

Imágenes para la devoción de los poderosos. Diego de Siloe al servicio del obispo Juan Rodríguez de Fonseca y del contador Cristóbal Suárez

Images for powerful people. Diego de Siloe in the service of bishop Juan Rodríguez de Fonseca and the accountant Cristóbal Suárez

Luis VASALLO TORANZO
Universidad de Valladolid

Recibido: 15-IV-2018

Aceptado: 8-VI-2018

RESUMEN: Se atribuyen a Diego de Siloe dos imágenes devocionales de gran calidad: el *Cristo de las Injurias* de la catedral de Zamora y el *San Sebastián* del convento del Corpus Christi de Salamanca, ambas encargadas por dos altos cortesanos de Carlos V. Con ellas el catálogo del escultor se enriquece notablemente.

Palabras Clave: Diego de Siloe; Escultura renacentista; Juan Rodríguez de Fonseca; España.

ABSTRACT: Diego de Siloe's catalogue is remarkably enriched with the two great quality devotional images he is ascribed to in the article: *Saint Sebastian* in the Corpus Christi convent and the so called *Cristo de las Injurias* in the Cathedral of Zamora, ordered by two high courtiers of Charles V.

Keywords: Diego de Siloe; Renaissance sculpture; Juan Rodríguez de Fonseca; Spain.

En 1519 volvía a Burgos tras una larga estancia en Italia el escultor Diego de Siloe. Su regreso estuvo motivado presumiblemente por la relación trabada en Barcelona con Juan Rodríguez de Fonseca¹, obispo de la ciudad castellana y uno de los encargados, junto a su hermano Antonio de Fonseca, del seguimiento del sepulcro de los reyes Juana y Felipe que finalmente realizaría Bartolomé Ordóñez, el socio de Siloe. La relación con

los Fonseca debió de ser considerada por el artista como una oportunidad para introducirse en el ambiente cortesano o al menos en el selecto grupo de algunos de los más fieles servidores del nuevo rey Carlos, en la esperanza de que Bigarny pudiera perder el favor real que le había brindado Fernando el Católico en 1513 cuando lo nombró veedor de las obras de escultura del reino². A ello se sumó la marcha del borgoñón fuera de Burgos, enviado a Granada por los Fonseca para encargarse del retablo de la Capilla Real, lo que dejaba expedito el camino de vuelta³.

¹ M. J. REDONDO CANTERA, "Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Siloe e Bartolomé Ordóñez 1517-1527), en T. MOZZATI y A. NATALI (coms.), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, Catálogo de exposición, Firenze, 2013, p. 184. Este trabajo ha sido realizado en el seno del Grupo de Investigación Reconocido IDINTAR, de la Universidad de Valladolid.

² I. FUENTES REBOLLO, "Felipe Bigarny veedor y examinador de obras de talla", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 5, 2001, pp. 7-9.

³ M. J. REDONDO CANTERA, "El enfrentamiento

En la *Caput Castellae* Siloe conservaba todavía lazos familiares y artísticos que le garantizaban el retorno y le auguraban una exitosa carrera profesional. La figura de Juan de Siloe, su hermano pintor, permanece aún en la oscuridad. Nacido en 1492 o 1493 y por lo tanto unos años más joven que Diego⁴, se dibuja ahora como uno de los principales apoyos del recién llegado. Maestro de notable prestigio y de consolidados vínculos profesionales –estaba bien relacionado con Andrés de Espinosa y era convocado habitualmente para participar en tasaciones de obras de pintura–, en su taller trabajó como aprendiz o como oficial Juan de Soria al finalizar el primer cuarto del XVI⁵. La relación entre los dos hermanos debió de ser muy fluida, pues parece que compartían la misma vivienda e incluso el mismo taller, como se desprende de la solicitud de 1522 para portar armas con las que defenderse de las amenazas vertidas por un escudero⁶.

entre Siloe y Bigarny en la comitencia y en los modelos artísticos”, en P. LEONE DE CASTRIS, *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, Napoli, 2015, pp. 25-26.

⁴ Hasta el momento, el nacimiento de Diego se acota entre 1487-1490. J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, “Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny”, *Locus Amoenus*, nº 5, 2000-2001, p. 104.

⁵ Juan de Siloe declaró en 1526 treinta y tres años y en 1527, treinta y cinco. En 1523 lo llamó Andrés de Espinosa para tasar la pintura del retablo de la parroquia de Santa María de San Sebastián. El retablo había sido contratado por el pintor García del Gresal y tras su muerte pasó a su hijo Francisco del Gresal, vecino de Lequeitio, del mismo oficio; aunque en realidad la obra se hizo en Burgos, pues la mazonería corrió por cuenta de Francisco de Cobia; las imágenes talladas, por la de Hernando de Salcedo; y la pintura, por la de Andrés de Espinosa. En 1524, Juan de Siloe tasó el retablo de Aulestia. A la villa de San Sebastián acudió acompañado por su criado Juan de Soria. Para todo esto, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante, ARCHVA), Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), 308-2. Sobre Juan de Soria, R. J. PAYO HERNANZ, “Bernal Sánchez y la escultura burgalesa de los años centrales del siglo XVI. Entre la tradición *siloesco-vigarniana* y el influjo *berruquetesco*”, en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pulchrum: Scripta varia in honorem M.^a Concepción García Gainza*, Navarra, 2011, pp. 624-633.

⁶ M. Á. ZALAMA, “Diego y Juan de Siloe. Un dato

No resulta descabellado, por tanto, imaginar una estrecha colaboración entre ambos en la que, como si de una compañía se tratase, se repartían los trabajos de escultura y pintura que pudiesen contratar, y ello a pesar de que la policromía de los retablos de la capilla de los Condestables la dirigió León Picardo⁷, quizás impuesto por Bigarny. Tampoco creo desatinado atribuir ese reparto de papeles al propio Gil de Siloe –o en todo caso al curador que se encargó de los huérfanos tras su muerte– para impulsar a cada uno de los vástagos varones hacia dichas profesiones, algo evidente en el caso de Diego y más que probable en el de Juan, sobre todo desde la desaparición de Diego de la Cruz, el habitual policromador de las obras de Gil, fallecido a finales de 1504⁸.

Sea como fuere, lo cierto es que Diego de Siloe, quien posiblemente marchó a Italia en 1509, cuando se documenta su intención de abandonar Burgos⁹, regresó a España quizás en 1517, si es que volvió con Ordóñez para encargarse del coro de la catedral de Barcelona¹⁰ u otras obras¹¹; o en 1519,

para su biografía”, *BSAA*, nº 58, 1992, pp. 375-377.

⁷ J. CUESTA y F. ARRIBAS, “II. La documentación del retablo (de Oviedo)”, *AEAA*, IX, nº 25, 1933, p. 15.

⁸ Diego de la Cruz murió sin hijos legítimos, por lo que declaró herederos a dos naturales, llamados Ortega y Bernardino. Este extremo del testamento fue anulado por la justicia, que los consideró adúlteros, habidos durante su matrimonio con su primera mujer, Isabel de Sedano (quizás familiar del pintor Alonso de Sedano, que actuó como poderhabiente de los curadores de los bienes dejados por De la Cruz). Finalmente fueron nombrados herederos sus sobrinos, aunque se respetó la legítima de su segunda mujer, llamada María Sánchez. ARCHVA, Pleitos Civiles, Quevedo (D), C. 107-5. Sobre la obra de Diego de la Cruz, J. GUDIOL, “El pintor Diego de la Cruz”, *Goya*, nº 70, 1966, pp. 208-217 y P. SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, T. II, Valladolid, 1990, pp. 366 y siguientes.

⁹ J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, *Op.cit.*, p. 106.

¹⁰ En contra de su participación en el coro barcelonés, M. CARBONELL BUADES, “Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona”, *Locus Amoenus*, nº 5, 2000-2001, p. 120.

¹¹ J. YEGUAS I GASSÓ, *La glòria del marbre a Montserrat. Els sepulcres renaixentistes de Joan d’Aragó, Bernart*

para contratar en Burgos el 2 de julio de ese año el sepulcro del obispo Luis de Acuña¹². Inmediatamente, si no había sido apalabrado ya en Barcelona con Juan Rodríguez de Fonseca¹³, se encargó del diseño de la *Escalera Dorada*, que fue presentado al cabildo en noviembre¹⁴. Para entonces, Diego de Siloe había desbancando ya a ojos del prelado al arquitecto Francisco de Colonia, sucesor natural de su padre Simón, de práctica más tradicional, menos imaginativa y por supuesto mucho menos arriesgada que la del recién llegado. Algo similar tuvo que repetirse en el caso de la escultura.

Es indudable que Fonseca se sirvió de Bigarny –con quien sabemos mantuvo contactos artísticos al menos desde 1513 con motivo de la encomienda del sepulcro de los Reyes Católicos¹⁵– para satisfacer las necesidades de imágenes para la devoción privada durante la segunda década del XVI. Esta avenencia, que culminaría con el encargo del retablo de la Capilla Real en 1519, tuvo que resentirse necesariamente con la llegada de Diego de Siloe. La modernidad que desprenden algunas de sus imágenes, a medio camino entre la tradición *quattrocentista* y las novedades miguelangelescas¹⁶ en las que en ocasiones se evoca la Antigüedad¹⁷ –concretada la primera en una hábil expresión de los afectos, combinada a veces con el empleo de oportunos recursos emocionales; y las

de Vilamarí i Benet de Tocco, Montserrat, 2012, pp. 77-78.

¹² M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866 (facsimil en Burgos, 1983), pp. 130 y 288-289.

¹³ M. J. REDONDO CANTERA, “La obra burgalesa de Diego de Siloe (1519-1528)”, en L. GAETA (dir.), *Napoli e la Spagna nel cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, Salento, 2017, p. 53.

¹⁴ M. MARTÍNEZ SANZ, *Op.cit.*, pp. 125-6.

¹⁵ M. J. REDONDO CANTERA, “La intervención de Felipe Bigarny en el sepulcro de los Reyes Católicos”, en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Op.cit.*, pp. 684-689.

¹⁶ F. MARÍAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 282.

¹⁷ M. J. REDONDO CANTERA, “La obra burgalesa...”, p. 53.

segundas, en el clasicismo del tratamiento de la figura humana, de grandiosas anatomías y elegantes *contrapposti*–, tuvieron que convertirlo en el escultor de moda, capaz de disputar a Bigarny la primacía artística en Burgos¹⁸.

Así ocurrió en el caso del principal patrono de la ciudad, el condestable de Castilla, quien a pesar de que posiblemente pagaba ya a Bigarny un acostamiento anual para encargarse de sus obras de escultura, aceptó o exigió la presencia de Siloe para culminar los retablos de la capilla burgalesa y para ejecutar el del convento de Medina de Pomar. Intromisión que Bigarny no tuvo más remedio que consentir, asumiendo incluso la traza propuesta por el recién llegado para el altar mayor de la primera¹⁹.

Las novedades introducidas por Siloe motivaron que desde muy pronto fuera requerido no solo para la ejecución de sepulcros y retablos, sino de imágenes devocionales destinadas a la piedad pública o privada de algún señor, cofradía o comunidad religiosa, donde en muchas ocasiones se acentuaba el carácter doliente de la imagen. Lamentablemente la mayoría de ellas están descontextualizadas, lo que unido a la ausencia de apoyo documental (ese tipo de imágenes no se solían protocolizar, pues ambas partes consideraban suficiente un contrato verbal) no permite conocer al comitente ni las circunstancias que motivaron su

¹⁸ No debió de resultar fácil para Bigarny aceptar esta situación a su regreso desde Granada. Sobre la posible participación de Bigarny en el desagradable incidente con el escudero que amenazó a Diego y Juan de Siloe y sobre el pleito por la torre de Santa María del Campo, M. J. REDONDO CANTERA, “El enfrentamiento...”, pp. 26 y 29.

¹⁹ La responsabilidad de Siloe en el retablo de la *Purificación* esta documentada por T. LÓPEZ MATA, *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950, p. 241. Sobre la audacia de la traza, J. M. PARRADO DEL OLMO, “A propósito de la escenografía del retablo español del siglo XVI”, en M. D. VILA JATO, *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, Coruña, 2002, p. 228; M. ESTELLA MARCOS, *La imaginería de los retablos de la Capilla del Condestable*, Burgos, 1995, pp. 48-49 y M. J. REDONDO CANTERA, “La obra burgalesa...”, pp. 61-62.

encargo. Me refiero al *Cristo a la columna* de la Catedral de Burgos (quizás procedente de la cofradía del Santo Sepulcro), al *Ecce Homo* de Santa María de Dueñas, al *San Sebastián* de Barbadillo de Herreros y al *San Miguel* de Sasamón, imágenes donde el escultor supo armonizar magistralmente las sensibilidades definidas anteriormente.

EL CRISTO DE LAS INJURIAS DE LA CATEDRAL DE ZAMORA

En este ambiente, uno de los comitentes que sabemos encargó alguna obra de devoción a Diego de Siloe fue su primer protector a su vuelta a España: el obispo Juan Rodríguez de Fonseca²⁰. En el inventario que se hizo a la muerte de su hermano Antonio de Fonseca, su heredero universal, se recogieron varias obras que se pueden poner en relación con Diego de Siloe, aunque solo en una se reflejó su nombre. Se trataba de un "Cruçifixo de bulto, muy singular, metido en su caja de madera, que le hizo Sylohe", que los testamentarios de Antonio destinaron a la capilla de Santa María de Coca, enterramiento familiar. La otra era un "Cruçifijo grande, de bulto, en su caja, ques para el ofiço de la Semana Santa que hacía el obispo, mi señor"²¹. Lamentablemente, en la actualidad no se conserva en la iglesia segoviana ningun-

na imagen que se pueda relacionar con el escultor, pero sí en la catedral de Zamora. Allí se guarda una imagen de Cristo crucificado procedente del desamortizado monasterio de los jerónimos de Zamora, el denominado *Cristo de las Injurias* (Fig. 1), que, al igual que el grupo de mármol de la *Virgen con el Niño y San Juanito* de Ordóñez, también originaria de los jerónimos y también en la catedral, se puede ligar con la comitencia del obispo de Burgos.



• Fig. 1. Diego de Siloe. *Cristo de las Injurias*. Ca. 1520. Catedral de Zamora. Foto: Santiago Santos/Imagen M.A.S.

Fue Manuel Gómez-Moreno quien identificó este último grupo escultórico con la imagen de la Virgen que Bartolomé Ordóñez había esculpido para Juan Rodríguez de Fonseca en Italia²². Lo que no se había hecho hasta ahora era encontrar el nexo que unía al prelado con los jerónimos de Montamarta, pronto trasladados a Zamora. El vínculo

²⁰ Sobre el patronato artístico de este personaje, caballán de la Reina Católica, embajador, primer encargado de los asuntos de Indias, miembro del Consejo Real, viajero en Francia y Flandes y obispo, T. TERESA LEÓN, "El obispo D. Juan Rodríguez de Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de Indias", *Hipania Sacra*, nº 13, 1960, pp. 251-304; J. YARZA LUACES, "Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca", en J. J. MARTÍN GONZÁLEZ (dir.), *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*, Valladolid, 1989, pp. 105-142; M. J. REDONDO CANTERA, "Juan Rodríguez de Fonseca y las artes", en A. SAGARRA GAMAZO (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, Valladolid, 2005, pp. 175-206 y M. D. TEIJEIRA PABLOS, "De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 53-82. Ahora, L. VASALLO TORANZO, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, 2018, en prensa.

²¹ L. VASALLO TORANZO, *Op.cit.*

²² M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*, León, 1927 (facsimil de León, 1980), p. 120.

lo era el hospital que fundó en Toro, entre cuyos visitantes se encontraba el prior de los jerónimos de Montamarta. Este, junto a un representante del cabildo de la ciudad de Toro y al prior de los dominicos de dicha localidad, debía revisar las cuentas e inspeccionar la institución una vez al año. De entre los tres, el mejor remunerado era el jerónimo –no en vano era el más alejado–, quien recibía 3000 maravedís anuales; los otros tenían que conformarse con un ducado cada uno²³. Pero, además, hay un dato que permite contemplar que dicha recompensa monetaria se acrecentó con algunas imágenes. En el proceso para dar cumplimiento al testamento de Antonio de Fonseca, el mayordomo de este interrogó sobre el cumplimiento de ciertas mandas. Una de las preguntas se refería a los priores de los jerónimos y de los dominicos, a lo que los albaceas contestaron sorprendentemente que nada sabían de las imágenes a que se refería²⁴. Todo parece indicar que existía una promesa de los patronos –quizás por parte del obispo o quizás por la de su hermano– de corresponder con los frailes con alguna imagen religiosa. Se explicaría así la existencia de varias obras relacionadas con los Fonseca en la catedral de Zamora y en la colegiata de Toro. En la catedral, el *Cristo de las Injurias* y la *Virgen con el Niño y San Juanito*, esta última enviada

a Zamora cuando se desechó definitivamente el arcosolio que debería haber cobijado el sepulcro del obispo en Coca. En la colegiata, la tabla de la *Virgen de la Mosca*, realizada por uno de los pintores de Margarita de Austria, personaje al que estaba fuertemente unido Antonio de Fonseca²⁵.

La primera noticia de una escultura de Cristo crucificado en el monasterio zamorano identificada con el *Cristo de las Injurias* se fecha en 1551, cuando los frailes se comprometieron a fabricar la capilla colateral del evangelio del templo del nuevo monasterio ubicado en la sala capitular para alojar “el Crucifijo”²⁶. En realidad, el compromiso afectaba también a Antonia de Valencia, titular del patronato de los Valencia, cuya capilla había estado localizada en la sala capitular del antiguo monasterio de Montamarta durante el siglo XV y primer cuarto del XVI, al no haberse construido la iglesia. La misma situación se repitió en el nuevo edificio fabricado *extrapontem* de Zamora. La escasa solvencia económica de los nuevos bienhechores del cenobio, los condes de Alba de Aliste, impidió la construcción del templo, por lo que su patronato fue trasladado a la capilla mayor del capítulo que, al igual que en Montamarta, hacía funciones de iglesia. Esto chocaba con los derechos de Antonia de Valencia, que litigó con los frailes hasta alcanzar un acuerdo consistente en entregar temporalmente la propiedad de la capilla mayor a dichos nobles y pasar los sepulcros de sus ancestros a una capilla/cripta que debía construirse bajo las gradas del altar mayor²⁷.

²³ ARCHVA, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), C. 1907-1, 5ª pieza, fol. 170 y siguientes. También, Á. J. MORENO PRIETO, “Las constituciones del Hospital del Obispo de Toro: una aportación documental para el estudio de la beneficencia en el siglo XVI”, *Boletín de la Asociación Benito Pellitero*, nº 9, 2011, pp. 7-41. Que el encargo se prolongó en el tiempo lo demuestra la referencia que hizo fray José de Sigüenza: “Tiene [el monasterio de San Jerónimo de Zamora] algunos Patronazgos, como el del hospital de Toro, que lo hizo un Fonseca, Obispo de Burgos: visítale juntamente con el Prior de san Idefonso, que es de la orden de santo Domingo”. J. de SIGÜENZA, *Historia de la orden de San Jerónimo*, T. I., Madrid, 1907, p. 152.

²⁴ La pregunta fue: “10. Administradores del prior de Montamarta y Sant Alifonso de Toro”. A lo que contestaron: “En quanto al deceno capítulo, que acá no se sabe de tales ymágenes, ni tal cosa se a visto en el testamento ni en otra parte”. ARCHVA, Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (F), C. 835-1, 7ª pieza.

²⁵ Sobre los autores de la pintura, J. YARZA LUCAS, “La Virgen de la mosca”, en *El arte en Cataluña y los reinos hispánicos en tiempos de Carlos I*, Catálogo de exposición, Barcelona, 2000, pp. 356-357. Sobre Antonio de Fonseca, mayordomo de Margarita, L. VASALLO TORANZO, *Op.cit.*

²⁶ C. M. ISIDRO GARCÍA, *El arte de los monasterios jerónimos de la provincia de Zamora*, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Salamanca, 2015, p. 531.

²⁷ El pleito de Antonia de Valencia con los jerónimos, en ARCHVA, Pleitos Civiles, Moreno, (F), C. 1027-1.

Necesariamente estas tenían que ser muy altas, acomodadas a la tipología habitual de los presbiterios elevados de las iglesias jerónimas, de manera que a su interior se podía acceder cómodamente a través de un lateral de las mismas, abierto en el lado del evangelio del templo. Fue precisamente ahí, en el tramo situado entre el muro izquierdo del capítulo y ese lateral de la escalinata, es decir en la capilla colateral del evangelio, donde se alojó la imagen que nos ocupa²⁸.

Esa capilla no parece que correspondiera al patronato de los Valencia, ni tampoco la propiedad del Cristo²⁹. Por el contrario, todo indica que el compromiso de alojar la imagen en ese espacio de nueva construcción fue responsabilidad exclusiva de los frailes durante las obras de acondicionamiento de la sala capitular como iglesia, tal y como parece haberse reflejado en las actas capitulares, lamentablemente perdidas³⁰.

El *Cristo de las Injurias* es una notable escultura de casi dos metros, tallada en un bloque de nogal macizo, incluida la cabeza, en la que solo los brazos se trabajaron aparte y se ensamblaron a la altura de los hombros. Superpuestos, pero de la época, se añadieron dos postizos: la corona de sogas, atravesada por espigas de hierro, y el paño de pureza de tela encolada³¹.

La pieza se ha fechado tradicionalmente hacia la mitad del siglo XVI en función del tratamiento anatómico empleado, cuando en realidad algunos estilemas característicos de la escultura castellana del primer Renacimiento, caso de los cabellos dispuestos en

tirabuzones y en finas guedejas sueltas o el uso de la corona de sogas con grandes espigas que traspasan la carne, la acercan a la década de 1520. En este sentido, lo que pretendo es asignar la imagen al escultor más clasicista de nuestro Renacimiento temprano, el burgalés Diego de Siloe, quien, como ya se comentó arriba, permaneció en Italia durante unos diez años. Durante ese tiempo recaló en Nápoles, donde en compañía de su paisano Bartolomé Ordóñez, acometió diversas empresas escultóricas de notable calidad; pero tuvo necesariamente que viajar por las principales ciudades italianas, significadamente por Florencia y Roma, pues así lo demuestran algunas de sus creaciones posteriores, fundamentadas sobre el análisis del tratamiento clásico de la figura humana realizado por la Antigüedad, Miguel Ángel o Rafael³².

Responsable de esa tardía datación, admitida generalmente por la historiografía, fue Palomino. A la vista del tratamiento atlético del cuerpo, adjudicó la imagen a Gaspar Becerra³³, extremo desechado por Gómez-Moreno, que sorprendentemente no propuso ningún otro nombre, aunque enfocó su mirada hacia “otro maestro más purista”, es decir más clásico y anterior al jienense³⁴. Posteriormente, se han sucedido algunas otras atribuciones, no muchas en realidad, que han basculado entre autores de marcado patetismo y otros de recias musculaturas. Hernández Pascual a mediados del siglo XX, a partir de una dudosa leyenda que localizaba el origen de la imagen en los jerónimos de Granada, se la atribuyó a Jacopo di Lazzaro Torni, llamado Jacobo Florentino alias el Indaco, con quien relacionó el italianismo y el patetismo *quattrocentista* de la imagen, y, en menor medida, a Diego de Siloe.

²⁸ Allí localizó también la imagen A. A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 782.

²⁹ No es creíble que Antonia de Valencia, paradigmática defensora de sus derechos y uno de los personajes más litigiosos de la primera mitad del XVI en la ciudad de Zamora, entregase al monasterio un Cristo que no iba a estar en su capilla.

³⁰ C. M. ISIDRO GARCÍA, *Op. cit.*

³¹ F. J. de la PLAZA SANTIAGO y M. J. REDONDO CANTERA, “Cristo de las Injurias”, en *Remembranza*, Catálogo de la exposición, Zamora, 2001, pp. 482-483.

³² M. ESTELLA MARCOS, *Op. cit.*, pp. 19-25; R. NALDI, “Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloe e la scultura a Napoli nel primo Cinquecento: una linea”, en T. MOZZATI y A. NATALI (coms.), *Op. cit.*, pp. 120-131

³³ A. A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Op. cit.*

³⁴ M. GÓMEZ-MORENO, *Op. cit.*, p. 121.

Más tarde, Rivera de las Heras y Casaseca Casaseca, apoyados en análisis estilísticos, la acercaron, el primero a un norteño de escaso recorrido llamado Arnao Palla, que trabajó en Tierra de Campos, Toro y Zamora a mediados del siglo XVI³⁵, y a un escultor palentino sin concretar, el segundo³⁶. En los últimos años, el historiador Mateos Rodríguez ha recogido la atribución y los argumentos de Hernández Pascual para insistir en Diego de Siloe³⁷.

Son pocos los crucificados que se han relacionado con Siloe; los cuales, además, han suscitado muchas dudas en cuanto a su autoría. Aquellos más cercanos a su arte son dos realizados en Burgos durante la tercera década del XVI³⁸. Los otros se asocian a su etapa granadina y resultan aún más discutidos, dada la modesta calidad de su talla³⁹. Todos ellos se caracterizan por sus ataduras a la tradición, de manera que recuerdan en alguna medida las creaciones del último gótico que tan cercanas tuvieron que resultarle al escultor. Así, todos los crucificados se mantienen muy verticales, algunos de compleción delgada y, en general, con algunos modismos medievales en las cabezas (mechones de cabello colgantes y puntiagudos, coronas de grandes espinas, bocas expirantes que muestran la fila de dientes inferior y policromía con abundancia de sangre y moratones) que acentúan el dramatismo. Los de mayor calidad son los realizados en

³⁵ J. Á. RIVERA DE LAS HERAS, "El Cristo de las Injurias, una imagen en busca de autor", *Cuadernos del Santo Entierro*, 3, 2003, pp. 3-32.

³⁶ A. CASASECA CASASECA, *Las Catedrales de Castilla y León*, León, 1992, p. 210.

³⁷ M. Á. MATEOS RODRÍGUEZ, "El Cristo de las Injurias en la procesión del Silencio", *Silencio*, 2016, pp. 40-41.

³⁸ M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*, Madrid, 1941, pp. 48 y 52.

³⁹ M. GARCÍA LUQUE, "La actividad escultórica de Diego de Siloe en Granada. Fortuna crítica e historiográfica, incógnitas y certezas documentales", en L. GAETA (dir.), *Op.cit.*, p. 99, ha relatado las dudas de Gómez-Moreno para asignarle dichos cristos.

su entorno burgalés más inmediato. Se trata del crucificado del altar del primer ábside de la epístola del monasterio de las Huelgas de Burgos y el del Calvario de la capilla del licenciado Toribio Gómez de Santiago en la villa de Santiago de la Puebla (Salamanca).

El de mayor aliento es el de las Huelgas. Sin alcanzar la monumentalidad del *Cristo de las Injurias*, es de tamaño natural y despliega también una potente constitución anatómica (Fig. 2). Las mayores similitudes con el ejemplar zamorano se producen en la cabeza, de patético rostro, imagen de la muerte, donde se repite la corona de cuerda atravesada por grandes espinas de hierro que le hieren la frente. En realidad este conmovedor recurso es un elemento tardomedieval presente en algunos Cristos Dolorosos del XIV⁴⁰, que en Burgos tuvo fuerte incidencia a partir del



▪ Fig. 2. Entorno de Diego de Siloe. Cristo crucificado. Década de 1520. Monasterio de las Huelgas Reales de Burgos. Foto: © Patrimonio Nacional.

⁴⁰ Por ejemplo, en el de Castroverde de Campos (F. GUTIÉRREZ BAÑOS, "Cristo de las Aguas", en *Remembranza*, Catálogo de la exposición, Zamora, 2001, pp. 614-615). Sobre esta tipología, además de las aportaciones de Franco Mata (por ejemplo, Á. FRANCO MATA, "Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León", en *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à*

Santo Cristo de Burgos –cuyas espinas se llegaron a fundir en oro⁴¹– tal y como indica su empleo por parte de Gil de Siloe en el Crucificado del retablo de la Cartuja de Miraflores.

Más modesto y convencional, como lo es en realidad toda la escultura del retablo, es el Cristo del Calvario de Santiago de la Puebla. Fuertemente anclado a la tradición, presenta una constitución adelgazada, de torso y piernas verticales, pero con una cabeza doliente, adornada con guedejas pendientes y puntiagudas, dos de las cuales se enrollan en espiral (Figs. 3 y 4).

Evidentemente, aunque se pueden apuntar numerosas coincidencias, lo cierto es que el Cristo de Zamora los supera en grandiosidad, naturalidad de la postura –de cuerpo desplomado y en consecuencia con las piernas ligeramente flexionadas– y corrección anatómica (Fig. 5). Estas notas son las que aparentemente alejan más la imagen del universo de Siloe; pero, sin embargo, el clasicismo de su obra italiana, la potente complexión corporal presente en algunas de las imágenes burgalesas, singularmente en el *Cristo a la columna* de la catedral, el *Ecce Homo* de Dueñas, el *San Miguel* de Sasamón y especialmente en el *San Sebastián* de Salamanca, del que luego se tratará, así como las notas patéticas del rostro, lo acercan a su haber y permiten adelantar la datación desde

Marcel Durliat pour son 75e anniversaire, Toulouse, 1992, pp. 493-501), para Burgos, M. J. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago*, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Valladolid, 2016 (en línea), consultado el 5 de junio de 2018. URL: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/22095>. También, ÍDEM, “Los crucificados dolorosos góticos y el Santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil”, *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 25, 2009, pp. 107-128.

⁴¹ Sobre las coronas del Cristo de Burgos, ÍDEM, “El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados”, *BSAA*, nº 69-70, 2003-2004, pp. 207-246. Pedro Girón, para agradecer la curación de una herida sufrida durante la campaña granadina de Enrique IV, regaló unas espinas de oro para la corona. N. LÓPEZ MARTÍNEZ, *El Smo. Cristo de Burgos*, Burgos, 1997, p. 43.

mediados del XVI, como habitualmente se hace, hasta el entorno de 1520.



▪ Fig. 3. Taller de Diego de Siloe. Cristo crucificado. Década de 1520. Capilla del licenciado Toribio Gómez de Santiago en Santiago de la Puebla (Salamanca). Foto del autor.

El temprano clasicismo que demuestra Siloe, extraño aún en el ambiente escultórico castellano del momento, es factible en un artista que ha permanecido casi una década en Italia. En este sentido, si Siloe fue capaz de golpear el *San Sebastián* de la capilla Caracciolo di Vico hacia 1515 (Fig. 11) y el de Barbadillo de Herreros, también pudo serlo en el caso del *Cristo de las Injurias* pocos años después, aunque fuese ya en Burgos. Negar esa facultad en función de no sé qué determinismo geográfico o invariante castiza⁴² (aquí fácilmente soslayables a partir del bagaje italiano del artista) reduciría su escultura a la mediocridad y al adocenamiento, de los que Siloe siempre procuró huir, como

⁴² Sobre ello, con agudas palabras, M. CARBONELL BUADES, “Gregorio Pardo, *Burgensi sculptori clarissimo*: Una hipótesis italiana para el hijo de Maestre Felipe”, en L. GAETA (dir.), *Op.cit.*, pp. 128-129.



▪ Fig. 4. Taller de Diego de Siloe. Cristo crucificado. Detalle. Década de 1520. Capilla del licenciado Toribio Gómez de Santiago en Santiago de la Puebla (Salamanca). Foto del autor.



▪ Fig. 5. Diego de Siloe. *Cristo de las Injurias*. Detalle. Ca. 1520. Catedral de Zamora. Foto: Santiago Santos/Imagen M.A.S.

prueban su viaje italiano y el acercamiento a la clientela más poderosa y audaz.

Precisamente uno de esos comitentes fue el obispo Juan Rodríguez de Fonseca, posible responsable del encargo del Cristo para su uso personal. El carácter devocional de la imagen se prueba a partir de la calidad del material –la escultura se talló sobre un bloque macizo de nogal–, de la excelencia de su talla –de tratamiento minucioso– y de su policromía, con abundante sangre y marcas de azotes, como en dos de las obras maestras de este periodo: el *Cristo a la columna* de la catedral de Burgos y el *Ecce Homo* de Dueñas. Es muy probable que el prelado, preocupado en sus últimos años por la conversión y la preparación para el bien morir, como prueban la fundación de un hospital en Toro a partir de 1518 y el *Tratado de Penitencia* que escribió⁴³, solicitase al escultor un crucificado suficientemente patético ante el que poder orar durante la Cuaresma y la Semana Santa.

Siloe respondió al encargo magistralmente. Elaboró una imagen que expresa en función de la tensión muscular, la policromía, el rictus dramático del rostro –como recreó en el *Yacente* de la capilla Caracciolo (Fig. 6) o en el *Cristo a la columna* del retablo mayor de la capilla de los Condestables (Fig. 7)– y a través asimismo de la presencia de la corona postiza con grandes espinas que le atraviesan la carne (Fig. 8) –usadas también en el *Nazareno pendant* de la figura anterior (Fig. 9)–⁴⁴, expresa, decía, el carácter doliente

⁴³ ARCHV, Pleitos Civiles, Taboada (F), C. 710-1, 2ª y 3ª piezas.

⁴⁴ A pesar de que en algunas publicaciones este Nazareno se considera obra de Bigarny, la pieza es, tanto por el tratamiento de sus paños, como del rostro, claramente de Siloe. La representación de las espinas entre la carne o visibles tras la piel en forma de sombras amenazadoras fue habitual en la pintura flamenca (Bouts) o hispanoflamenca (Diego de la Cruz). Su empleo se prolongó durante el Barroco, por ejemplo por parte de Pedro de Mena en sus *Ecce Homo*, de forma todavía más dramática porque las espinas se acercan a los ojos. L. GILA MEDINA, “Pedro de Mena: precisiones y novedades”, en L. GILA MEDINA y F. J. HERRERA



▪ Fig. 6. Diego de Siloe. Yacente. Detalle. Ca. 1515. Frontal del altar de la capilla Caracciolo di Vico en San Giovanni a Carbonara. Nápoles. Foto del autor.



▪ Fig. 8. Diego de Siloe. Cristo de las Injurias. Detalle. Ca. 1520. Catedral de Zamora. Foto: Santiago Santos/Imagen M.A.S.



▪ Fig. 7. Diego de Siloe. Cristo a la columna. Detalle. Ca. 1524. Retablo de la Purificación de la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos. Foto del autor.



▪ Fig. 9. Diego de Siloe. Nazareno. Detalle. Ca. 1524. Retablo de la Purificación de la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos. Foto del autor.

del Crucificado, personificación de las descripciones interiorizadas por el obispo en

GARCÍA (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, 2018, pp. 124-125.

sus lecturas de los escritos sobre la vida y pasión de Cristo que guardaba en casa⁴⁵.

EL SAN SEBASTIÁN DEL CONVENTO DEL CORPUS CHRISTI DE SALAMANCA

Relacionado con el contador mayor Antonio de Fonseca, hermano del obispo de Burgos, estaba el salmantino Cristóbal Suárez del Acebo, fundador del convento del Corpus Christi y regidor de su ciudad natal. Designado por Antonio contador de relaciones al menos desde 1517, fue uno de los encargados de cobrar los bienes de los exceptuados salmantinos del perdón general tras las Comunidades⁴⁶, lo que le valió igualmente la protección de Francisco de los Cobos, que lo nombró del Consejo de Hacienda en 1525. Cuatro años más tarde, a la muerte del lugarteniente de la contaduría mayor que gozaba Fonseca, fue propuesto para ocupar dicho oficio, designación que rechazó. Sin embargo, no pudo negarse a aceptar el cargo dos años más tarde, por lo que, a la muerte de Fonseca en 1532, realizó las funciones de contador mayor hasta 1539⁴⁷. Los altos salarios recibidos del erario real le permitieron fundar dos mayorazgos en sus dos hijas mayores y un convento de monjas franciscanas al que destinó a la tercera.

Aunque en 1540 se expidió el breve pontificio que aprobaba el establecimiento de un convento titulado del Corpus Christi en Salamanca⁴⁸ y cuatro años más tarde se firmó la escritura de fundación⁴⁹, en realidad las obras de la casa así como la dotación de ornamentos, retablos e imágenes habían co-

menzado mucho antes. De hecho, en 1540 la iglesia, atribuida a fray Martín de Santiago⁵⁰, y parte de la casa conventual ya estaban terminadas, tal y como Suárez se encargó de aclarar. Junto a la arquitectura, el patrono dotó al cenobio de todo lo necesario: "...que por quanto de mis propios bienes e fecho y hedificado el monesterio que llaman de Corpus Christi [...] i de cada día ago y hedifico algunas obras y edificios, y lo e proveído de ornamentos, cálizes y frontales y cosa de plata y ropa y otros aderezos y libros y cosas nescarias según mi posibilidad, lo qual entiendo continuar los días que viviere..."⁵¹.

Entre esos aderezos destacaban el retablo mayor, encargado a Felipe Bigarny y concluido ya en 1538, del que solo se conservan tres imágenes en el actual altar barroco⁵², y una escultura de nogal macizo de *San Sebastián*, ubicada actualmente en el colateral de la epístola, que puede atribuirse sin dudas a Diego de Siloe (Fig. 10)⁵³.

La primera noticia que se tiene sobre la imagen es de 1546 cuando se obtuvo licencia de Paulo III para fundar en el convento una capilla de San Sebastián con todos los privilegios e indulgencias que tenía la basílica dedicada al mismo santo extramuros de Roma. En el oratorio se tenía que alojar una representación del primer martirio del santo, ya existente, que contenía determinadas reliquias en su interior⁵⁴.

⁵⁰ J. FERNÁNDEZ ARENAS, "Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca", *BSAA*, nº 43, 1977, pp. 167-8.

⁵¹ AHN, Nobleza, Fernán Núñez, C. 1111, D. 4.

⁵² ARCHVA, Pleitos Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 606-8. Sobre los actuales retablos barrocos, A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-88-89, p. 247.

⁵³ La calidad de las imágenes de los siglos XVI y XVII ya fue apreciada por J. R. NIETO GONZÁLEZ, "Los monumentos religiosos (siglos XVI-XX)", en J. MÁLAGA (dir.), *Salamanca. Geografía, Historia. Arte. Cultura*, Salamanca, 1986, p. 375.

⁵⁴ AHN, Nobleza, Fernán Núñez, CP. 488, D. 14.

⁴⁵ ARCHV, Pleitos Civiles, Taboada (F), C. 710-1, 2ª y 3ª piezas.

⁴⁶ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Nobleza, Fernán Núñez, C. 1113, D. 3.

⁴⁷ C. J. de CARLOS MORALES, "Cristóbal Suárez", en J. MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *La corte de Carlos V. Segunda parte. Los Consejos y los consejeros de Carlos V*, Vol. III, Madrid, 2000, pp. 401-402.

⁴⁸ AHN, Nobleza, Fernán Núñez, CP. 488, D. 14.

⁴⁹ *Ibidem*, C. 1111, D. 4.

No conozco las causas de la devoción de Cristóbal Suárez por el mártir romano, pero debía de estar bien fundamentada, pues el desembolso para adquirir la imagen, las reliquias y la bula con las indulgencias debió de ser muy oneroso. De hecho, el encargo recayó en el escultor mejor posicionado entre la clientela más próxima al emperador, que no era otro que Diego de Siloe.



▪ Fig. 10. Diego de Siloe. San Sebastián. Ca. 1530. Convento del Corpus Christi de Salamanca. Foto del autor.

Los contactos del contador con Antonio de Fonseca, con Francisco de los Cobos e incluso con el salmantino Alonso de Fonseca, arzobispo de Toledo –pues no en vano él fue

quien tramitó la merced del emperador en favor del primado para sufragar los pechos del común de la ciudad⁵⁵, le permitieron un conocimiento cercano del escultor burgalés, a quien solicitaría la imagen.

La escultura salmantina es una bella efigie de tamaño natural del santo asaeteado por orden del emperador Diocleciano⁵⁶. Siloe se especializó en la representación de dicho tormento, pues se han conservado al menos cuatro ejemplares salidos de su mano: el de la capilla Caracciolo di Vico en la iglesia del convento agustiniano de San Giovanni a Carbonara de Nápoles (Fig. 11), el del retablo de San Pedro en la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, obra del taller, el de la parroquial de Barbadillo de Herreros y este de Salamanca. La figura repite la descripción habitual del tormento desde el siglo XV⁵⁷, donde el santo se talla desnudo y joven, lo que permite desarrollar variados estudios anatómicos y bellos *contrapposti*. Se halla atado al tronco de un árbol nudoso, que Siloe relega siempre a un segundo plano, y se asienta sobre una base ligeramente inclinada, cuyo suelo imita una superposición de lajas de piedra, similar a tantos pedestales empleados para sus imágenes. En todos los casos Siloe desarrolló el característico balanceo provocado por la flexión de una de las rodillas y un ligero *contrapposto*, apenas insinuados en Salamanca, pero muy evidentes en Barbadillo, por ejemplo. Precisamente, como en el ejemplar de esta pequeña localidad burgalesa, el brazo derecho de la imagen se dispone por encima de la cabeza, colocación repetida también en la imagen del retablo de San Pedro de la capilla de los Condestables, aunque allí se

⁵⁵ AHN, Clero, Legajo 5962.

⁵⁶ S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, T. 1, Madrid, 1984, p. 115.

⁵⁷ M. CASTILLO GUERRERO, “La iconografía de San Sebastián en el arte occidental. Notas para su estudio”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, nº 16, 2002, pp. 9-47. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. T. II, vol. 5, Barcelona, 1998, pp. 193-203.



▪ Fig. 11. Diego de Siloe. San Sebastián. Ca. 1515. Retablo de la capilla Caracciolo di Vico en San Giovanni a Carbonara. Nápoles. Foto del autor.

elevaron las dos extremidades. De hecho, la posición de los brazos y de la cabeza del ejemplar salmantino remite inmediatamente al *Laocoonte*, que Siloe tuvo necesariamente que conocer durante su periplo italiano, así como a algunos de los dibujos y modelos de cera que se realizaron, previos a la reintegración del brazo del sacerdote realizada por Baccio Bandinelli hacia 1525⁵⁸. La expresión del rostro, por su parte, recuerda la del ejemplar de la capilla Caracciolo, con la cabeza

⁵⁸ S. SETTIS, *Laocoonte. Fama y estilo*, Madrid, 2013, pp. 25 y siguientes y 385-386.

ligeramente inclinada, mirada celestial de ojos dirigidos hacia lo alto, boca entreabierta de leve rictus de dolor y bigotes y perilla de soldado apenas marcados, también como en Nápoles o en Burgos. Los cabellos recibieron asimismo un tratamiento semejante, con guedejas onduladas terminadas en punta, que se despliegan en abanico a ambos lados de la cabeza y se adhieren al árbol situado a la espalda, en disposición similar a la empleada en el relieve de *San Juan* de la sillería de San Benito de Valladolid del Museo Nacional de Escultura. En el paño de pureza dispuso los característicos pliegues finos, con dobleces y ondulaciones que remiten a los del *Cristo a la columna* de la catedral de Burgos o del *Cristo muerto soportado por ángeles* del retablo de Santa Ana de la capilla del Condestable. La policromía del mismo, con dos bellas orlas estofadas de motivos vegetales esgrafiados, semeja la aplicada por León Picardo en la capilla de los Condestables.

La anatomía de la imagen bebe de las fuentes clásicas y de Miguel Ángel para detallar con esmero las formas del cuerpo masculino (Fig. 12). De complexión más blanda que la del *Cristo visto antes*, la musculatura y la osamenta se describen casi con el mismo detalle, coincidente también con el tratamiento que recibió el *San Sebastián* napolitano, el primero de la serie. Las diferencias apreciables respecto del modelado más suave empleado en el *Ecce Homo* de Dueñas y en el *Cristo a la columna* de la catedral de Burgos obedecen a la falta de tensión de dichas imágenes.

Más problemas plantea la datación de la imagen. La tardía primera referencia (1546) y la relación del comitente con Francisco de los Cobos aconsejarían retrasar su elaboración hasta esas fechas. Sin embargo, el aparentemente escaso interés del artista por la escultura durante su estancia granadina y los vínculos que unían a Cristóbal Suárez con Antonio de Fonseca hasta 1532, así como la fabricación del convento salmantino a lo largo de la década de 1530 y la constatación de que durante esos años se fue engalanando la iglesia con retablos, ornamentos y alhajas

permiten adelantar su ejecución en torno a 1530; es decir, en los últimos años burgaleses o primeros granadinos del artista. Se justificarían así las notables coincidencias que la imagen mantiene con las de la segunda etapa burgalesa de Siloe, la más fructífera de su actividad escultórica, donde las obras maestras se sucedían sin solución de continuidad.

Durante ese periodo Diego de Siloe escribió alguna de las páginas más destacadas de nuestra escultura renacentista. Como ha recordado Redondo Cantera, "...el artista llegó convencido de que con él llevaba una nueva cultura figurativa, aprendida directamente de las fuentes italianas y aplicó su bagaje artístico con una decidida voluntad de diferenciarse y de innovar"⁵⁹. El impacto producido entre la clientela más permeable fue enorme. Solo la oposición de Bigarny le impidió el triunfo total en Burgos, circunstancia que el artista aprovechó para buscar una tierra de promisión con mayores oportunidades. En realidad, se puede afirmar que gracias a Bigarny, que consiguió desplazarlo de Burgos, y a los Fonseca, que lo introdujeron en el ambiente cortesano, Siloe pudo desarrollar todo su talento al servicio del rey y sus más cercanos servidores. Es el caso de Francisco de los Cobos, de Antonio de Rojas, presidente del Consejo de Castilla, y de Alonso de Fonseca, arzobispo sucesivamente de Santiago y Toledo. Junto a ellos, una serie de prelados y de poderosos funcionarios solicitaron sus servicios, fruto de los cuales es el *San Sebastián* que nos ocupa.

Lamentablemente, la actividad andaluza de Siloe se concentró en la arquitectura, de manera que son pocas y muy dudosas las imágenes que se le pueden atribuir en Granada y su entorno, pues para muchos de los relieves ornamentales de sus arquitecturas y de la sillería de San Jerónimo de la ciudad del Darro tuvo que servirse necesariamente de oficiales⁶⁰. Las obras maestras esculpidas

en Burgos no volverían a repetirse. Solo este *San Sebastián*, quizás tallado en los primeros años de su estancia granadina y por tanto coetáneo de los sepulcros del patriarca de Alejandría y del obispo Rodrigo de Mercado, ambos encargados en 1529, alcanza la calidad de las imágenes burgalesas que se han visto antes. Fue el canto del cisne de un escultor que en esas obras devocionales combinó magistralmente el clasicismo del pleno Renacimiento italiano y el sentimiento de la religiosidad intimista y personal de tradición tardomedieval.



▪ Fig. 12. Diego de Siloe. San Sebastián. Detalle. Ca. 1530. Convento del Corpus Christi. Salamanca. Foto del autor.

BIBLIOGRAFÍA

CARBONELL BUADES, M., "Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona", *Locus Amoenus*, nº 5, 2000-2001, pp. 117-147.

⁵⁹ M. J. REDONDO CANTERA, "La obra burgalesa...", p. 53.

⁶⁰ M. GÓMEZ-MORENO, *Diego de Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*, Granada, 1963, pp. 50-55.

- CARBONELL BUADES, M., "Gregorio Pardo, *Burgensi sculptori clarissimo*: Una hipótesis italiana para el hijo de Maestre Felipe", en L. GAETA (dir.), *Napoli e la Spagna nel cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, Salento, 2017, pp. 127-143.
- CARLOS MORALES, C. J. de, "Cristóbal Suárez", en J. MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *La corte de Carlos V. Segunda parte. Los Consejos y los consejeros de Carlos V*, Vol. III, Madrid, pp. 401-402.
- CASASECA CASASECA, A., *Las Catedrales de Castilla y León*, León, 1992.
- CASTILLO GUERRERO, M., "La iconografía de San Sebastián en el arte occidental. Notas para su estudio", *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, nº 16, 2002, pp. 9-47.
- CUESTA, J. y ARRIBAS, F., "II. La documentación del retablo (de Oviedo)", *AEAA*, T. IX, nº 25, 1933, pp. 7-20.
- ESTELLA MARCOS, M., *La imaginería de los retablos de la Capilla del Condestable*, Burgos, 1995.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J., "Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca", *BSAA*, nº 43, 1977, pp. 157-172.
- FRANCO MATA, Á., "Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León", en *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*, Toulouse, 1992, pp. 493-501.
- GARCÍA LUQUE, M., "La actividad escultórica de Diego de Siloe en Granada. Fortuna crítica e historiográfica, incógnitas y certezas documentales", en L. GAETA (dir.), *Napoli e la Spagna nel cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, Salento, 2017, pp. 93-106.
- GILA MEDINA, L., "Pedro de Mena: precisiones y novedades", en L. GILA MEDINA y F. J. HERRERA GARCÍA (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, 2018, pp. 71-134.
- GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*, León, 1927, (facsimil de León, 1980).
- GÓMEZ-MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*, Madrid, 1941.
- GÓMEZ-MORENO, M., *Diego de Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*, Granada, 1963.
- GUDIOL, J., "El pintor Diego de la Cruz", *Goya*, nº 70, 1966, pp. 208-217.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "Cristo de las Aguas", en *Remembranza*, Catálogo de la exposición, Zamora, 2001, pp. 614-615.
- ISIDRO GARCÍA, C. M., *El arte de los monasterios jerónimos de la provincia de Zamora*, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Salamanca, 2015.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, Burgos, 1997.
- LÓPEZ MATA, T., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950.
- MARÍAS, F., *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados", *BSAA*, nº 69-70, 2003-2004, pp. 207-246.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Los crucificados dolorosos góticos y el Santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil", *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 25, 2009, pp. 107-128.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago*, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Valladolid, 2016 (en línea), consultado el 5 de junio de 2018. URL: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/22095>.
- MARTÍNEZ Y SANZ, M., *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866 (facsimil de Burgos, 1983).

- MATEOS RODRÍGUEZ, M. Á., "El Cristo de las Injurias en la procesión del Silencio", *Silencio*, 2016, pp. 40-41.
- MORENO PRIETO, Á. J., "Las constituciones del Hospital del Obispo de Toro: una aportación documental para el estudio de la beneficencia en el siglo XVI", *Boletín de la Asociación Benito Pellitero*, nº 9, 2011, pp. 7-41.
- NALDI, R., "Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloe e la scultura a Napoli nel primo Cinquecento: una linea", en T. MOZZATI, y A. NATALI, (coms.), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, Firenze, 2013, pp. 120-131.
- NIETO GONZÁLEZ, J. R., "Los monumentos religiosos (siglos XVI-XX)", en J. MÁLAGA (dir.), *Salamanca. Geografía, Historia. Arte. Cultura*, Salamanca, 1986, pp. 359-408.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947.
- PARRADO DEL OLMO, J. M., "A propósito de la escenografía del retablo español del siglo XVI", en M. D. VILA JATO, *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, Coruña, 2002, pp. 219-238.
- PAYO HERNANZ, R. J., "Bernal Sánchez y la escultura burgalesa de los años centrales del siglo XVI. Entre la tradición siloesco-vigarniana y el influjo berruguetesco", en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pulchrum: Scripta varia in honorem M.^a Concepción García Gainza*, Navarra, 2011, pp. 624-633.
- PLAZA SANTIAGO, F. J. de la y REDONDO CANTERA, M. J., "Cristo de las Injurias", en *Remembranza*, Catálogo de la exposición, Zamora, 2001, pp. 482-483.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. T. II, vol. 5, Barcelona, 1998, pp. 193-203.
- REDONDO CANTERA, M. J., "Juan Rodríguez de Fonseca y las artes", en A. SAGARRA GAMAZO (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, Valladolid, 2005, pp. 175-206.
- REDONDO CANTERA, M. J., "La intervención de Felipe Bigarny en el sepulcro de los Reyes Católicos", en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pulchrum. Scripta varia in honorem María Concepción García Gainza*, Navarra, 2011, pp. 684-689.
- REDONDO CANTERA, M. J., "Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Siloe e Bartolomé Ordóñez 1517-1527)", en T. MOZZATI y A. NATALI (coms.), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, Catálogo de la exposición, Firenze, 2013, pp. 180-191.
- REDONDO CANTERA, M. J., "El enfrentamiento entre Siloe y Bigarny en la comitencia y en los modelos artísticos", en P. LEONE DE CASTRIS, *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, Napoli, 2015, pp. 23-34.
- REDONDO CANTERA, M. J., "La obra burgalesa de Diego de Siloe (1519-1528)", en L. GAETA (dir.), *Napoli e la Spagna nel cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, Salento, 2017, pp. 45-74.
- RIVERA DE LAS HERAS, J. Á., "El Cristo de las Injurias, una imagen en busca de autor", *Cuadernos del Santo Entierro*, nº 3, 2003, pp. 3-32.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-88-89, pp. 225-258.
- SETTIS, S., *Laocoonte. Fama y estilo*, Madrid, 2013.
- SIGÜENZA, J. de, *Historia de la orden de San Jerónimo*, T. I., Madrid, 1907.
- SILVA MAROTO, P., *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, T. II, Valladolid, 1990.
- TEIJEIRA PABLOS, M. D., "De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en

- sus catedrales", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 53-82.
- TERESA LEÓN, T., "El obispo D. Juan Rodríguez de Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de Indias", *Hipania Sacra*, nº 13, 1960, pp. 251-304.
- VASALLO TORANZO, L., *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, 2018, en prensa.
- YARZA LUACES, J., "Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca", en J. J. MARTÍN GONZÁLEZ (dir.), *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*, Valladolid, 1989, pp. 105-142.
- YARZA LUACES, J., "La Virgen de la mosca", en *El arte en Cataluña y los reinos hispánicos en tiempos de Carlos I*, Catálogo de exposición, Barcelona, 2000, pp. 356-357.
- YEGUAS I GASSÓ, J., *La glòria del marbre a Montserrat. Els sepulcres renaixentistes de Joan d'Aragó, Bernart de Vilamarí i Benet de Tocco*, Montserrat, 2012.
- ZALAMA, M. Á., "Diego y Juan de Siloe. Un dato para su biografía", *BSAA*, nº 58, 1992, pp. 375-377.