y seys platos de peltre entre grandes y chicos y dose escudillas de peltre. (vendieronse).

Un almirez con su mano (tomolo el convento).

dos pinzeles de estaño (vendieronse).

quatro candeleros de azofar pequeños, un calentador de cama (tomolos el convento).

quatro cucharas de hierro y un rrallo y un caçito y una sartenylla (tomolo el convento).

Un cazo grande y una sarten grande (vendiose). //

Un baçin de azofar grande (vendiose).

Una azuela de cobre grande (vendiose).

Un poco de hilo de hierro (tomolo el corrector).

Un mortero de piedra con su mano de opalo (tomolo el convento).

Un caldero y dos cucharas de hierro (tomolo el convento).

Una calderilla de azofar (tomola el convento).

dos asadores (tomolos el convento).

Un hacha de partir leña (vendiose).

Unas trebedes y dos cobertores de hierro (tomolos el convento).

Una baçinica de azofar y una sartenilla quebrada (vendiose).

dos espadas (vendiose).
 Unas visagras de mesa, un çerrojo (vendiose, tomolo el convento).
 tres sillas de flandes (tomolas el convento).
 dos armarios de madera, una camita pequeña de madera de pino (bendiose).
 Una mesa de nogal con su pie (tomola el convento).
 quatro cantaros de cobre (vendiose).
 Una escribania de asiento de nogal (asi sesta).
Una tabla de pintura de San Juan Bautista (vendiose).
 dos calderas de cobre una grande y otra pequeña, unos trebedes grandes (vendiose).
 Tres candiles y una azeytera de lata (vendiose).
 Unos chapines de cuero negro (vendiose).
 çinco fraçadas blancas y una de paño colorado (tomo el convento).
 Quatro colchones llenos de lana (tomolos el convento).
 Dos almohadas negras de luto (ay estan).
 Un jergon de paño de lino (vendiose).
 Una alfonbra vieja, otro jergón (vendiose).
 dos almohadas de guadamezî (vendiose).
 Otras dos almohadas destrado de arbolada (vendiose). // (114).
 Un pedaço de paño de luto (ilegible).
 dos guadameçis viejos (vendiose).
 Un brasero grande con su caja (tomolo el convento).
 Una sierra grande p^a aserrar (vendiose).
 Un rastrillo (vendido).
 Seys servilletas de mesa rraydas (vendiose).
 dos almohadas labradas de red (vendiose).
 dos camisas de hombre (vendiose).
 Unos panyzuelos de messa... (ilegible) (vendiose).
 Unos mantelicos alemaniscos (vendiose).
 Otros manteles grandes alemanyscos (vendiose).
 Dos paños de manos labrados de red (vendiose).
 Un bebedero grande (vendiose).
 dos almohadas de lienço (vendiose).
 dos pieças de lienço casero (vendiose).
 Un delanterero de cama de red (vendiose).
 Ocho sabanas de lienço casero (vendiose).

Una arquilla en que esta la ropa blanca (vendiose).
 una arquilla e cofre de tocar con buxerías de mujeres p^a tocar (todos eran trastillos de monada) (vendiose).
 dos petrinas una de carmesí y otra morada de sedas (diose a unas parientas mozas).
 dos mangas de tafetán guarnezidas (vendiose).
 dos sombreros romanos en sus borlas y guarneçiones, otro sombrero de agua y lana (vendiose).
 Una saya de terciopelo viejo (vendiose).
 Una saya negra de (ilegible) (ojo).
 Un manteo azul con fajas de terciopelo amarillo (vendiose).
 Unos cuerpos de paño azul (vendiose).
 Una saya de rrafan forrada en bayeta. //
 Un monjil de rrasa enfornado en bayeta. (desde aquí sin más indicaciones al margen).
 Un manto de anascote.
 Otro manto de anascote.
 Otro manto de burato de seda.
 Una ropa de rraso guarneçida de terciopelo aforrada en pejejos.
 Una ropa de terciopelo negro.
 Un cofre encerado y herrado.
 Una ropa de anascote aforrada en peria? negra.
 Tres sabanas de lienço casero.
 Seys panizuelos de mesa.
 Una cama de lienço (ilegible)
 Cinco azeralos blancos.
 Una almohada de grana.
 dos almhadas de cama labradas.
 dos azeralos blancos labrados de negro.
 dos azeralos labrados de colorado.
 dos almohadas labradas de rred.
 dos azeralos blancos.
 Una camissa labrada de azul de muger.
 Unas escobilla y una çestilla.
 Otra escobilla.
 Un cofre ençerado en colorado.
 Una colcha nueva, unos manteles alimaniscos.

diez y seys savanas de lienço casero e de otro.
 Un aforro de bayeta de capa.
 Una capa de raso guarneçida de terciopelos entorchados. // (115).
 Un sayo de rrafa negro.
 Un bestido de sayo de rraso y capa de rraso guarneçido de terciopelo negro de tres en fajas.
 Una ropa de grana colorada, guarneçido de carmesí.
 Un arca encerada.
Catorze papeles enbuelto con cosas p^a pintar
 Unos çapatos de rraso carmesí picados.
Tres papeles de rrabos de ordas. ???
 Un papel de herramyenta de pintor.
 Quarenta y una madejas de lino y estopa.
 Una cestica con cosas para pintar ... (ilegible)
 Catorze libros de diferentes cosas e autores entre grandes y pequeños.
 Un enboltorio con çinco rostros tres de muger y dos de hombre de la mano de bezerra.
 Un enboltorio de papeles de estampas y dibujos.
 Un enboltorio de rrascuños y ymagines.
 Un enboltorio de figuras debuxadas de mano de bezerra.
 Un enboltorio de pergamynos con algunas rrayas echadas.
 Un papel de la traça del rretablo de las Descalças en una caja de madera.
 Un pergamynos con la traza del rretablo de Medina de RRuyseco, en una caja de madera.
 Una cama de grana guarneçida de carmesí, con su madera de nogal. //
 Una cama de cordeles.
 Una arca de tablas.
 Una arca de pino con muchos colores y tiene dos esportillas que tiene colores.
 Un cofresito con buxerías.
 Un espejo quebrado.
 Una sestica de mimbre con unas buxerías.
 Una argolla con su letrero de un esclavo.
 Dize seis cãntaros entre pequeños y grandes e tres ollas.
 Tres tinajuelas.
 Un barrilete de polvos negros p^a la pintura.
 Otro barrilete lleno.

Dos escabichos para asentar.
 Ocho sábanas suzias que se dieron a labar a la labandera.
 Dos madejas.
 Dos camiças viejas y suzias.
 Dos cedaços y un arnero viejo.
 Una caixa de plomo para templar los colores.
 Una loça de batir colores.
 Una calderilla vieja de alambre.
 Otro çedaço viejo.
 Una arteza para amasar.
 Dos costales el uno con la arina y el otro con el salbado.
 Un pedaço de anesco de brin adereçado para pintar.
 Un pie de debanaderas.
 dos bancos.
 tres candados. // (116).
 Dos mesas de a quatro pies.
 Un belador viejo.
 Un escobillero viejo.
 Un quadro de nogal, otro quadro de pino.
 Dos troços de tablones, un gordo y el otro mas delgado.
 Dos tablas de llevar el pan al orno.
 Un quadro de pino para pintar.
 Otro quadro mas pequeño para pintar.
 Un tablero con dos cabeçallexos viejos.
 Una tabla, un listonçillo i dos bastidores de ventana.
 Un ynjugador viejo.
 Un bastidor para pintar.
 Unas debanaderas con su pie.
 La madera de una cama de nogal con sus adereços, fáltale unas pieças.
 Unos morillos de hierro de fuego.
 Un pedaço de tabla de pino.
 Unos bancos de arquimesa.
 Otro barrilete de colores.
 Tres candados con su llabes y armellas.
 Unas esteras viejas.
 Ocho espuestas.
 Unas Redomas con olio para pintar.

Una vasquina de rraso negro.
Una cajita de buxerías.
Una ropilla de damasco rrayda.
Dos camissas rraydas de muger.
dos tablas de manteles.
dos paños de manos. //
dos gorgueras de muger.
Otras dos savanas biejas.
Otra arca pequeña de pino.
Una vasquina vieja.
Unos granates de muger viejos.
Una abujeta de plata.
Un dedal de plata.
Un pedaço de savana vieja.
Un jubón de muger usado.
Unas pocas deespecias.
Una cajita de anus dey.
Un cestillo de paja.
Un escarpios.
Unos trapos viejos.
Una guarniciónçilla de muger de la ropa.
Tres savanas rraydas.
Otras cosillas que no se pudieron ver y al tiempo de la almoneda se declararán.
tes. el Pe. Marin y R^o Conde.

DOCUMENTO N.º 4

Madrid. 1569-I-28; 1569-II-27; 1569-VI-7. Almoneda de bienes de Paula Velázquez (sólo transcribimos las partidas de interés artístico).
I.C.B.C., Fondo Gestoso, vol. V, documento 14, documentos referentes a Gaspar Becerra, fols. 118r.-123r.

(Fol. 119 r.)

Rematose en Gaspar de oyo pintor, nueve dozenas de coletas de grises a medio real doçena (iiii^o).

Rematose ocho Apostoles destampa en D^o de Horbina, en quatro rrs. (iiii).

Rematose en Ju^o Bezerra una piedra de brunyr en quatro reales (iiii).

Remataronse unos morillos de fuego en Diego Méndez, en diez reales (X).

(fol. 119 v.)

Unos herrezuelos pa labrar estuque, en Juan Bezerra, en dos rrs. (ii).

Rematose Domynga negra con su hija Lucrezia en Catalina Hervás de Valdés, conforme a la clausula del cobdezilio en çiento y veinte e quatro ducos. porque no se hallo quien mas diese por ella. (McccLxviii^o)

(fol. 120 r.)

Rematose en Barme. Herns. pintor un aforro de capa de bayeta en quatro rrs. (iii).

Rematose en Ju^o Bezerra una acha vieja de yerro en dos rrs. (ii).

Yten se rremato seis servilletas alimaniscas en Juan Bezerra y un vebedero de olanda en doze rrs. y medio todo (X ii^o).

(fol. 121 r.)

Rematose en Miguel Vezerra unas dos bisagras en seis rrs. (vi).

Rematose en Ju^o Bezerra un sombrero Romano de muger en dos Rs. (ii).

Rematose siete ollas de barro en Hernandez pintor en quatro rs. (iii).

(fol. 122 r.)

Rematose en Gaspar de Oyo una talega de azul a dos duc^o y m^o libra peso una libra y trese onças (xL ...)

mas otro saquillo de azule en el dho. q. peso una libra y çinco honças a diez e siete rrs. la libra (XX ii xiiii ...)

(fol. 122 v.)

mas en el dho. dos saquillos unziados en un poco de azul a dos duc^o la libra pesaron dos libras y tres onzas. (XL viii y m^o).

Mas un libro de Alverto de Juane (Zuconç??) en ocho rreales un con el otro en dose mrs. (Viii M^o)

Rematose en el dho. un barrilete de tierra pabonazo treynta y tres libras a rrl. la libra (XXX iii).

Unos bancos de mesa para pintar en seys reales en el dho. (vi).

mas un barrillillo de negro de flandes, peso nueve libras en el dho. a quartillo la libra (iii^o).

mas se rremato en Juan Bezerra quatro libras de la paz a dos rreales la libra (viii).

mas en el dho. una libra azul un papel y el carmyn que son catorze honças y unos colores en seys rrs. todo (vi).

Un papel en un real por manera que todas estas colores deve sesenta y ocho rrs. (i)??

Rematose en el dho. Oyos tres rostros en quarenta reales (xL).

Cinco papeles de las artes en el dho y un carton de la Dana y con la vieja y un libro de Vitruvio en Toscano en quarenta rreales. (xL).

La traza del Retablo de la prinçesa en treynta Rs. (xxx).

quatro redomas de açites un torillo de çera en quatro rrs. y un jarrillo es todo ocho rreales en q. se remató (viii).

mas en el dho. unos papeles viejos dos rrs. (ii).

Una arca en q. estavan los libros, mas tres libros en treynta e tres rs. (xxx iii).

Rematose en Orvina pintor el b. de tierra de Genoli nueve libras menos dos honzas en çinqta. y ocho rrs. y m^o (L viii ^o).

(fol. 123 r.)

Peso el verde de siza tres quarterones tres rrs. (iii).