

## DIEGO DE SILOE EN BURGOS. IRRUPCION, DESARROLLO Y ASIMILACION DEL RENACIMIENTO

MIGUEL ANGEL ZALAMA  
Universidad de Valladolid

Cuando Diego de Siloe en 1547, después de casi veinte años de permanencia en Granada, escribía al II duque de Sessa solicitando la liquidación de sus salarios y la devolución de una casa de la que le habían echado, incidía en su mala situación económica con una frase que llama la atención sobre su estado de penuria "... porque quando de Burgos vine para el servicio de V. S. pensé que salía de Egipto a tierra de promisión y eme quedado en el desierto ..." <sup>1</sup>. Aunque se pueda tratar de un simple recurso retórico para dar énfasis a una situación que se quería resaltar, la referencia a Burgos en esos términos no debe pasar desapercibida. Siloe dejó esa ciudad por Granada dadas las posibilidades de trabajo que aquí se la abrían, entre ellas la continuación de la iglesia de San Jerónimo que iba a ser la tumba del Gran Capitán, pero ¿por qué comparar la capital castellana con un lugar de esclavitud? Parece evidente que incluso después de dos décadas el recuerdo de un trato no deseado en su ciudad natal continuaba presente en su memoria.

Diego de Siloe había regresado a Burgos en 1519 después de su etapa italiana <sup>2</sup> y nueve años después abandonó definitivamente la ciudad para trasladarse a Granada. Durante ese periodo son muy pocas las obras que conocemos por él realizadas <sup>3</sup>, lo que aún resulta más extraño si tenemos en cuenta que estaba al frente de un taller donde trabajaban al menos cuatro personas, entre ellas su hermano Juan, quien a su vez era "maestro de ymaginería" <sup>4</sup>.

¿Qué pudo haber ocurrido para esta reducida intervención? Incluso asumiendo la posibilidad de que algunas obras se hayan perdido sin que poseamos noticias de ellas, lo que parece fuera de duda es que Diego de Siloe encontró una cierta dificultad para abrirse camino en el ambiente artístico burgalés, lo que le llevó a buscar trabajo en otros lugares; entre 1521 y 1522 estuvo en Jaén dando las trazas para la catedral <sup>5</sup> y con anterioridad a 1527 parece haber estado en Málaga, pues ese año se comenzó la capilla mayor catedralicia "conforme a la traça que está fecha por el maestro Diego ..." <sup>6</sup>.

Burgos se había erigido en uno de los dos principales focos artísticos de Castilla —el otro era Toledo— a mediados del siglo XV. La llegada de Juan de Colonia a la ciudad en un momento en que se quería terminar la construcción de la catedral, supuso la introducción de formas artísticas norteeuropeas de gran calidad que se convirtieron en modelos a seguir. El arquitecto germano se encargó de la terminación de sus torres con



dos agujas caladas sin precedentes en Castilla; además a él se debe el cimborrio que cerraba el crucero y que por problemas de estructura se derrumbó en 1539.

La forma de hacer de Juan de Colonia creó escuela en especial en su propio hijo, Simón de Colonia. Este siguió la línea paterna pero introduciendo diversos detalles que, sin apartarse del gótico norteeuropeo en el planteamiento general, asumían la tradición vernácula creando un “estilo” novedoso. El magnífico tratamiento especial de los edificios unido a la riqueza decorativa supusieron logros tan impresionantes como la Capilla del Condestable, adosada a la cabecera de la catedral, que se comenzó hacia 1482 y en 1494 se cerraba su bóveda. Simón de Colonia siguió activo durante los primeros años de la siguiente centuria ayudado por su propio hijo, Francisco, que continuó las obras emprendidas por él y ocupó sus cargos: en 1511 se le nombró maestro mayor de la catedral a la muerte de su padre.

Al último de los Colonia le tocó vivir una época de cambios estéticos que no fue capaz de asumir en toda su extensión. Formado con su padre quiso introducir en sus obras las novedades del Renacimiento pero sólo lo consiguió en la decoración, y generalmente de forma mal entendida, manteniendo las estructuras tradicionales. A este planteamiento corresponden la portada de la sacristía de la Capilla del Condestable, decorada con motivos italianos, y la puerta de la Pellejería en la catedral, entrada monumental iniciada en 1516 con una decoración llena de ambigüedades estilísticas <sup>7</sup>.

La arquitectura doméstica tampoco presenta síntomas de novedad. A estructuras ancladas en el pasado con lentitud se van superponiendo elementos decorativos renacentistas, sin que se produzcan cambios considerables hasta mediados del siglo XVI <sup>8</sup>.

Según lo expuesto en la segunda década del siglo XVI Burgos era una ciudad que desde el punto de vista arquitectónico mantenía el lenguaje tradicional. Cualquier modificación importante, es decir el cambio a modelos renacentistas que ya comenzaban a aparecer en otros lugares de España, era mal comprendida no sólo por los artistas allí afincados sino, y lo que a la postre es más importante, por los comitentes de las obras, que acostumbrados a la magnificencia de los edificios referidos no estaban dispuestos a admitir la llegada de nuevos modelos cuyo valor no eran capaces de comprender.

Diego de Siloe intervino en dos proyectos arquitectónicos en Burgos <sup>9</sup>: la escalera que une la puerta de la Cononería con el crucero de la catedral –la “Escalera Dorada”– y en la provincia la torre de la iglesia parroquial de Santa María del Campo. La primera obra data de 1519, pocos meses después de haberse instalado en la ciudad, y su fábrica la propició el obispo don Juan Rodríguez de Fonseca. Personaje destacado en su época, se distinguió por participar en todos los asuntos de estado y por un reconocido gusto artístico adquirido a lo largo de los frecuentes viajes que realizó sobre todo a Flandes <sup>10</sup>.

Desde su llegada a la Diócesis (recibió el nombramiento el 5-VII-1514) los enfrentamientos con el Cabildo catedralicio fueron constantes y desde el punto de vista artístico pronto se hicieron patentes debido a una decisión unilateral del Obispo. Este mandó cerrar la puerta del lado norte del crucero de la catedral, la de la Cononería, derribando la escalera que en el interior del templo salvaba el desnivel existente. La razón era impedir el continuo trasiego de personas que utilizaban esta entrada para comunicarse entre la parte alta de la ciudad y la zona junto al río utilizando la puerta del Sarmental. Para compensar el inconveniente que esto suponía, el obispo Fonseca a su vez mando abrir una nueva puerta en el testero oriental del mismo brazo del crucero, la de la Pellejería, que se encargó de su hechura Francisco de Colonia. Sin embargo esta solución no fue asumida por el Cabildo que obligó al Obispo a rehacer la escalera,

de forma que éste ordenó su construcción en noviembre de 1519 atendiendo a los planos dados por Diego de Siloe.

Esta escalera trazada por Siloe rompía con todos los esquemas anteriores conocidos en España. La considerable altura a salvar y la necesidad de dejar expedito el acceso a la nueva puerta que se estaba realizando, eran problemas funcionales con los que tenía que contar el artista. Para ello ideó un esquema adosado al muro que se habría en doble rampa y que parece deudor del proyecto de Bramante para salvar el desnivel en el Cortile del Belvedere en el Vaticano, a su vez basado en el templo de la Fortuna en Palestrina, que quizá pudo haber sido la fuente común para ambos artistas <sup>11</sup>. La Escalera Dorada, aunque adolece de cierta verticalidad impuesta por el espacio, se levanta majestuosa convirtiéndose en el verdadero foco de atención en el crucero. Un amplio repertorio de grutescos invade todo el espacio cuya realización tendrá, como veremos, mayor incidencia en el desarrollo artístico posterior.

La segunda obra de arquitectura emprendida por Siloe es la torre parroquial de Santa María del Campo, al sur de Burgos <sup>12</sup>. La construcción no se comenzó hasta 1528, cuando ya Siloe se había trasladado a Granada, y aunque se levantó siguiendo sus planos sólo los dos cuerpos inferiores se acomodaron a sus trazas —el tercero se derribó y fue sustituido en 1534 por el actual, que en aras de ganar altura rompió con el diseño original, mientras que el remate es obra del siglo XVIII—. El proyecto se atenía a los postulados renacentistas, concebido por parte del arquitecto como una torre-pórtico que daba entrada al templo bajo un arco de triunfo monumental, con un esquema deudor del Arco de Castel Nuovo en Nápoles que el artista conoció directamente durante su estancia en esa ciudad. Aunque desvirtuada la torre en sus cuerpos superiores, se trata de un ejemplo singular de edificio renacentista si bien apenas tuvo eco posterior como conjunto y sólo alguna de sus partes, como la portada propiamente dicha, se repitió con cierta frecuencia <sup>13</sup>.

Una escalera ordenada construir por un obispo de amplia formación artística y una torre que los propios comitentes obligaron a modificar en su tercer cuerpo buscando mayor altura, son los dos primeros edificios del Renacimiento en Burgos. El peso de la tradición era demasiado grande para asimilar unos postulados bastante abstractos y en todo caso ajenos en buena medida a la mentalidad de la época. Así, si Burgos se constituyó de la mano de Diego de Siloe en uno de los centros donde la arquitectura italiana del Renacimiento empezaba a desarrollarse, en definitiva sólo se trata de ejemplos aislados que fueron mal comprendidos y carecieron de continuidad.

Diferente es el caso de la escultura aunque el punto de arranque es idéntico a la arquitectura. Con la misma fuerza que se habían instalado las estructuras del gótico final en Burgos también las labores escultóricas habían alcanzado un amplio grado de desarrollo de la mano de la familia Colonia, Juan y Simón, pero además hay que sumar la aparición del probablemente mejor escultor de la época en España, Gil de Siloe, padre de Diego. A él se deben el retablo mayor de la Cartuja de Miraflores y los sepulcros de los reyes Juan II e Isabel de Portugal y del infante Alfonso en la misma iglesia cartujana. Obras suyas en la catedral son el retablo mayor de la capilla de la Concepción y el retablo dedicado a Santa Ana, que dejó inconcluso, en la capilla del Condestable, documentándose su actividad en Burgos hasta 1499 <sup>14</sup>.

El goticismo de los Colonia y de Gil de Siloe era la forma imperante hasta la llegada de un escultor procedente de Borgoña, Felipe Bigarny, quien con su forma de hacer producirá una verdadera revolución artística, aunque sus composiciones se adapten estrictamente a la estética borgoñona <sup>15</sup>. Bigarny, siguiendo un dibujo de Simón

de Colonia, se hizo cargo de la hechura de uno de los paneles del trasaltar, entonces trascoro, de la catedral burgalesa. Se trata de la escena que representa el Camino del Calvario. Rodeada de un marco arquitectónico formado por pináculos, doseletes y demás elementos propios del gótico, introduce novedades que se han querido ver como el arranque del Renacimiento. Sin embargo, aunque aparecen pilastras con decoración “quattrocentista” y unos pequeños relieves con escenas mitológicas, e incluso la narración alcanza un alto grado de credibilidad desmarcándose de lo que estaba haciendo en Burgos en esos momentos, la composición tiene poco de renacentista. Las anatomías de los personajes se pierden bajo la vestimenta, no hay correlación entre el tamaño de las figuras y la arquitectura, ni entre los diferentes planos, casi superpuestos debido al elevadísimo punto de vista utilizado. Además, el canon empleado no es el vitrubiano de diez rostros, sino el borgeño de nueve y un tercio <sup>16</sup>.

Aunque Bigarny consiguió inmediata fama (realizó otros dos relieves en el mismo lugar; en 1500 fue llamado desde Toledo para que se hiciera cargo del retablo mayor de la catedral; en 1505 se le encargó el retablo del sagrario, después mayor, de la catedral de Palencia; etc.), durante las dos primeras décadas del siglo XVI continuó fiel a la estética borgeña de filiciación gótica. No obstante, los modelos procedentes de Italia empezaban a ser tenidos en cuenta por los artistas. La llegada de estampas propició la inclusión en las obras de una nueva decoración de motivos renacentistas, visibles en la puerta de la Pellejería o en las creaciones de Nicolás de Vergara para la iglesia de San Esteban: el sepulcro de don Pedro López Gumiel –1514-1515– y el púlpito <sup>17</sup>, donde empleó motivos sacados de los grabados del mantuano Zoan Andrea <sup>18</sup>.

Este ambiente es el que se encontró Diego de Siloe a su regreso a Burgos. Nacido hacia 1490 habría comenzado su formación artística en el taller paterno antes de marchar a Italia, donde aparece documentado en Nápoles junto al también burgalés Bartolomé Ordóñez. La primera obra conocida que contrató fue el sepulcro del obispo de Burgos don Luis de Acuña <sup>19</sup>. Colocado en la capilla catedralicia de la Concepción, mandada construir por este prelado, es del tipo cama lo que no representa grandes novedades pues ya había sido introducido por Fancelli en España. Diego de Siloe presenta la figura del difunto en actitud calmada, buscando el equilibrio entre forma y espíritu, con finas labores totalmente italianas. En los laterales de la cama, en talud, se representan las Virtudes y una sibila, que aunque de escasa calidad escultórica –deben ser obra de taller– introducen una iconografía novedosa basada en el sepulcro de Sixto IV en San Pedro del Vaticano, obra de Pollaiuolo <sup>20</sup>.

Junto a Felipe de Bigarny se encargó de la hechura del retablo mayor de la capilla del Condestable entre 1523 y 1526 <sup>21</sup>, cuyo planteamiento general rompe con el sistema de pequeños nichos. Si bien hay una tercera mano en las tallas de la parte superior, el cuerpo central, donde se representa la Circuncisión, declara la forma de hacer de los dos artistas. Siloe, profundo conocedor de lo italiano, deja su impronta en las figuras de la izquierda: San José, la Virgen, el Niño y una criada, donde las formas suaves de las tallas y el equilibrio en el grupo de la Sagrada Familia nos hace pensar en creaciones italianas del ámbito de Rafael. Bigarny, por el contrario, en el Sacerdote y en la Profetisa mantiene la tradición borgeña de vestimentas con pliegues angulosos que ocultan la anatomía, e incluso el tocado de la Profetisa sigue fielmente un modelo frecuente en Borgoña y que el mismo artista ya había utilizado en el relieve del Camino del Calvario.

Siloe demuestra en sus creaciones una gran capacidad de adaptación al ambiente pero sin poder olvidar su aprendizaje italiano. Sus figuras, aunque mantengan función

devocional, son humanas y responden a un canon de diez rostros, además de conseguir un magnífico equilibrio en los grupos presente en el Cristo entre ángeles del retablo de Santa Ana en la capilla del Condestable, o en la Virgen con el Niño del sepulcro del canónigo Diego de Santander, en el claustro catedralicio. Por otro lado Diego de Siloe superó a sus coetanos en la utilización de grutescos, con un amplísimo repertorio que abarca desde la tradición florentina del siglo XV, pasando por las creaciones de Nicoletto Rossetti da Modena, hasta las novedades de Miguel Ángel en la Sixtina, plasmadas en los desnudos que aparecen en la decoración de la Escalera Dorada<sup>22</sup>.

La nueva forma de hacer de Diego de Siloe pronto fue asumida por los artistas burgaleses, empezando por el de mayor reputación entre ellos, Felipe Bigarny, quien lo demuestra en el sepulcro de don Gonzalo de Lerma, también en la catedral. Este ya había entrado en contacto con Alonso Berruguete en Zaragoza en 1519<sup>23</sup> y Jacobo Florentín en la Capilla Real de Granada en 1521<sup>24</sup>, pero el cambio en su forma de hacer viene marcado por su colaboración con Siloe en Burgos. Por otro lado, los grutescos empleados por éste hicieron fortuna con rapidez porque su utilización ya había comenzado antes de su regreso a Burgos y los artistas no tuvieron ninguna dificultad en asumir el nuevo repertorio iconográfico.

En cuanto a la arquitectura el peso de la tradición no pudo ser superado por Siloe. En 1520 se comenzaba la capilla catedralicia de la Presentación<sup>25</sup>, que mantenía el esquema de la del Condestable y la reconstrucción del cimborrio a partir de 1539 fiel en buena medida al goticismo anterior, a pesar de que se plantearon discusiones sobre el estilo en que se debía hacer la obra<sup>26</sup>, son pruebas suficientes del escaso eco de las creaciones arquitectónicas italianas propugnadas por Diego de Siloe<sup>27</sup>.

Fruto de la incompreensión y sin duda con graves dificultades para abrirse camino en una ciudad plagada de buenos artistas, que mirarían con reticencia la nueva forma de hacer por la posibilidad de que les quitara clientela —ejemplo de esto es la maniobra de Bigarny para hacerse con la obra de la torre de Santa María del Campo aprovechando la ausencia de Siloe—, éste prefirió la marcha hacia “tierra de promisión”, instalándose en Granada sin que poseamos noticias de su posterior regreso a Burgos, ciudad con la que rompió lazos llegando a vender las propiedades que aquí tenía en 1544<sup>28</sup>.

## NOTAS

1 GOMEZ-MORENO, M. *Las Aguilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941, pág. 50.

2 Para la actuación de Siloe en Nápoles cfr. BOLOGNA, F. “Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli” en *Scultura lignea nella Campania*. Nápoles, 1950, págs. 153-173. PANE, R. *Il Rinascimento nell'Italia meridionale, II*. Milán, 1977, págs. 119-142. NICHOLS, C. *The Caracciolo di Vico Chapel in Naples and Early Cinquecento Architecture*. Tesis doctoral, Nueva York, 1988.

3 Sobre la etapa burgalesa de Diego de Siloe cfr. MARTINEZ Y SANZ, M. *Historia del templo catedral de Burgos*. Burgos, 1866. GOMEZ-MORENO, M. *Las Aguilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941; IDEM, *Diego Siloe. Homenaje en el IV Centenario de su muerte*. Granada, 1963. WETHEY, H. E. “The early works of Barolomé Ordóñez and Diego de Siloe. II. Burgos” *The Art Bulletin*, XXV (1943), págs. 325-345. LOPEZ MATA, T. *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950. CHUECA GOITIA, F. *La arquitectura del siglo XVI*. «Ars Hispaniae», XI. Madrid, 1953. AZCARATE, J. M. *Escultura del siglo XVI*. «Ars Hispaniae», XIII. Madrid, 1958. CHECA CREMADES, F. *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450/1600*.

Madrid, 1983. MARIAS, F. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid, 1989.

4 ZALAMA, M. A. "Diego y Juan de Siloe. Un dato para biografía" *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVIII (1992), págs. 375-377.

5 PÉREZ DEL CAMPO, L. "Versatilidad y eclecticismo. Diego de Vergara (h. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI" *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 7 (1986), pág. 96.

6 PÉREZ DEL CAMPO, L. y ROMERO DE TORRES, J. L. *La catedral de Málaga*. León, 1986, pág. 6.

7 El arte de la familia Colonia especialmente en MARTINEZ Y SANZ, M. *Ob. cit.* LOPEZ MATA, T. *Ob. cit.* CHUECA GOITIA, F. *Ob. cit.* PROSKE, B. G. *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance*. Nueva York, 1951. TORRES BALBAS, L. *Arquitectura gótica. «Ars Hispaniae»* VII. Madrid, 1952. MARTINEZ BURGOS, M. "En torno a la catedral de Burgos, II. Colonias y Siloes". *Boletín de la Institución Fernán González*, XI (1954-55), págs. 215, 433, 553 y 851. AZCARATE, J. M. *Ob. cit.* IDEM., *Arte gótico en España*. Madrid, 1990. SILVA MAROTO, M. P. "El monasterio de Oña en tiempos de los Reyes Católicos" *Archivo Español de Arte*, XLVII (1974), págs. 109-128. YARZA, J. *Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media*. Madrid, 1980. GOMEZ BARCENA, M. J. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, 1988. ANDRES ORDAX, S. "Burgos gótica" en ANDRES ORDAX, S. (Coord.), *La España gótica. Castilla y León/I. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Avila*. Madrid, 1989, págs. 81-221.

8 IBAÑEZ PÉREZ, A.C. *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Burgos, 1977, pág. 172.

9 Su actuación en el puente de Santa María no pasa de ser anecdótica. Destruído por una riada en 1527 Siloe hizo un proyecto para su reconstrucción pero la obra la llevaron a cabo Francisco de Colonia y Cristóbal de Andino. Cfr. LOPEZ MATA, T. *Ob. cit.*, págs. 405-406.

10 TERESA LEON, T. "El obispo D. Juan Rodríguez de Fonseca. Diplomático, mecenas y ministro de Indias" *Hispania Sacra*, 13 (1960), págs. 251-304. YARZA, J. "Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza, Juan Rodríguez de Fonseca (1500-1514)" en *Jornadas sobre la catedral de Palencia (1-5 agosto 1988)*. Palencia, 1989, págs. 105-142.

11 WETHEY, H. E. *Ob. cit.*, pág. 328.

12 La documentación fue publicada por HUIDOBRO SERNA, L., 1922-1923, "Artistas burgaleses. Diego de Siloe" *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, I (1922-1923), págs. 6-15, 40-49, 69-76, 101-105 y 136-140; y ARROYO GONZALO, P. *Santa María del Campo (Burgos)*. Madrid, 1954. El proceso constructivo en ZALAMA, M. A. "Diego de Siloe y la torre de Santa María del Campo (Burgos)" *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVI (1990), págs. 404-414.

13 CHUECA GOITIA, F. *Ob. cit.*, págs. 79-80. ZALAMA, M.A. "Portadas retablo renacentistas en Valladolid y Palencia" *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LII (1987), págs. 312-316.

14 Además de la bibliografía reseñada para la familia Colonia, sobre Gil de Siloe sigue siendo imprescindible, aunque necesitada de una revisión, la obra de H. E. WETHEY *Gil de Siloe and his School. A study of late Gothic sculpture in Burgos*. Cambridge, Massachusetts, 1936. Una versión actualizada en YARZA, J. *Gil de Siloe*, Madrid, 1991. Agradezco a Ronda Kasl que está redactando sus tesis sobre la Cartuja de Miraflores los comentarios realizados.

15 RIO DE LA HOZ, M. I. "Felipe Bigarny: Origen y formación". *Archivo Español de Arte*, LVII (1984), págs. 89-92.

16 MARIAS, F. *ob. cit.*, págs. 149-151.

- 17 MARTINEZ BURGOS, M. "Nicolás de Vergara, cantero" *Archivo Español de Arte*, XXIII (1990), págs. 318-321.
- 18 SEBASTIAN, S. *Arquitectura plateresca en la provincia de Burgos*. 1969, pág. 30. ANDRES ORDAX, S. "El foco artístico burgalés" en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*. Madrid, 1985, pág. 856.
- 19 El contrato se realizó el 2 de julio de 1519 y diez días después se concertó con el mismo Diego de Siloe la hechura de un pequeño retablo bajo la advocación de Santa Ana. Cfr. MARTINEZ Y SANZ, M. *Ob. cit.*, págs. 288-291.
- 20 REDONDO CANTERA, M. J. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, 1987, pág. 104.
- 21 VILLACAMPA, C. G. "La capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Documentos para su historia". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IV (1928), págs. 25-44.
- 22 SEBASTIAN, S. "La Escalera Dorada de la catedral de Burgos" *Goya*, 47 (1961), págs. 353-356. IDEM. "Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco" *Príncipe de Viana*, 104-105 (1966), págs. 229-232. FERNANDEZ, M. "El lenguaje de los grutescos y Diego de Siloe" *Academia*, 59 (1984), págs. 263-311. IDEM. *Los grutescos en la arquitectura española del protorenacimiento*. Valencia, 1987, págs. 283-300. MARIAS, F. *ob. cit.*, pág. 282.
- 23 ABIZANDA, M. *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, II. Zaragoza, 1917. págs. 253-254. MORTE GARCIA, C. "Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny" *Archivo Español de Arte*, 225 (1991), págs. 317-335.
- 24 GOMEZ-MORENO, M. "En la Capilla Real de Granada" *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), pág. 262.
- 25 MARTINEZ Y SANZ, M. *ob. cit.*, pág. 86.
- 26 RICO, M. "El Renacimiento en la catedral de Burgos. Su entrada noble y su irrupción lesiva" *Academia*, 65 (1987), pág. 132.
- 27 El trazado de la Escalera Dorada influyó en el diseño de la escalera de la capilla de San Pedro en la catedral de Burgo de Osma (Soria). WETHEY, H. E. "Escaleras del primer Renacimiento español" *Archivo Español de Arte*, XXXVII (1964), págs. 303-305.
- 28 MARTINEZ Y SANZ, M. *Ob. cit.*, pág. 404.