

**NAPOLI E LA SPAGNA
NEL CINQUECENTO
LE OPERE GLI ARTISTI LA STORIOGRAFIA**

a cura di Letizia Gaeta



MARIO CONGEDO EDITORE

Per Adele Condorelli

ISBN 9788867661756

Tutti i diritti riservati

CONGEDO EDITORE

**NAPOLI E LA SPAGNA
NEL CINQUECENTO
LE OPERE GLI ARTISTI LA STORIOGRAFIA**

a cura di Letizia Gaeta



Mario Congedo Editore

- 5 *Introduzione*
Letizia Gaeta
- 7 *La fortuna storica e storiografica di due o tre scultori spagnoli a Napoli nel Cinquecento: spunti per una lettura critica*
Letizia Gaeta
- 33 *La tomba di Andrea Bonifacio nella chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli. Un'opera tra Napoli e la Spagna*
Luciano Migliaccio
- 45 *La obra burgalesa de Diego Siloe (1519-1528)*
María José Redondo Cantera
- 93 *La actividad escultórica de Diego de Siloe en Granada: fortuna crítica e historiográfica, incógnitas y certezas documentales*
Manuel García Luque
- 107 *Bartolomé Ordóñez: una poderosa inventiva*
Joan Bosch Ballbona
- 127 *Gregorio Pardo, Burgensi sculptori clarissimo: una hipótesis italiana para el hijo de maestre Felipe*
Mariano Carbonell Buades
- 151 *Qualche appunto su un committente spagnolo a Napoli alla fine del Quattrocento*
Donato Salvatore
- 163 *Pittura iberica nel vicereame (e ai suoi confini). Appunti su Pedro Machuca, 'Domenico Spagnolo', Luis de Vargas e Luis de Morales*
Stefano De Mieri
- 183 *Benvenuto Tortello: un arquitecto italiano en la Sevilla del Renacimiento*
Vicente Lleó Cañal
- 191 *Tracce iberiche in due sculture lignee campane*
Rosa Romano



LA OBRA BURGALESA DE DIEGO SILOE (1519-1528)*

María José Redondo Cantera

Universidad de Valladolid

Diego Siloe fue un artista esencial en el proceso de incorporación de la escultura castellana al Renacimiento. Desde su mismo regreso a Burgos en 1519, después de su estancia en Italia, recibió importantes encargos en los que desplegó su novedoso lenguaje ‘al romano’, procedente de su aprendizaje del arte italiano y de su trabajo napolitano en colaboración con su paisano Bartolomé Ordóñez. Durante sus años de actividad en Burgos introdujo numerosas innovaciones, que él mismo o sus seguidores desarrollaron ampliamente y dieron lugar a una de las etapas más brillantes del arte español.

La difícil contemporaneidad de tres grandes escultores: Siloe, Bigarny y Berruguete. Milieu artístico, coincidencia, competitividad y comitencia.

El contexto socio-económico y artístico en los que volvió a insertarse Diego Siloe (Burgos, 1487/1490¹ - Granada, 1563²) cuando regresó a Burgos en 1519 presentaba grandes posibilidades para desarrollar su actividad. La ciudad seguía gozando de la pujanza mercantil que había empezado a conocer a fines de la Edad Media. Su arquitectura y su escultura se habían convertido en una referencia imprescindible para el arte en la Corona de Castilla³. Su gran Catedral, con sus numerosas capillas, seguía siendo el marco en el que el alto clero y una selecta nobleza ponían de manifiesto su privilegiada situación en la vida y en la muerte, mediante el encargo de retablos y sepulcros. El fenómeno se extendió a las iglesias parroquiales y a los conventos, donde la pequeña nobleza y algunos mercaderes se sumaban a la clientela escultórica.

Desde fines del siglo XV, escultores y entalladores daban cumplida satisfacción a esas demandas. A la cabeza de las labores escultóricas del Tardo-Gótico habían estado el taller de los Colonia -Simón (1450ca.-1511) y Francisco (1470ca.-1542) - y Gil Siloe (1450ca.-1504ca.), a los que, justo antes de finalizar el siglo, se incorporó Felipe Bigarny (1470ca.-1542), quien consiguió alzarse con el éxito desde sus primeros trabajos burgaleses gracias al naturalismo que traía de sus tierras borgoñonas⁴. Tras la desaparición de Gil Siloe y de Simón de Colonia, el hijo de éste último, Francisco, y Nicolás de Vergara (act. en Burgos 1500ca.-1524) incorporaron algunos italianismos de receta, en un lenguaje

* Este trabajo ha sido realizado como parte del Proyecto I+D *La materialización del proyecto. Aportación al conocimiento del proceso constructivo desde las fuentes documentales (siglos XVI-XIX)*, HAR2013-44403, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dentro del marco del GIR IDINTAR (*Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo*) de la Universidad de Valladolid.

¹ Fechas propuestas por J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, *Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny*, en «LOCVS AMCENVS», 5, 2000-2001, p. 104.

² Se admite como año de la muerte el de su testamento, dado a conocer por J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV, Madrid 1800, pp. 376-377. El documento fue transcrito por E. LLAGUNO AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. 1, Madrid 1829, pp. 307-314.

³ Sobre el desarrollo artístico en Burgos durante ese largo período, véase ahora R. J. PAYO y J. MATESANZ, *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos. 1450-1600*, Burgos 2015.

⁴ El estudio más completo sobre este escultor se debe a I. del RÍO DE LA HOZ, *Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Junta de Castilla y León 2001.

je híbrido y de apariencia ‘correcta’ para la clientela local⁵. El prestigio de Bigarny traspasó los límites burgaleses y fue reclamado para otros trabajos en diversos lugares, por lo que empezó a ausentarse con frecuencia de la ciudad. En 1517 y 1518 trabajó para los Fernández de Velasco en Casalarreina y Haro (La Rioja), y a partir de 1519 se ocupó del retablo mayor de la Capilla Real de Granada.

La llegada de Siloe a su ciudad natal se produjo, pues, en un momento apropiado, sin la presencia competitiva de Bigarny y con la posibilidad de que el nuevo lenguaje ‘al romano’, asimilado directamente en sus fuentes florentinas, romanas y napolitanas, significara una clara ruptura con lo anterior. Durante unos años, no muchos, fue el único que estuvo en posesión de tal bagaje en el foco burgalés y, con excepción de Vasco de la Zarza (act. 1508-1524), en las tierras castellanas. Alonso Berruguete (1488ca.-1561)⁶, coetáneo de Siloe, habría vuelto de Italia casi al mismo tiempo, pero tardó unos años en instalarse en Valladolid y en empezar a destacar con su particular concepto de la escultura, en el que la idea tenía primacía sobre la realización y el acabado de la obra, y cuyos personajes estaban imbuidos del agitado hálito laocoontesco, prácticamente ausente en la obra de Siloe, a excepción de ciertas figura de efebos y ángeles cuya belleza recuerda la de los hijos del sacerdote troiano.

De este modo, en los años 20 del siglo XVI, tres artistas de gran personalidad y ambición, con formas muy diferentes de entender la escultura y su oficio intentaban hacerse con los grandes encargos. Siloe y Berruguete tuvieron que compartir algunos con el maduro Bigarny. Lo que para los jóvenes fue la oportunidad de participar en obras de relevancia, para el Maestro Felipe fue la de conocer de primera mano las novedades que llegaban de Italia y de incorporarlas a su hacer.

A su vez, todos ellos gozaron de la protección de comitentes muy influyentes, como la que recibió Bigarny del cardenal Cisneros, del entorno real y de los Fernández de Velasco; la que obtuvo Siloe del obispo burgalés Juan Rodríguez de Fonseca; o la que Berruguete alcanzó en el círculo imperial⁷. Quizá el burgalés resultó el peor parado de los tres, como parece demostrar que en 1535 concurren sin éxito, al igual que otros artistas, para conseguir la adjudicación de la sillería alta de la Catedral de Toledo, cuyo contrato por mitades obtuvieron años después Bigarny y Berruguete. Para entonces Siloe ya había tenido que abandonar su ciudad natal, en la que no permaneció más que diez años tras su vuelta, y se había instalado en Granada, en busca de unas «tierras de promisión»⁸ donde se le ofrecía la oportunidad de trabajar con mayor libertad y reconocimiento.

Pero ni Maestre Felipe ni el genio de Berruguete escaparon a cierta influencia siloesca, bien en lo que se refiere a su sentido de la belleza femenina, dulce y serena (figg. 1a y 1b), bien a otros hallazgos más singulares, como fue la composición del retablo basada en un encasamento único y corrido para el tema central, creando el tipo que Martín González denominó ‘retablo-escenario’⁹ (figg. 2a y 2b).

Diego Siloe en las fuentes literarias contemporáneas: del reconocimiento de Cristóbal de Villalón a la valoración sesgada de Francisco de Holanda

A pesar de las dificultades señaladas, Diego Siloe gozó de una fama y de un prestigio que ya fueron recogidos en vida por dos tempranas fuentes literarias histórico-artísticas. La primera fue la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, redactada por Cristóbal de Villalón (1510ca.-1562ca.)¹⁰

⁵ Uno de los estudios más matizados de la escultura burgalesa de esa época es el injustamente olvidado de B. GILMAN PROSKE, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York 1951, en especial pp. 1-107 y 221-296.

⁶ Berruguete es el artista de las ‘águilas españolas’ que ha merecido más atención por los estudiosos. Entre la amplia bibliografía española, seleccionamos las monografías de R. de ORUETA, *Berruguete y su obra*, Madrid 1917 (reed. Valladolid 2011); J. M. de AZCÁRATE, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid 1963; J. CAMÓN AZNAR, *Alonso Berruguete*, Madrid 1980; M. ARIAS MARTÍNEZ, *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia 2011; y los diversos estudios reunidos en *Alonso Berruguete. Su obra e influencia*, ed. J. HOYOS ALONSO, Palencia 2013.

⁷ Sobre su condición de ‘pintor del Rey’, al servicio de Carlos V, M. J. REDONDO CANTERA, *Alonso Berruguete, ‘pintor del rey’*, en *Alonso Berruguete. Su obra*, cit., pp. 49-89.

⁸ Expresión empleada por Siloe en una carta enviada a su cliente, el Duque de Sesa, publicada por C. Muñoz y Manzano, Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*, tomo 3, Madrid 1894, pp. 364-365.

⁹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 30, 1964, p. 7.

¹⁰ Para el contexto cultural en el que se desarrolló la actividad de Cristóbal de Villalón, BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la Historia espiritual del siglo XVI*, Méjico 1950; referencias a la *Ingeniosa comparación...* en pp. 656-657.

y publicada en Valladolid en 1539. Su autor construyó un retórico *paragone* sobre el *topos* de los grandes maestros de la escultura griega para valorar a los dos artistas más descollantes del foco burgalés: “Pues en la estatuaria tiene nuestra España á maestre Phelipe y a Sylóe, que su excelencia alumbra y esclarece nuestra edad, porque ni Phidias ni Praxiteles, grandes estatuarios antiguos, no se pueden comparar con ellos”¹¹.

No mucho más tarde, el reconocimiento de Siloe fue recogido por el artista y teórico portugués Francisco de Holanda (1517-1584) en su tratado *Da Pintura antiga*¹², donde incluyó unos listados de ‘águilas’ o artistas «sobrepujadores de todos los otros»¹³. Su restringida selección de ‘Los famosos escultores de mármor’ concluía con la afirmación de que «Italia es la patria de la Esculptura». Consecuentemente, la relación estaba compuesta enteramente por italianos, encabezados por Miguel Ángel, con las únicas excepciones de Siloe y Ordóñez († 1520).

Es significativa la diferente valoración de Siloe en cada uno de estos autores. Villalón, que formaba parte del ambiente cultural vallisoletano del momento, lo consideró estatuario, es decir, capaz de esculpir la figura en bulto redondo –la expresión más genuina de la escultura– y le puso en relación con una escultura griega que no conocía más que a través de las referencias literarias. En cambio Holanda, que participaba del arte de su momento, que había tenido la oportunidad de ver directamente en Roma el procedente de la Antigüedad clásica y que había podido asistir a los debates artísticos en los cenáculos de Miguel Ángel, emitió un juicio más certero al considerar *de facto* al burgalés como un artista plenamente italianizado. Pero con su breve anotación «Silve, de follajes, en Granada», restringía su mérito al de la talla de motivos ornamentales. Si bien es cierto que el burgalés prestó gran atención al repertorio decorativo, del que formaban parte las hojas, pero también grutescos, cabezas de ángeles, *putti* y medallones con cabezas, entre otros elementos, también debe señalarse que éstos ocuparon o rellenaron las zonas secundarias o marginales¹⁴ y que la interpretación que nuestro artista hizo de ello conoció una variada modulación (figg. 3a y 3b). Como afirmaba Gómez-Moreno, Siloe «veía campos escultóricos en todo espacio libre, adaptándole turbas de mancebos y niños, animales y engendros monstruosos, entre temas florales, racimos de frutas, tarjas, veneras, cintas, etc.»¹⁵.

Quizá Holanda, quien teorizó sobre la pintura a partir de la representación del natural en *Do tirar polo natural*¹⁶ y redactó su texto al aproximarse la mitad del siglo, se mostraba más reacio a aceptar la decoración caprichosa y fantástica del grutesco o la de motivos vegetales. El ornamento de ‘obra grotesca’, que había sido condenado por Vitrubio (libro VII, cap. V)¹⁷, empezó a conocer un gran prestigio, proporcionado sobre todo por su connotación anticuaria, a partir del hallazgo de la *Domus Aurea* y del acceso de los artistas a su interior¹⁸. Desde que Rafael y sus seguidores la practicaron, esa decoración de grutescos tuvo una gran acogida en los selectos ámbitos en los que se aplicó¹⁹. Incluso Miguel Ángel la toleró, según recogió el propio Holanda²⁰. A fines del siglo XV comenzó a llegar al arte español. Siloe se convirtió en uno de sus mejores difusores a partir del amplio muestrario que dejó en la *Escalera Dorada* de la Catedral de Burgos²¹ y en otros lugares donde desplegó sus habilidades y su libertad decorativa.

¹¹ Se cita aquí por la edición publicada en Madrid 1898, p. 170.

¹² La redacción del texto está datada en 1548. Aquí se citará por la versión española publicada en *De la pintura antigua, seguido de El diálogo de la pintura*, ed. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid 1921 (ed. facs., Madrid 2003), p. 238.

¹³ Ivi, p. 155.

¹⁴ Así lo entendió también la mentalidad académica de Llaguno, a partir del texto de Holanda, en su artículo sobre Siloe, de quien afirmó que «era amigo de cargar de follajes y figuras... los caprichos y desarreglos, que se le notan, no dejan de tener ejemplares en la antigüedad, y eran bastante comunes aun entre los italianos cuando él vivía», E. LLAGUNO AMIROLA, *Noticias de los arquitectos*, cit., pp. 200 y 202.

¹⁵ M. GÓMEZ-MORENO, *Diego Siloe. Homenaje en el IV Centenario de su muerte*, Granada 1963, pp. 21-22.

¹⁶ Véase la edición en español de J. B. BURY, *Francisco de Holanda. Del sacar por el natural*, Madrid 2008.

¹⁷ Una de las diversas traducciones del tratado al español es la publicada en Barcelona 1997; el pasaje referido en pp. 182-183.

¹⁸ Véase el clásico estudio de N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969.

¹⁹ Como las *Logge* de los Palacios Pontificios en el Vaticano, N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1977 y EADEM, *Rafael. Las logias del Vaticano*, Barcelona 2008.

²⁰ *De la pintura antigua*, cit., pp. 188-189.

²¹ Sobre ello, M. FERNÁNDEZ, *El lenguaje de los grutescos y Diego de Siloe*, en «Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando», 59, 1984, pp. 285-307

No debe olvidarse, además, que en los momentos iniciales del Renacimiento en España, la novedad del trabajo ‘al romano’ se ligaba en gran medida al uso de este lenguaje decorativo, como se intentó regular en las *Medidas del Romano* en las que –paradójicamente y no por casualidad– Sagredo ensalzaba a Bigarny y silenciaba a Siloe, quien precisamente había introducido el grutesco y el ‘modo romano’ en la escultura castellana con un ímpetu renovador, muy personal y de gran capacidad creativa.

Las fuentes literarias posteriores

Tras la marcha de Siloe de Burgos y su instalación en Granada, la literatura artística española tan sólo se refirió a él por sus actuaciones en Andalucía, sobre todo en la Catedral de la antigua capital nazarita, que eclipsó las obras de su etapa burgalesa. Ni siquiera Juan de Arfe (1535-1603), que desarrolló gran parte de su actividad en Castilla, dejó constancia de conocer más obra siloesca que no fuera la granadina, si bien es cierto que su tratado *De varia conmesuración* se publicó en 1585, unos años antes de que el platero pudiera ver directamente las obras de nuestro artista cuando se trasladó a vivir a Burgos durante algún tiempo, a finales del siglo XVI²². Del mismo modo, en su edición del tratado de Vitrubio, Lázaro de Velasco (1525-1585) vinculó a Siloe con la Catedral de Granada y le hizo responsable del cambio del edificio ‘al romano’²³, mientras que en su *Historia de la Orden de San Jerónimo*, fray José de Sigüenza (1544-1606) se refirió a Siloe en relación con el convento de su orden de Granada y le consideró «el mejor arquitecto» de su momento en España, aunque de nuevo insistió en su gusto por la decoración redundante de motivos figurados y vegetales²⁴.

La fortuna historiográfica de la obra burgalesa de Diego Siloe

Hubo que esperar a fines del siglo XVIII y al *Viaje artístico* de Isidoro Bosarte (1747-1807) para que se recuperara la memoria y la valoración de la actividad de Diego Siloe en Burgos. Pocos años antes, en su visita a la Catedral burgalesa descrita en el tomo duodécimo de su *Viage de España*, Ponz (1725-1792) había demostrado ignorar la identidad de muchos artífices de las obras que contenía el templo y ni siquiera mencionó la *Escalera Dorada*²⁵. La admiración que esta magnífica obra despertó en Bosarte fue el primer eslabón con el que el académico, que confesaba no saber quién era su autor y que no encontró a nadie que le informara sobre ello, empezó a construir la personalidad artística de su creador al ponerle en relación con el sepulcro de Diego de Santander, en el claustro de la Catedral burgalesa, para el que propuso la autoría siloesca, a partir del recuerdo que guardaba de la escultura granadina el artista²⁶.

Tras mediar el siglo XIX, la publicación de la *Historia de la Catedral de Burgos*, de Martínez Sanz, que extrajo numerosos datos documentales del archivo catedralicio, empezó a tomar cuerpo la intervención de Siloe en el templo. El contrato del sepulcro del obispo Acuña o la presentación del proyecto de la *Escalera Dorada* al Cabildo catedralicio fijaron claramente la presencia de Siloe en Burgos a partir de mediados de 1519²⁷.

La exhumación de datos procedentes de archivos locales prosiguió en el siglo XX. Desde los años 20, nuevas noticias sobre la actividad burgalesa de Diego Siloe y sus obras fueron proporcionadas por Huidobro y Serna, Martínez Burgos y López Mata, sobre todo a través del «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos» y de su continuador, publicado por la Institución Fernán González, como se verá en las diferentes notas de este estudio. En paralelo, la labor de los histo-

²² Arfe atribuyó la renovación de la Arquitectura española, al modo italiano, a Alonso de Covarrubias y a Diego Siloe, al que adjudicó la maestría mayor de la Catedral de Granada y, erróneamente, la de la Alhambra de Granada, J. DE ARPHE Y VILLAFANE, *De varia commensuracion para la esculptura y architectura*, Sevilla 1585 (ed. facs., Valencia 1979), libro IV, título 1, f. 2 v.

²³ Traducción de los diez libros de *Arquitectura de Vitrubio*, ca 1550-1565, recogido por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, vol. 1: Siglo XVI, Madrid 1923, p. 208.

²⁴ *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid 1610, recogido por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias*, cit., p. 340.

²⁵ A. PONZ, *Viage de España*, tomo XII, Madrid 1783.

²⁶ I. BOSARTE, *Viage artístico a varios pueblos de España*. 1: *Viage a Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid 1804 (ed. facs., Valladolid 2006), pp. 308-310.

²⁷ M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos 1866 (ef. facs. Burgos 1983), pp. 125-126 y 287-289.

riadores del Arte iba construyendo la personalidad artística del Diego Siloe burgalés. El ambicioso estudio de Georg Weise (1888-1978), *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, dedicó el tercero de sus seis volúmenes, publicado en 1927, a la escultura tardo-gótica y renacentista en Burgos. En él se reconocían las personalidades de Diego Siloe y Felipe Bigarny, pero cuando el catedrático de la Universidad de Tubinga se enfrentó al enigmático retablo de la Capilla de la Concepción, en el convento de Santa Clara en Medina de Pomar (Burgos), creó una personalidad artística diferente, a la que llamó 'Maestro del retablo mayor de la Capilla del Condestable', ya que no encontró otra solución a las diferencias que también presenta esta pieza de la catedral burgalesa²⁸. El artículo de Villacampa, publicado el año siguiente, ayudó en gran medida a resolver esta cuestión.

En 1941 la publicación del imprescindible libro de Gómez-Moreno sobre *Las águilas* proporcionó, entre otras muchas aportaciones²⁹, la primera aproximación monográfica acerca de Diego Siloe³⁰. En paralelo, aunque de publicación posterior, Wethey redactó sus dos extensos artículos sobre Ordóñez y Siloe, de los cuales, por centrarse el segundo en la actividad burgalesa, es otra breve monografía sobre nuestro artista en Burgos³¹. Atraído por el que denominó «el gran señor de nuestro Renacimiento», Gómez-Moreno volvió de nuevo sobre Siloe en una monografía dedicada sólo a él, como una contribución a la celebración de los 400 años del fallecimiento del artista³².

Desde la segunda mitad del siglo XX, la obra siloesca en Burgos siempre ha estado presente de modo destacado en las historias de la Escultura española del Renacimiento, entre las que la buena síntesis de Azcárate mantiene su validez³³. Con motivo de la restauración de los retablos de la Capilla del Condestable, Estella revisó detenida y acertadamente la atribución de cada una de las piezas escultóricas que los componen³⁴. Más recientemente Ibáñez y Payo incluyeron la biografía artística de Diego Siloe en una panorámica del ámbito burgalés de la época³⁵.

El hijo de Gil Siloe y el aprendizaje del oficio

Gil Siloe (†1504ca.-1505), el padre de Diego, fue el escultor más sobresaliente que trabajó en Burgos durante las últimas dos décadas del siglo XV y los muy primeros años del siglo XVI. Se sabe que tuvo otro hijo varón que también se dedicó al ejercicio de la escultura, de nombre Juan y que falleció antes que su hermano³⁶. Diego debió de ser el más dotado de ambos, ya que apenas se conocen datos de Juan Siloe, pues no debió de contratar obras por sí solo, ni obtuvo ningún reconocimiento entre sus contemporáneos.

Desde su misma infancia, ambos conocieron el funcionamiento del taller de su padre, pero a su muerte aún no debían de tener la edad necesaria para hacerse cargo de él. Si Gil Siloe hubiera vivido lo suficiente para que Diego hubiera alcanzado la mayoría de edad, fijada habitualmente en 25 años, quizá no habría llegado a ser el artista en el que se convirtió, ya que no habría tenido que salir de Burgos. O también lo habría hecho, ya que era necesario presentar una alternativa novedosa y de calidad al estilo naturalista de procedencia borgoñona que había introducido Felipe Bigarny en el foco burgalés y que había obtenido desde sus mismos comienzos tal éxito que amenazaba el de Gil Siloe

²⁸ G. WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. III: *Renaissance und Frübarock in Altkastilien. 1 Die Spätgotik in Altkastilien und die Renaissanceplastik der Schule von Burgos*, Reutlingen 1927, pp. 105-124 (Diego Siloe) y 124-146 (Maestro del retablo mayor de la Capilla del Condestable).

²⁹ Sobre su valoración a la Historia del Arte española, A. Bustamante García, *Prólogo*, en la segunda edición de M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid 1983, pp. 5-14. Sobre su recepción en la historiografía española, J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA, *Manuel Gómez-Moreno Martínez*, Granada 2016, pp. 116-124.

³⁰ M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., pp. 33-108 y apéndices documentales en pp. 197-224, de las que las dedicadas a la actividad burgalesa son las 33-55 y 197-198. No obstante, en las notas siguientes se citará por la ed. de 1983.

³¹ H. E. WETHEY, *The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe. II. Burgos*, en «Art Bulletin», XXV, 4, 1943, pp. 325-345.

³² M. GÓMEZ-MORENO, *Diego Siloe*, Granada 1963.

³³ J. M. AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*, Madrid 1956, pp. 46-56.

³⁴ M. ESTELLA MARCOS, *La imaginaria de los retablos de la Capilla del Condestable*, Burgos 1995, pp. 19-25

³⁵ A. C. IBÁÑEZ PÉREZ y R. J. PAYO HERNANZ, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas butrgaleses entre 1450 y 1600*, Burgos 2008, pp. 128-138.

³⁶ E. LLAGUNO AMIROLA, *Noticias de los arquitectos*, cit., p. 308. Ambos hermanos solicitaron licencia para tener armas en 1522, M. Á. ZALAMA, *Diego y Juan de Siloe: Un dato para su biografía*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 58, 1992, pp. 375-377. Siloe tuvo otras dos hermanas (Ana y María), casó dos veces (con Ana de Santotis y, tras la muerte de ésta en 1540, con Ana de Bazán) y no tuvo descendencia.

En cualquier caso, el aprendizaje en el taller de su padre le familiarizó con diferentes materiales escultóricos, pétreos y lignarios, que precisaban emplear en su labra unas técnicas y unos útiles específicos³⁷, necesarios para obtener la perfección deseada, siempre que se hubiera alcanzado una buena destreza en su manejo. Uno de los rasgos de distinción de la maestría de Gil Siloe fueron los espectaculares efectos, bien virtuosistas, bien expresivos, que consiguió tanto en el alabastro, aún más complicado de trabajar que el mármol, por ser más quebradizo (fig. 4a), como en la madera que, una vez tallada, se policromaba y doraba con extraordinaria finura (fig. 4b). El muchacho recibió sin duda el magisterio directo de su padre para esculpir los dos tipos de material y el gusto por la obra bien acabada.

A medida que el joven Siloe adquiría destrezas, comenzaría a intervenir en los encargos del padre en labores progresivamente más complicadas. En el primer lustro del siglo XVI, a fines del cual falleció Gil de Siloe, su hijo Diego debió de estar preparado para trabajar en el oficio, ya que fue contratado por Bigarny para realizar ciertos relieves e imágenes en la sillería de coro de la Catedral de Burgos.

Hay acuerdo generalizado en la historiografía en adjudicar al taller de Gil de Siloe el monumento funerario de Juan de Padilla, paje de Isabel la Católica, fallecido en 1491, que se realizó para el monasterio de Fresdelval (Burgos) y que en la actualidad se conserva en el Museo de Burgos. El parentesco con el sepulcro del infante don Alonso³⁸, en la Cartuja de Miraflores, en Burgos, obra indudable del escultor, y el preciosista acabado de la figura del joven caballero, que debió de ser de lo primero que se hizo, avalan tal atribución. Pero el conjunto tiene el aspecto de ser una obra inacabada, ya que la composición del fondo del arcosolio carece de una estructuración ordenada y el epitafio tan sólo está iniciado en una primera línea incompleta. Bajo este último se encuentra un bajorrelieve con el *Llanto sobre Cristo muerto* (fig. 5), conocido también como *La Piedad*, cuya pertenencia al conjunto está testimoniada por fotografías antiguas, incluso antes de ser removido de su lugar original³⁹. Acertadamente, Wethey propuso que su autor fuera «one of Gil's younger pupils who became strongly influenced by new ideas which he derived from French sculpture»⁴⁰. En efecto, el paisaje del fondo es claramente una adaptación simplificada de los que cierran por arriba los grandes relieves pétreos del *Camino del Calvario* y de la *Crucifixión*, en el trasaltar de la Catedral de Burgos, realizados entre 1498 y 1500 por el borgoñón Felipe Bigarny⁴¹. Pero este relieve denota otra sensibilidad, proporcionada en gran medida por la juventud de las figuras, que dota de un tono más dulce y melancólico a la escena. Wethey dedujo una edad igualmente juvenil para su autor, aunque éste demuestre un sobresaliente dominio en la labra del alabastro. ¿Por qué no pensar que ese joven colaborador de Gil de Siloe fuera su hijo Diego?

Los años posteriores a la muerte del padre (1504-1509ca.):

participación en la sillería del coro catedralicio, enfrentamiento con Bigarny y salida de Burgos

Ni Diego Siloe ni su hermano Juan pudieron continuar las obras de su padre cuando éste falleció ¿Se disolvió entonces el taller del que también podría haber formado parte Bartolomé Ordóñez como oficial? Sin datos sobre la fecha de nacimiento de este último, ni de la trayectoria que siguió hasta aparecer en Nápoles, otros argumentos como su origen burgalés, su posterior vinculación con Diego y su capacidad para trabajar el material pétreo podrían indicar una primera formación en la cuadrilla siloesca.

Gómez Moreno propuso que el coro de la catedral de Burgos, contratado por Bigarny en 1505⁴², hubiera formado parte de la ampliación del inicial aprendizaje de Diego Siloe y Bartolomé

³⁷ Tal distinción estuvo presente en su taller hasta el final de su vida. En su testamento se mencionaban «herramientas... así de piedra como de madera», E. LLAGUNO AMIROLA, *Noticias de los arquitectos*, cit., p. 310.

³⁸ Para ambos sepulcros, M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos 1988.

³⁹ Agradezco la información proporcionada en este sentido por doña Marta Negro Cobo, Directora del Museo de Burgos, así como las facilidades para la obtención de fotografías.

⁴⁰ H. E. WETHEY, *Gil de Siloé and his school. A study of late Gothic Sculpture in Burgos*, Cambridge (Mass.) 1936, pp. 68-69.

⁴¹ I. del RÍO DE LA HOZ, *Felipe Bigarny*, cit., pp. 39-50, con bibliografía anterior.

⁴² La primera noticia documental data de 1506, pero la obra ya estaba en marcha, M. MARTÍNEZ BURGOS, *En torno a la Catedral de Burgos. I. El coro y sus andanzas*, «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos», 122, 1953, pp. 421-422.

Ordóñez⁴³. Gracias a la publicación del pleito que tuvo lugar entre el joven Diego y Maestro Felipe sobre el trabajo del primero en la sillería, se ha confirmado y reforzado esa conexión, al menos en cuanto a Siloe quien, al parecer, intervino en la empresa desde sus mismos comienzos⁴⁴ ya que, según se deduce de las declaraciones efectuadas en 1508, Siloe se había concertado con el maestro borgoñón para trabajar a su servicio como aprendiz durante cuatro años y le faltaba uno por cumplir. Como bien ha señalado Hernández Redondo, el salario que percibió el joven era notoriamente más elevado que lo que se pagaba por entonces a quienes se encontraban en esa categoría inicial del oficio. Del mismo modo, la talla de imágenes que tenía adjudicada el joven excedía las tareas propias de un ayudante. Por ello el mencionado estudioso propone la edad de unos diecisiete años para Siloe al comienzo de ese período, en el que ya estaría en posesión de un dominio del oficio que le permitiera llevar a cabo relieves y esculturas.

Tal como ha llegado hasta nosotros, la sillería de coro de la Catedral de Burgos es el resultado de un complicado proceso de realización, de traslados y de ampliaciones que se prolongó hasta las primeras décadas del siglo XVII⁴⁵. Ya en sus mismos inicios la dirección de los trabajos tuvo una bicefalía, pues Bigarny, quien preveía ausentarse de Burgos para atender a otros encargos, se asoció al tallador Andrés de Nájera⁴⁶.

Según lo que se afirmó en el proceso, Siloe estaba obligado a tallar relieves en los respaldos –se sobreentiende que con historias figuradas– y a esculpir figuras de profetas, que habían de colocarse en la crestería. Cuando al joven le faltaban diez imágenes para terminar su compromiso, éste decidió abandonar el trabajo porque Bigarny había dejado de pagarle.

En la difícil tarea de identificar lo realizado por el aprendiz, Hernández Redondo partió de los rasgos estilísticos presentes en las obras de su padre y le atribuyó varios relieves y esculturas que los contienen⁴⁷, aunque en ambos casos las figuras son más robustas que las de Gil. Una de las imágenes más elocuentes de esa relación paterno-filial en la práctica del oficio se encontraría en el relieve dedicado al maduro y barbudo Tubalcaín, que trabaja en el yunque de su taller acompañado por un infantil ayudante, un tanto crecido y musculoso. Dispersos por el suelo se ven varios útiles usados también en el trabajo de la madera (fig. 6a).

En su demanda al joven, Maestre Felipe le exigía que «las otras obras que tenía fechas las remediase»⁴⁸. ¿Cuáles eran los defectos que tenía que rectificar Siloe? ¿Se trataba de una cuestión de acabado, o de un pretexto para no pagar? Por su parte, en esos momentos el borgoñón se sentía presionado también por el Cabildo de la Catedral, que en 1508 observó que «la labor de las sillas del Coro... no son tales como la muestra que se dio». La torpeza de algunos relieves, sobre todo los que representan episodios de la Creación justificaría tales críticas, pero ¿serían achacables a Siloe? ¿O a Andrés de Nájera y a otros miembros del taller?

Es de suponer que todos ellos dispondrían de unos diseños realizados previamente por Bigarny. Si se revisan las pequeñas y heterogéneas esculturas de la crestería⁴⁹, se pueden apreciar ciertas repeticiones de tipos, como algunos apóstoles semejantes a *Santiago el Menor*, puesto éste en relación con Bigarny por Hernández Redondo. Sería el caso de *San Andrés* y de otro santo que está a la izquierda de *Lamech*. En la talla de estos dos personajes, se aprecia que una parte de sus paños están sin termi-

⁴³ M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 42.

⁴⁴ J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, *Diego de Siloe*, cit., pp. 101-116.

⁴⁵ El complejo proceso de realización de la sillería fue dado a conocer por otros artículos, además de la citado, de M. MARTÍNEZ BURGOS, *En torno a la Catedral de Burgos*, cit., en «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos», 123, 1953, pp. 537-550; y 127, 1954, pp. 118-128. Más recientemente, I. MATEO GÓMEZ, *La Sillería del Coro de la Catedral de Burgos*, Burgos 1977, pp. 7-20.

⁴⁶ Más tarde, se encargó de las sillerías de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1520ca.-1526) y del convento de San Benito en Valladolid (1525-1529). Sobre la primera véase M. D. Teijeira Pablos, *Nuevos sistemas de organización del proceso artístico en la sillería catedralicia de Santo Domingo de la Calzada*, en «BSAA arte», 79, 2013, pp. 19-34, y sobre la segunda, el estudio de M. ARIAS MARTÍNEZ, en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, Madrid 2009, pp. 100-104. Ambos con la bibliografía anterior.

⁴⁷ En concreto, las figuras de *Amós* y *Habacuc* y los relieves de *Jubal* y *Tubalcaín*, J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, *Diego de Siloe*, cit., pp. 109-112.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 115.

⁴⁹ Dada la altura y las dificultades de acceso al coro, la observación se encuentra muy limitada. Las ilustraciones del libro de I. MATEO GÓMEZ, *La Sillería*, pese a ser numerosas, no abarcan la totalidad de la sillería, que se encuentra pendiente de un amplio estudio monográfico.

nar, ya que conservan la huella que ha dejado una gubia curva en la operación de excavar la hendidura que diseña el plegado (fig. 6b) ¿Serían éstas figuras y otras semejantes las que el joven tenía que ‘remediar’?

En 1509 Siloe se marchó de Burgos. No sabemos hacia dónde se dirigió o en qué condiciones hizo su viaje, pero no tendría difícil salir de la ciudad con un destino ya conocido. Desde fines del siglo XV, la ciudad de Burgos era un hervidero de idas y venidas de personas y mercancías. La élite eclesiástica mantenía frecuentes contactos con Roma. Entre los eclesiásticos burgaleses de relieve se puede citar al maestrescuela catedralicio Pedro de Carranza (†1540ca.), que había sido ‘camarero secreto’ del Papa Alejandro VI (1492-1503) a principios del siglo XVI, o al obispo fray Pascual de Ampudia (1497-1512), quien viajó varias veces a Roma, donde murió y recibió sepultura en la iglesia de *Santa María sopra Minerva*. Por su parte, en aquella época los mercaderes burgaleses eran los más activos entre los castellanos y tuvieron contactos con muchas ciudades europeas. De las italianas, Florencia estuvo a la cabeza. Allí se constituyó a fines del siglo XV un Consulado de Castilla, bajo el control del Consulado de Burgos⁵⁰. Así pues, integrado en una comitiva religiosa o en una expedición de mercancías, no le habría sido difícil al joven emprender el camino hacia Italia. Las hipótesis de un destino romano o florentino se avalarían *a posteriori* por las huellas de obras realizadas por artistas activos en esas ciudades que se evidencian a lo largo de su producción, si bien es cierto que tales estancias tampoco tuvieron que ser obligadamente las iniciales. Es probable que en su marcha Siloe estuviera en contacto o de acuerdo con Bartolomé Ordóñez, dada la relación que tuvieron posteriormente y la que presumiblemente habrían tenido en los años anteriores en Burgos.

Por otro lado, no parece casualidad que, poco antes de que Siloe partiera hacia Italia, también lo hubiera hecho Alonso Berruguete, quien ya se encontraba en Roma al menos desde mediados de 1508⁵¹. No sabemos si hubo alguna relación previa entre ambos artistas, aunque sus padres sí tuvieron la oportunidad de coincidir en la Cartuja de Miraflores, ya que allí se conservan obras maestras de ambos⁵².

1519-1520: El regreso de Siloe a Burgos y tres obras innovadoras: el sepulcro Acuña, la Escalera Dorada y los arcos triunfales para el Emperador

Desconocemos el motivo por el cual Siloe decidió a regresar a Burgos y por qué lo hizo en 1519, seguramente en la primera mitad del año. Pero si se revisa el marco temporal y las circunstancias históricas, se pueden plantear algunas hipótesis. La llegada de un nuevo soberano en 1517, el regreso de tres ‘águilas’ y el acceso de éstas al entorno real a partir del año siguiente no parecen acontecimientos casuales ni aislados. Y aún menos que, en un plazo inferior a un año, los acontecimientos se precipitaran en torno a ellos. En diciembre de 1518 Berruguete recibió en Zaragoza el nombramiento de ‘pintor del rey’ y contrató, a cargo de las arcas reales, el retablo y el sepulcro de Jean Sauvage⁵³. En mayo de 1519 se encargó a Ordóñez el mayor y el más importante conjunto de escultura funeraria en mármol conocido en España, compuesto por los sepulcros de los reyes Felipe I y Juana I, del cardenal Cisneros, y los de los Fonseca⁵⁴. Y en noviembre de ese año se aprobó el proyecto de

⁵⁰ B. DINI, *Mercaderes españoles en Florencia (1480-1530)*, en *Actas del V Centenario del Consulado de Burgos 1494-1994*, tomo I, Burgos 1994, pp. 321-347. Más recientemente y con información muy detallada con respecto a Florencia, H. CASADO ALONSO, *Los negocios de la Compañía Pesquera-Silos en Florencia en los inicios del siglo XVI*, en *Hacienda, mercado y poder al norte de la Corona de Castilla en el tránsito del Medioevo a la Modernidad*, eds. E. GARCÍA FERNÁNDEZ y J. A. BONACHÍA HERNÁNDEZ, Valladolid 2015, pp. 69-97.

⁵¹ Sobre la carta de Miguel Ángel que lo documenta y su incorporación a la historiografía española, M. J. REDONDO CANTERA, *El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete*, en *Roma quanta fuit. Nicole Dacos in Memoriam*, ed. J. PALOMERO PÁRAMO, Huelva 2016, pp. 119-20.

⁵² La tabla de la *Anunciación*, de Pedro Berruguete, y el retablo mayor y los sepulcros de Juan II e Isabel de Portugal, además del arcosolio del infante don Alonso, obra de Gil Siloe.

⁵³ C. MORTE GARCÍA, *Carlos I y los artistas de Corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny*, en «Archivo Español de Arte», 64, 255, 1991, pp. 320-327, con las fuentes documentales anteriores.

⁵⁴ La documentación relativa a estos encargos fue publicada por J. M. MADURELL MARIMÓN, *Bartolomé Ordóñez*, cit., pp. 356-361 y 365-369; V. GARCÍA REY, *El sepulcro del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares y los documentos de los artífices*, en «Arte Español», 10, 1929, pp. 485-486 y F. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, *Los Fonseca y sus mausoleos en la villa de Coca*, Lisboa 1987, *passim*. Nuevos datos sobre el sepulcro real en M. J. REDONDO CANTERA, *Los sepulcros de la Capilla Real de Granada*, en *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, ed. M. Á. Zalama, Valladolid 2010, pp. 203-214. Para el de Cisneros sigue siendo de referencia el estudio de L. MIGLIACCIO, *Carrara e la Spagna nella scultura del pri-*

Siloe para la *Escalera Dorada* en la Catedral de Burgos. Surge la pregunta sobre el motivo por el que Ordoñez no contó con la ayuda de su 'socio' para el gran encargo escultórico recibido, máxime cuando tradicionalmente la historiografía ha asociado el trabajo de Ordoñez en el coro de la Catedral de Barcelona entre 1517 y 1519 con Siloe⁵⁵. Pero sobre esto último no hay pruebas concluyentes⁵⁶. No obstante, la clave de lo que sucedió puede situarse en Barcelona durante los primeros meses de 1519. Recientemente Yeguas ha propuesto localizar allí a nuestro artista, en el tránsito de 1518 a 1519, ocupado en el montaje del sepulcro de Bernat de Vilamari, algunas de cuyas partes atribuye a Siloe⁵⁷.

En 1519 se encontraba en la capital catalana el poderoso Juan Rodríguez de Fonseca⁵⁸, por entonces obispo de Burgos, que había servido eficazmente a los intereses políticos de los Reyes Católicos y de su joven nieto, que ya se preveía como futuro Emperador. El prelado era hermano del Contador Real, Antonio de Fonseca, quien había contratado el sepulcro de los padres del monarca con Ordóñez. Años antes ambos habían encargado el monumento funerario de los Reyes Católicos a Fancelli. A estos dos hermanos Fonseca se refería Ordóñez en su testamento como responsables del sepulcro de don Felipe y doña Juana, y como destinatarios de las tumbas marmóreas que también le habían encomendado para ellos mismos⁵⁹. Es verosímil que, antes de partir de Barcelona, Ordóñez hubiera puesto en contacto a Siloe con el obispo de Burgos⁶⁰. Éste necesitaba hacer una nueva escalera en el crucero septentrional de la Catedral burgalesa y Siloe se le pudo presentar como el artifice apropiado para solucionarlo y para dejar una huella indeleble y fastuosa en la fábrica del templo metropolitano. Es decir, el artista podría haberse dirigido a Burgos con la promesa de realizar esa obra, que era una oportunidad única y que le permitía volver a su ciudad natal. Siloe se adelantó unos meses a Fonseca, que entonces ya tendría previsto un regreso temporal a Burgos, en coincidencia con el paso de la Corte por la ciudad. Esta hipótesis alteraría la secuencia tradicional de las obras burgalesas de nuestro artista, de modo que el sepulcro del obispo Acuña pasaría a ser una obra que Siloe realizó mientras preparaba su proyecto de la Escalera Dorada y esperaba su aprobación por el cabildo catedralicio.

Con el regreso de Diego Siloe a Burgos comenzaron en el arte burgalés diez años de continua renovación. La actividad siloesca introdujo innovaciones sustanciales en prácticamente todo de lo que se ocupó, desde la Arquitectura hasta la decoración agrutescada, desde la tipología sepulcral hasta una nueva sensibilidad amable en la figuración de lo femenino e infantil, desde un nuevo clasicismo en la representación de la figura humana y la evocación de lo anticuario hasta el enraizamiento en la imagen religiosa pasional, desde la presentación del proyecto a la perfección del acabado. Nada de cuanto llevó a cabo Siloe tenía que ver con lo que se estaba haciendo entonces o se había realizado durante un pasado reciente en Burgos. El artista llegó convencido de que con él llevaba una nueva cultura figurativa, aprendida directamente en las fuentes italianas y aplicó su bagaje artístico con una decidida voluntad de diferenciarse y de innovar. Era todo un reto, ya que regresaba a uno de los

mo Cinquecento, en *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Firenze 1992, pp. 118-123; IDEM, *Los sepulcros de la familia Fonseca en la iglesia de Santa María la Mayor en Coca (Segovia)*, en *Juan Rodríguez de Fonseca: Su imagen y su obra*, coord. A. SAGARRA GAMAZO, Valladolid 2005, pp. 207-219.

⁵⁵ Propuesta realizada por M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 43, H. E. WETHEY, *The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe. I. Naples and Barcelona*, en «Art Bulletin», XXV, 3, 1943, p. 235, y seguida por A. BISCEGLIA, *Osservazioni sul coro ligneo della Cattedrale di Barcellona: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Jean Mone*, en «Prospettiva», 91/92, 1998, pp. 145 y 149-150.

⁵⁶ La participación de Siloe en las labores escultóricas del coro ha sido descartadas por M. CARBONELL I BUADÉS, *Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona*, en «LOCVS AMCENVS», 5, 2000-2001, p. 120 y *La producción artística del coro de la catedral de Barcelona en la época del Toisón de Oro*, en *De la unión de las Coronas al Imperio de Carlos V*, vol. III, a cargo de E. BELENGUER CEBRIÁ (coord.), Madrid 2001, p. 206.

⁵⁷ J. YEGUAS I GASSÓ, *La gloria del marbre a Montserrat*, Montserrat 2012, pp. 77-78. Agradezco al Prof. Carbonell que me indicara la existencia de esta publicación.

⁵⁸ Sobre el importante papel político desempeñado por este obispo, T. TERESA LEÓN, *El obispo D. Juan Rodríguez de Fonseca, diplomático mecenas y ministro de Indias*, en «Hispania Sacra», 13, 1960, pp. 251-304 y A. SAGARRA GAMAZO, *El protagonismo de Juan Rodríguez de Fonseca, gestor indiano, en la diplomacia y política castellana desde su sede episcopal de Burgos*, en «Boletín de la Institución Fernán González», 211, 1995, pp. 273-317.

⁵⁹ Según manifestó Ordóñez en su testamento, M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., pp. 174-175.

⁶⁰ Propuesta avanzada en M. J. REDONDO CANTERA, *Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Siloe e Bartolomé Ordóñez (151-1527)*, en *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catálogo de la exposición, Firenze 2013, coms. T. MOZZATI, A. NATALI, Firenze 2013, p. 184.

focos escultóricos más importantes de España, con la ambición de recuperar la primacía que había alcanzado su padre durante las últimas décadas del siglo XV. Indudablemente triunfó en su empeño, ya que la escultura burgalesa cambió de faz con su regreso y su influencia se prolongó hasta mediados de la centuria, cuando ese lenguaje del primer Renacimiento español fue sustituido por el Romanismo.

En su nuevo arraigo en Burgos, Siloe recogió en cierto modo una herencia paterna que iba más allá de cuestiones materiales, como la casa o el taller con los útiles que se conservaban en la calle Calera, donde volvió a trabajar con su hermano Juan. El recuerdo del prestigio de su padre y quizá ciertas relaciones de amistad se encontrarán probablemente en el origen del primer encargo documentado tras su regreso a Burgos, a la vez que proporciona la constatación de la presencia de nuestro artista en su ciudad natal, tras su regreso de Italia, a mediados de 1519.

El contrato del sepulcro de Luis de Acuña⁶¹, obispo de Burgos entre 1456 y 1495, en su capilla de la Concepción de la catedral de Burgos, le situaba a Siloe en un espacio profundamente significativo para él, puesto que era presidido por el magnífico retablo dedicado a la *Concepción de la Virgen*, que había realizado⁶². Acuña había dejado ordenado en sus últimas voluntades que, si moría sin haberse preparado su sepultura, sus testamentarios colocaran sobre ella una lápida con su figura yacente, que tan sólo debía elevarse un palmo del suelo⁶³. Era una reacción al ostentoso sepulcro de su predecesor, Alonso de Cartagena (1435-1456), en la capilla de la Visitación del mismo templo catedralicio, ya que Acuña consideraba que ese tipo de monumentos eran «más viento del mundo que provecho del ánima».

Siloe encontró la solución de esta demanda en la realización de una versión en alabastro del broncíneo sepulcro del papa Sixto IV (1471-1484)⁶⁴, que Antonio Pollaiuolo (1433-1498) finalizaba en 1493⁶⁵. La elección del referente no resultaba, pues, nada humilde, ya que evocaba a la más alta jerarquía eclesiástica, pero su moderado desarrollo en altura se aproximaba a la voluntad del obispo; ésta sin embargo se vio parcialmente alterada, ya que se añadió un alto basamento de piedra lisa, con lo que el conjunto recuperó cierta altura. Con la colocación del sepulcro de Acuña por delante del retablo de la capilla se estableció una relación entre ambas piezas. Con sus diferentes lenguajes artísticos y mensajes religiosos, as selectas obras del padre y del hijo se situaron frente a frente, en un permanente diálogo a través de los siglos. La ligera elevación del lecho del yacente en su cabecera parece sugerir esa idea.

El seguimiento de la tumba papal como modelo tenía precedentes en la plástica española, ya que había sido utilizado por Fancelli para los monumentos funerarios ya terminados del príncipe don Juan (1511-1513), en el convento de Santo Tomás de Ávila, y de los Reyes Católicos (1514-1517), en la Capilla Real de Granada. Probablemente también fue el punto de partida para el diseño que el italiano dejaría antes de morir para los del cardenal Cisneros y los reyes Felipe el Hermoso y Juana la Loca, aunque posteriormente, durante su realización por Bartolomé Ordóñez y su taller, el referente quedó aún más alterado⁶⁶. ¿Tenía conocimiento Siloe de que la escultura funeraria española, en su más alto nivel, se renovaba a partir del modelo sixtino? Por entonces el artista no habría tenido acceso a una visión directa de los monumentos principesco y real, instalados en Ávila y Granada respectivamente, pero quizá tuvo noticia de ello, ya en Italia, o ya en España, a través de Ordóñez o de los Fonseca. Lo que es indudable es que conocía directamente el modelo romano, pues su versión fue más fiel a él que la de Fancelli, tanto en lo que se refiere a la cama sepulcral, de escasa altura y con paños laterales cóncavos, compartimentados en rectángulos apaisados, como por el remate de las esquinas (fig. 7).

⁶¹ Contratado el 2 de julio de 1519, M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia*, cit., pp. 288-289.

⁶² Sobre este retablo, J. YARZA LUACES, Joaquín, *Gil Siloé. Retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña (Catedral de Burgos)*, Burgos 2000.

⁶³ M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia*, cit., pp. 129-130.

⁶⁴ Ya señalado por M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas*, cit., p. 45.

⁶⁵ Conservado en la actualidad en el Museo del Tesoro, en El Vaticano. Sigue siendo fundamental el artículo de L. D. ETLINGER, *Pollaiuolo's tomb of Pope Sixtus IV*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1953, pp. 239-274. Ha sido restaurado entre 2007 y 2009.

⁶⁶ Sobre la fortuna de este modelo en la escultura funeraria española, M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 52, 1986, pp. 271-282.

Otro aspecto de la tumba papal que mantuvo Siloe y que resultaba una novedad en la plástica funeraria burgalesa fue la ausencia de representaciones propiamente sagradas que acompañaran al difunto en su monumento. De los dos grupos de alegorías representadas en el de Sixto IV –Virtudes Teologales y Cardinales, en unión de las Artes Liberales– Siloe escogió las primeras y añadió una figura femenina más, para completar la composición vertical de la cama con regularidad. La octava figura, que es la más bella y grácil del conjunto, ha sido identificada como una *Sibila* o como la *Gramática* (fig. 8)⁶⁷. A diferencia de sus compañeras, sostiene entre sus manos una anticuaría *tabula ansata*.

La escasa altura de la cama sepulcral de Acuña obliga, al igual que en la de Sixto IV, a que las figuras de sus costados se representen sentadas. Pero, a diferencia del narrativismo de la composición de las *Artes Liberales* y de la nerviosidad de éstas en el precedente papal, las burgalesas se recortan sobre un fondo plano y están concebidas con una monumentalidad de resonancias miguelangelescas que tiende a ocupar todo el espacio; su corpulencia y la redondez de sus volúmenes quinientistas, acentuados por los amplios ropajes en los que se envuelven, se han tallado con un *stiacciato* de herencia donatelliana, con muy escaso resalte, aunque no llegan a alcanzar la elegancia y la maestría de los relieves tallados en el basamento del sepulcro de Andrea Bonifacio, en la iglesia de los Santos Severino y Sossio en Nápoles⁶⁸. Acertadamente, Wethey señaló la relación de la figura de la *Caridad* (fig. 9a) con los relieves donatellianos de la *Virgen con el Niño*, como el de la *Madonna Pazzi*⁶⁹ (fig. 9b), de Donatello, con el que comparte, al igual que las otras imágenes de la cama sepulcral, la reducción a lo esencial de sus formas y la levedad del relieve. El fino recorte de la silueta sobre el fondo y la entrañable relación entre la figura femenina y la infantil también pudo aprenderlo Siloe en la obra de Desiderio da Settignano (1430ca.-1464), cuyo relieve de la *Virgen con el Niño* del Museo Victoria y Alberto de Londres (A84-1927) se encuentra cercano asimismo a esta composición.

Siloe concentró sus esfuerzos en la figura del obispo, finamente tallado en alabastro (fig. 10). La suntuosidad de sus ropajes se contiene elegantemente gracias al uso de un relieve moderado y de un fino grabado. Otras partes recibieron un tratamiento más sumario y de menor calidad con respecto a las obras napolitanas de nuestro artista, como se advierte en ciertas torpezas en las manos y los pies de las alegorías, ya señaladas por Wethey, que revelan una falta de acabado, o de un trabajo más fino. Quizá fueron consecuencia de que Siloe no dedicara a esta tarea la atención prevista ya que, cuando había transcurrido sólo la mitad del plazo establecido, se hizo cargo de la *Escalera Dorada*, por lo que su realización recaería en colaboradores, que seguirían sus diseños⁷⁰. Algunas pequeñas incoherencias compositivas pueden tener también esta explicación⁷¹.

De acuerdo con la condición que se fijó en el contrato, todo debía hacerse ‘al romano’, término que aparece aquí por primera vez documentado en el arte burgalés. En aquellos momentos iniciales del Renacimiento en España la ‘romanidad’ del sepulcro Acuña se percibía no tanto en la concepción de la figura humana, sino en los motivos decorativos. Esta obra inicial ya contiene muchos *leitmotiv* del lenguaje ornamental de Siloe, como son los roleos de acantos, el caprichoso elemento compuesto por hojas de acanto y garra de león en las esquinas⁷², las flexibles y versátiles formas avolutadas, el contario, los follajes *a candelieri*, las cabezas de ángeles, los medallones, los grifos –todavía aquí con cabeza de águila, ‘a la italiana’– y las cartelas en forma de *tabula*.

Cuando las labores en el sepulcro Acuña se encontrarían mediadas, como mucho, el obispo Juan Rodríguez de Fonseca regresó temporalmente a Burgos. Debido a sus altas responsabilidades políticas, Rodríguez de Fonseca estaba frecuentemente ausente de las diversas sedes episcopales que ocu-

⁶⁷ M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas*, cit., p. 45. H. E. WETHEY, *The early works*, cit., p. 325, propone que sea una representación de la *Gramática*, porque fray Andrés Cerezo le dedicó un tratado titulado *Arte Gramática*.

⁶⁸ Véase ahora sobre esta obra L. GAETA, *Tra forma e contenuto: un'idea per il sepolcro del giovane Bonifacio a Napoli*, en «BSAA arte», 82, 2016, pp. 9-24.

⁶⁹ Berlín, *Staatliche Museen, Skulpturensammlung*, inv. 51.

⁷⁰ H. E. WETHEY, *The early works*, cit., p. 326.

⁷¹ Los relieves de las *Virtudes* de los costados tienen pequeñas cartelas en forma de *tabula*, que se quedaron sin recibir inscripción, mientras que las de los testers carecen de ellas. La habitual inscripción identificadora fue sustituida por el escudo de armas. Finalmente otra inscripción se colocó en el lecho, en torno al yacente, escrita en capitales romanas.

⁷² Un motivo similar, pero terminado en su parte inferior en cabeza de delfín, había sido utilizado por Ordóñez y Siloe en los laterales del monumento sepulcral del joven Andrea Bonifacio Cicara en la iglesia de los Santos Severino y Sossio, de Nápoles.

pó, pero también le gustó dejar su impronta en ellas. Pocos años antes, mientras fue obispo de Palencia (1504-1514), costeó una de las primeras obras 'al romano' de la arquitectura castellana, la escalera de bajada a la Cripta de San Antolín (a partir de 1506), en la catedral palentina, donde lo 'antiguo' era, sobre todo, su ornato. Siendo ya obispo de Burgos, en 1516 había hecho abrir la *Puerta de la Pellejería* en el muro oriental del crucero norte de la catedral burgalesa, para lo que había sido necesario eliminar la escalera medieval. Esta intervención fue un punto más de fricción entre el Cabildo burgalés y su obispo, ya que los capitulares consideraron que se había causado una merma al templo. La nueva escalera catedralicia de Burgos sería una obra mucho más ambiciosa que la palentina. Además de recuperar el acceso al interior del templo desde la Puerta de la Coronería, salvando un desnivel superior a siete metros, actuaría como 'fachada interior' del brazo septentrional del crucero. El 4 de noviembre de 1519 Fonseca notificó al Cabildo catedralicio burgalés que se disponía a financiar la construcción de la nueva escalera según la traza diseñada por Diego Siloe⁷³.

La carrera del artista en su ciudad natal no podía inaugurarse de modo más brillante y espectacular. Le proporcionaba la ocasión de desplegar el compendio de los saberes e ideales artísticos que había asimilado en Italia y le permitía actuar no sólo como escultor, sino también como arquitecto.

El comienzo de la escalera se enmarcaba, además, en unas circunstancias históricas para la ciudad. Pocos meses más tarde Carlos I se detuvo en Burgos, en su camino desde Barcelona a la Coruña, donde había de embarcarse para trasladarse a Flandes y ser coronado Emperador en Aquisgrán. Es muy posible que el novedoso diseño de la traza de la escalera y la misma intervención del obispo convencieran al Concejo burgalés para que se le encomendaran a Siloe los cuatro 'arcos triunfales' que se levantaron para la solemne 'entrada' de Carlos V en la *Caput Castellae*, lo que tuvo lugar el 20 de febrero de 1520⁷⁴. Sólo se nos ha transmitido de ellos el contenido de las inscripciones y la enumeración de figuras que los decoraban (personajes históricos y alegorías religiosas y profanas), pero no la forma de estos *ephimera*. Es de suponer que seguirían formas romanas y que los personajes representados se atenderían al lenguaje italianizante que Siloe había llevado consigo⁷⁵.

Los arcos de medio punto abiertos en el frente de *La Escalera Dorada* (fig. 11), desarrollados hacia el fondo en bóvedas casetonadas, adquieren así un nuevo valor, el de la sugerencia de la grandeza de la Antigua Roma con la que empezaba a configurarse la imagen del imperio carolino. Con su monumental aspecto civil⁷⁶ y su decoración mayoritariamente profana, la escalera es un fasto más pagano que cristiano, inserto en una de las catedrales góticas españolas más significadas.

La espectacularidad y el clasicismo de la escalera ya despertaron la admiración del académico Bosarte, quien reconoció que era «la mejor pieza de arquitectura en su destino que se podía haber trazado»⁷⁷. Pero hasta el siglo XX la *Escalera Dorada* no fue 'recuperada' para la historiografía artística. A partir de entonces su referencia fue incluida en múltiples estudios, aunque los análisis en profundidad y con una interpretación integradora de los múltiples aspectos de esta gran fábrica, han sido escasos. Destaca el temprano artículo de Wethey, quien ya dejó planteadas las cuestiones sustanciales: el modelo bramantesco de acceso al *Belvedere* y su precedente romano de Palestrina; la concepción renacentista, por el sentido de conjunto, regido por la proporción y la axialidad; el despliegue decorativo, con una profusión que relacionó con el arte del Norte de Italia, en el que se fusionan múltiples recursos de variada procedencia; y el protagonismo del gótico⁷⁸. El estudioso americano marcaba así las dos grandes líneas de estudio de la escalera, la arquitectónica y la que se ha interesa-

⁷³ Publicado por vez primera por M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia*, cit., p. 126. La referencia documental fue corregida en cuanto al número de folio por A. UREÑA UCEDA, *La escalera imperial como elemento de poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*, Madrid 2007, p. 60, nota 37. Repetición de la transcripción en J. MARTÍNEZ MONTERO, *La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos*, Burgos 2011, p. 48.

⁷⁴ Siloe terminó de cobrar por ello en septiembre de 1521. La noticia fue publicada por T. LÓPEZ MATA, *La Catedral de Burgos*, Burgos 1950 (se cita por ed. de 2008), p. 425. Añadimos aquí que el dato se encuentra en el f. 278v de la referencia documental dada por el autor citado y transcribimos el fragmento de la orden para que el «mayordomo de la ciudad que de e pague a diego de syloe veynte e seis ducados que deve e le restan debiendo de los arcos triunfales que fizo por el recibimiento de su magestad».

⁷⁵ Relación manuscrita publicada por J. ALENDA Y MIRA, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid 1903, pp. 18-19.

⁷⁶ Ha sido considerada como precedente de la escalera imperial, UREÑA UCEDA, *La escalera imperial*, cit., pp. 57-62.

⁷⁷ I. BOSARTE, *Viage*, op. cit., p. 310.

⁷⁸ H. E. WETHEY, *The early works...*, cit., pp. 327-330.

do por la ornamentación, a lo que hay que añadir la inclusión de pieza tan señalada como ésta en las publicaciones relativas a la Historia de la Arquitectura española y a la propia Catedral de Burgos⁷⁹. Más próximo a nuestros días, el estudio monográfico que le dedicó Speranza apuró extraordinariamente los distintos aspectos que se encuentran en la escalera, con aportaciones nuevas, como la propuesta de modelos de Giorgio Martini, la comparación de los órdenes, especialmente de la columna abalaustrada, con *Las Medidas del Romano* y la discusión de los grabados como fuente prioritaria⁸⁰, en favor de los dibujos y de la propia experiencia acumulada por el artista en Italia⁸¹.

En esencia, la escalera está compuesta por tres arcosolios de medio punto, enmarcados por sus órdenes de columnas de aspecto clásico, y cinco rampas, constituidas por cuatro tiros simétricos –dos a dos– y paralelos con respecto al muro, a los que se añade en el punto más bajo un quinto tramo perpendicular a los anteriores. Siloe partió de un pie forzado ineludible, pues debía salvar el alto vano de la Puerta de la Pellejería, situado a su derecha, con el que casi toca el recodo de la escalera en ese lado. Es probable, por otro lado, que nuestro artista aprovechara algo de la antigua escalera medieval, no sólo en cuanto a su fábrica material, sino también en lo que se refiere al diseño de los tiros superiores, convergentes hacia la puerta, y al sistema de rampas volando sobre arcos⁸²; estos últimos contribuyen a aligerar el muro y a contener el peso de los tiros. La continuación de la bajada en la escalera desaparecida se apoyaba en los muros laterales, como transmite la documentación⁸³ y como testimonia su eliminación cuando se abrió la Puerta de la Pellejería. La genialidad de Siloe consistió en ‘comprimir’ hacia el fondo la mayor parte de la subida y potenciar la apariencia de desahogo en el tramo de su desembarco en el interior del templo, además de componer todo el conjunto con orden, simetría y proporción.

La fábrica pétreo de la escalera se terminó en poco más de dos años, ya que a principios de 1523 se tasaba parte de la obra de hierro que la complementaba, compuesta por unos pretilos con los que se protegieron las subidas⁸⁴. El encargado de su realización fue el rejero francés Hilario, quien seguiría diseños siloescos, a juzgar por el repertorio de los motivos que decoran las barandillas (columnas abalaustradas, cabezas de ángeles, figuras infantiles, grutescos, medallones con cabezas clásicas y coronas vegetales)⁸⁵. En el antepecho del balconcillo ochavado, que sobresale a modo de púlpito, se encuentran los únicos motivos religiosos, constituidos por dos medallones que contienen las medias figuras de San Pedro y San Pablo, indicadoras de que, pese a toda la fantasía profana que poblaba la escalera, ésta pertenecía a la Iglesia.

El frente de la escalera, en efecto, proporcionó a Siloe la oportunidad de desplegar un amplio abanico de motivos ‘al romano’, a modo de gran pantalla. Como ha sido reconocido ampliamente, constituía todo un ‘manifiesto’ del nuevo lenguaje ornamental y arquitectónico⁸⁶. Para esto último era preciso dominar el cálculo, las medidas y la exactitud del dibujo proyectual. Satisfecho de haberlo conseguido, el propio Siloe se incluyó entre la decoración como el autor de tal operación, en la

⁷⁹ La amplia bibliografía de la escalera ha sido recogida por J. MARTÍNEZ MONTERO, *La Escalera Dorada*, cit., pp. 43-44, especialmente notas 62-70.

⁸⁰ Interpretación iniciada por S. SEBASTIÁN, *La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos*, en «Goya», 47, 1962, p. 354 y continuada por M. FERNÁNDEZ GÓMEZ, *El lenguaje de los grutescos y Diego de Siloe*, en «Academia», 59, 1984, pp. 285-304; EADEM, *Los grutescos en la Arquitectura española del Protorenacimiento*, Valencia 1987, pp. 283-300.

⁸¹ F. SPERANZA, *La Escalera Dorada de la catedral de Burgos*, en «Archivo Español de Arte», LXXIV, 293, 2001, pp. 19-44.

⁸² En cuanto a lo primero, puede verse la escalera del crucero de la Catedral de Regensburg (Alemania), del siglo XIV, J. MARTÍNEZ MONTERO, *La Escalera Dorada*, cit., pp. 13-14. En lo referente a los arcosolios para aligerar el muro y descargar el peso superior, M. J. REDONDO CANTERA, *Luci e ombre*, cit., p. 185.

⁸³ En 1483 el Cabildo hizo detener unas obras en la Capilla de la Concepción porque afectaban a la escalera, en su muro occidental, M. RICO SANTAMARÍA, *La catedral de Burgos, Patrimonio del mundo*, Burgos 1985, p. 376. En lo que respecta al muro oriental, véase más arriba la protesta del cabildo por la apertura de la Puerta de la Pellejería sacrificando la escalera.

⁸⁴ La realización de ésta se prolongó hasta 1526. M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia*, cit., pp. 126 y 287-288 y T. LÓPEZ MATA, *La Catedral*, cit., pp. 343-344.

⁸⁵ Dentro de esa explosión de vitalidad, sorprenden unas inusuales calaveras que corren por debajo del pasamos en las mesetas de los extremos, en cuyo frente están los escudos de Fonseca, financiador de la obra, y de la Catedral, aunque aún no había muerto el prelado cuando estas muertes se describen en la tasación citada en la nota anterior.

⁸⁶ F. SPERANZA, *op. cit.*, p. 21 la califica como «verdadero manifiesto funcional de la arquitectura de Renacimiento español».

que la mente había triunfado sobre la materia informe. De este modo se puede reconocer su cripto-firma en las dos alegorías de la Arquitectura, «quizá lo más bello entre todo», en opinión de Gómez-Moreno⁸⁷, que se sitúan en los márgenes laterales y que son personificadas por medio de sendos efebos desnudos que cabalgan sobre monstruos⁸⁸, en una imagen similar a la que fue incluida entre otros grutescos en el *Taccuino senese*, de Giuliano da Sangallo⁸⁹. En ambos muchachos su cabellera se mueve hacia el frente, como en algunos *ignudi* de la bóveda de la Capilla Sixtina⁹⁰, y se establece así una conexión entre la cabeza y la *tabula* ¿indicando la proyección mental del diseño? La *tabula* de la izquierda (fig. 12a) es rectangular, con una ortogonalidad conseguida mediante la escuadra y la plomada, que se figuran esculpidas a su lado. La figura de la derecha (fig. 12b), más dinámica en su caracterización, sostiene una cartela cuyos lados cortos se curvan, pues no en vano un compás se ha añadido a los instrumentos anteriores. Como años más tarde afirmaba Diego Siloe, «este arte de arquiteutura no se puede declarar por palabras syn que intervenga en ello la medida del compas»⁹¹. Recta y curva, rigor y distensión, en definitiva, se encuentran en los principios esenciales de la concepción de esta escalera y en los de todo proyecto arquitectónico. A ello se suma el recuerdo de la lápida funeraria de Andrea Bregno (1421-1506), en *Santa María sopra Minerva* de Roma⁹², en la que el artista es celebrado en compañía de los instrumentos de su oficio que le permitieron alcanzar la fama (fig. 12c).

El retablo de Santa Ana y su repercusión en el género funerario (1522)

Como se ha visto, casi desde su regreso, Diego Siloe fue ‘encadenando’ encargos. Aún no estaba terminada la *Escalera Dorada* cuando García de Medina le encomendó en julio de 1522 la realización de varias obras para la capilla de Santa Ana⁹³, un espacio que en origen estaba dedicado a la madre de la Virgen y que, al igual que otro adyacente dedicado a San Bartolomé, había sido incorporado posteriormente a la capilla de Acuña.

Del encargo se conserva el pequeño retablo pétreo dedicado a Santa Ana y una lápida con las memorias del difunto. El primero es una obra aparentemente menor, pero resulta muy elocuente –quizá tanto como el sepulcro del obispo– sobre la procedencia de los modelos de nuestro artista y, sobre todo, destaca por su carácter innovador en el ámbito burgalés, algo que apenas ha sido apreciado hasta ahora.

La composición del retablo (fig. 13a) presenta varias deudas con respecto a las obras de Andrea Sansovino (1467-1529), junto al que debió de transcurrir buena parte del aprendizaje de Siloe en Roma. Ya Wethey señaló su dependencia del *Altar Corbinelli* (1488-1491), en la iglesia de Santo Spirito en Florencia, y de los arcos sepulcrales de Girolamo Basso della Rovere y Ascanio Sforza (1505-1507), en el coro de Santa María del Popolo en Roma⁹⁴. Al diseño del conjunto hay que sumar algunos detalles, como la venera invertida –sólo presente en el nicho central del retablo burgalés– tomada del remate de los sepulcros romanos y que, a partir de ahora, se hará distintiva de la escultura burgalesa durante las décadas siguientes. También parecen inaugurarse aquí los tondos en el ático, que en el retablo florentino estaban incluidos dentro de la estructura del arco triunfal y que ahora se independizan, lo que retrotrae el modelo a composiciones quattrocentistas más antiguas, como el retablo del abad Amatisco, en la capilla Salviati de la iglesia romana de San Gregorio al Celio, fechado en 1468-1469, donde las veneras de las hornacinas laterales también tienen su charnela hacia arriba⁹⁵.

⁸⁷ M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas*, cit., p. 45.

⁸⁸ Sobre su interpretación, en el sentido que aquí se expone, M. J. REDONDO CANTERA, *Juan Rodríguez de Fonseca y las Artes*, en *Juan Rodríguez*, cit., pp. 202-204. Otra opinión, que identifica estas las alegorías como la ‘buena arquitectura’ y la ‘mala arquitectura’ en F. MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid 1989, pp. 498-499.

⁸⁹ Véase el fol. 42 v. Edición del códice a cargo de S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di Architettura e dell’antico*, Roma 1985, p. 307.

⁹⁰ Sobre todo, el situado por encima de la *Sibila Pérsica*.

⁹¹ Condiciones para la *Casa de los Miradores*, en Granada, en 1560, M. Gómez-Moreno, *Las águilas*, cit., p. 197.

⁹² Sobre esta memoria sepulcral, S. BLAKE MCHAM, *Tomba come testamento: il Monumento funerario di Andrea Bregno*, en *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, eds. C. Crescentini y C. Strinati, Firenze 2008, pp. 415-429 y P. ROCWELL, *The Tomb of Andrea Bregno*, en *Andrea Bregno. Il senso...*, pp. 431-439.

⁹³ M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia*, cit., pp. 290-291.

⁹⁴ H. E. WETHEY, *The early works*, cit., p. 329.

⁹⁵ Atribuido al llamado Maestro de Pio II por F. CAGLIOTI, *Sui primi tempi romani d’Andrea Bregno: Un progetto per il cardinale camerlengo Alwise Trevisan e un San Michele Arcangelo per il cardinale Juan de Carvajal*, en «Mitteilungen des

El retablo tiene la singularidad de combinar la piedra –utilizada para las partes estructurales, los relieves del banco y los medallones de los remates– con la madera policromada –para las esculturas de las hornacinas y el relieve del luneto– lo que fue poco frecuente en la escultura española. El grupo central, formado por un bulto redondo con el tema de la *Triple Ana* (fig. 13b), fusiona varios modelos reconocibles. De la *Epifanía* del altar de la Capilla Caracciolo de Nápoles proceden la Virgen, en su concepción rotunda y serena, y el Niño, una variante casi espejular del napolitano. Para la concepción del grupo de Santa Ana, Naldi propuso el realizado por Sansovino en la iglesia de Sant'Agostino de Roma, hacia 1510-1512⁹⁶. El *Cristo en el sepulcro* es una versión menos fina y dramática del relieve que ocupa el frontal del mencionado altar napolitano. Las infantiles cabezas de ángeles, permanentemente presentes en la obra siloesca, rodean el cuerpo muerto de Cristo y le añaden una nota sentimental.

La composición del *retablo de Santa Ana* sirvió de punto de partida para tres monumentos funerarios que se erigieron durante los años siguientes en el claustro de la Catedral de Burgos, lugar preferido para el enterramiento de las dignidades eclesiásticas del templo, y que seguían un tipo de sepulcro generado a fines del siglo XV, compuesto por la cama tumular sobre la que se tiende el yacente y, por encima y adosado al muro, un pequeño retablo o relieve de temática religiosa, todo ello esculpido en piedra.

Desde Bosarte⁹⁷ se considera autógrafo de Siloe el *sepulcro del canónigo Diego Santander* (fig. 14a), fallecido a finales de septiembre de 1523, como informa su epitafio, por lo que quizá se llevó a cabo inmediatamente después que el *retablo de Santa Ana*. El monumento Santander es una de las obras más personales y libres del artista, como si el éxito que conocía en Burgos hubiera potenciado su capacidad creativa y se arriesgara a desarrollar lenguajes aún no experimentados por él. De este modo, el retablo que se colocó por detrás de la tumba del eclesiástico está compuesto con una ruptura sorprendente de las normas, lo que le proporciona cierto aspecto ‘desestructurado’, ya que el orden de pilastras de las hornacinas laterales carece de entablamento y se adelanta en plano al encasamiento central. Esa libertad se extendió a la representación del único tema religioso que se realizó o se conserva del sepulcro, una *Virgen con el Niño* (fig. 15a) que ha sido recientemente restaurada y luce una sorprendente policromía. El relieve tiene su fuente principal en el relieve marmóreo de la *Virgen de las nubes* (fig. 15b), obra de Donatello (1425ca.-1435, Museo de Bellas Artes de Boston, inv. 17.1470), interpretada con una monumentalidad miguelangelesca, inspirada por algunas *Sibilas* de la Capilla Sixtina, como denota el gran libro ‘profético’ que sostiene; en particular recuerda a la *Délfica*, por la amplitud envolvente de los paños, y a la *Eritrea*, por la caída del brazo⁹⁸. Como en el relieve del maestro italiano, el poco espacio disponible es ocupado por unas líneas onduladas, aquí más insistentes, y por cabezas de ángeles. Están presentes también los elementos marginales con los que el artista marca su autoría –y que pronto serían adoptados por los imitadores– como las veneras que proyectan su charnela hacia el frente y los feroces grifos de la *Escalera Dorada* –ahora de cuerpo leonado– que se sitúan en el ático. Las dos partes que componen la cama sepulcral también reciben un tratamiento singular, con un claro recuerdo del monumento funerario de Andrea Bonifacio (fig. 14b), del que se intercambia la situación de los elementos. Aquí el epitafio sube hasta situarse por debajo del yacente tendido sobre un lecho recto –lo único convencional del sepulcro burgalés– y se inscribe en una fingida cartela de cuero, con los ángulos enrollados y unas curvas en sus lados más cortos –lo que le asemeja a la que lleva una de las alegorías (fig. 12b) de la *Arquitectura de la Escalera Dorada*– de donde salen unas asas abalaustradas semejantes a las del monumento napolitano. Y el sarcófago de tipo ‘bañera’ que contiene el cuerpo del joven en Nápoles desciende en Burgos para componer una especie de basamento de la cama sepulcral burgalesa. Pero no se le da una forma curva, que habría sido muy laboriosa de llevar a cabo, sino que su perfil se sugiere mediante unas largas

Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI, 3, 1997, p. 235, fig. 31; y a otro escultor anónimo, el Maestro de Osteno, junto a Giovanni Dalmata y otros por F. NEGRI ARNOLDI, *Andrea Bregno e il Maestro della Madonna di Osteno*, en *La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, cat. exp., Roma, 2010, eds. C. Crescentini y C. Strinati, Roma 2010, pp. 117-118.

⁹⁶ R. NALDI, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Nápoli 1997, p. 53

⁹⁷ I. BOSARTE, *op. cit.*, pp. 308-309.

⁹⁸ H. Wethey la puso relación con la llamada de *Madonna de la Casa de Alba* (Washington, National Gallery, Andrew Mellon Collection, 1937.1.24), obra de Rafael, hacia 1510, H. E. WETHEY, *The early Bartolomé Ordóñez*, cit., p. 330. La referencia del *Tondo Pitti* (1503ca., Florencia, Museo del Bargello) resulta más alejada.

hojas de acanto en el frente. Finalmente, los ángulos de la base de esta cama se rematan con unas garras leonadas más fantásticas que las napolitanas.

Dentro del mismo recinto claustral hay otros dos sepulcros que derivan del modelo siloesco creado en el que conmemora al canónigo Santander. Son posteriores, a juzgar por las fechas de fallecimiento de sus propietarios. Ambos presentan una composición más ordenada y su 'correcta' escultura contiene escasos rasgos personales. El más próximo al vocabulario siloesco es el de Pedro Saiz de Ruiloba, cuyo *Llanto sobre Cristo muerto* es casi idéntico al esculpido en madera para el retablo de la capilla Gómez de Santiago, en Santiago de la Puebla (Salamanca)⁹⁹, lo que denota la mano de un discípulo de Siloe o de Bigarny. La inclusión por duplicado del inusual tema de *Eros pandamator*, presente en zonas marginales de algunos selectos sepulcros renacentistas¹⁰⁰, con una figuración aquí muy relacionada con los genios de la Arquitectura de la *Escalera Dorada*, refuerza la vinculación de su autor con Siloe. El sepulcro de Gaspar de Illescas, muy similar al de Saiz de Ruiloba, se encuentra más alejado del modelo del canónigo Santander, pero recupera los medallones sobre el ático del retablo de Santa Ana, que no se habían empleado en los dos monumentos anteriores.

Los retablos de la Capilla del Condestable (1523-1525)

Otra gran oportunidad se presentó para Siloe cuando ni siquiera habían pasado cinco años de su regreso y los encargos no dejaban de sucederse, casi de modo precipitado.

Desde fines del siglo XV, el espacio particular más importante del templo metropolitano burgalés era la capilla fundada por los Fernández de Velasco en 1486, más conocida como la Capilla del Condestable. En 1522 se reanudaron las obras en el recinto, que habían quedado interrumpidas años atrás, a causa de problemas familiares y financieros de la Casa de los Velasco. El tercer Condestable, Íñigo Fernández de Velasco (1462-1528), se comprometió a terminar el amueblamiento de la capilla¹⁰¹, que aún no disponía de retablo mayor y que tenía pendiente la terminación de los colaterales¹⁰². Para ello en 1523 se convocó a Felipe Bigarny, que era el escultor de confianza de la aristocrática familia¹⁰³, y a Diego Siloe, quien la había obtenido del obispo Rodríguez de Fonseca, con objeto de encararles el retablo mayor de la capilla¹⁰⁴. El coste de éste se calculó en 2.500 ducados, una suma muy elevada, sobre todo si se tiene en cuenta que en ese precio no se incluían las posteriores labores de dorado y policromía.

Diego recogió aquí también una herencia paterna, que en esta ocasión se concretaba en la terminación del retablo colateral de la Epístola, que Gil de Siloe habría dejado inconcluso, tan solo a falta de algunas imágenes. No queda testimonio documental sobre cuándo lo completó nuestro artista, pero debió de hacerlo al mismo tiempo que intervenía en el retablo mayor, ya que el estilo de las esculturas se corresponde con la parte de la que se ocupó en él. Además, una vez terminado el retablo mayor, Bigarny se hizo con la exclusiva de la continuación de las labores escultóricas de la capilla, por lo que ya no hubo opción. Siloe rellenó los huecos con tres imágenes de santas¹⁰⁵ (fig. 16a) y un grupo de *Cristo sostenido por dos ángeles*¹⁰⁶ (fig. 16b). Este último tema, a modo de la 'Piedad angélica', conoció cierto éxito en Italia en la pintura y la escultura de fines del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI¹⁰⁷. En cualquier caso, si a estas figuras del retablo colateral se unen la realización de la mazonería y la mitad de la escultura del retablo mayor y otras imágenes en el pequeño retablo colateral del lado del Evangelio, dedicado a San Pedro, el conjunto supone una notable carga de trabajo. La categoría del encargo y la calidad de los resultados obtenidos permiten afirmar que el escultor con-

⁹⁹ Véase más abajo.

¹⁰⁰ M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España*, cit., p. 205

¹⁰¹ Las dataciones que se citarán a continuación proceden de los datos documentales publicados por C. G. VILLACAMPA, *La Capilla del Condestable, de la Catedral de Burgos. Documentos para su historia*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología», 4, 10, 1928, pp. 23-38.

¹⁰² Para la escultura de estos tres retablos véase el completo estudio de M. ESTELLA MARCOS, *La imaginería*, cit.

¹⁰³ Sobre los diversos trabajos realizados para los Velasco a partir de 1513, I. del RÍO DE LA HOZ, *Felipe Bigarny*, cit.

¹⁰⁴ Sustituiría a otro anterior, gótico, cuyos restos se ven en los márgenes y que quizá no se terminó

¹⁰⁵ *Santa Margarita* o *Marina* se sitúa en la calle derecha del cuerpo superior. A la izquierda, en el flanco lateral del retablo que se orienta hacia el centro de la capilla, se superponen *María Magdalena* y otra joven que ha sido identificada como *Santa Perpetua*.

¹⁰⁶ Atribuido a Diego Siloe por G. WEISE, *op. cit.*, p. 118.

centró sus esfuerzos y el de su taller en esta tarea, aunque simultáneamente atendiera también a otras obras ya mencionadas.

El retablo mayor de la Capilla del Condestable de Burgos (fig. 17a) es el más original del Renacimiento español. Un testimonio posterior, fechado en 1579 y proporcionado por un entallador activo en Burgos, atribuía la traza de esta pieza a «un grand maestro que se llamaba diego Siloe» y afirmaba que estaba «muy curiosamente hecho»¹⁰⁸. En efecto, Siloe se planteó varios retos con este encargo. En primer lugar, en cuanto a la estructura de esa gran máquina litúrgica y doctrinal, ideó algo totalmente diferente a lo que estaba en uso. Si se hubiera limitado a cubrir el paño central de la cabecera ochavada de la capilla con un retablo paralelo al muro, el gran vacío que se extendía por delante, donde entonces ni siquiera los sepulcros ocupaban su centro, la percepción de su presencia habría sido mucho menor. Era necesario, pues, concebir un gran cuerpo que se proyectara hacia delante, para llenar en lo posible el espacio de la capilla, es decir, lo contrario de lo que había hecho en la *Escalera Dorada*, que en su mayor parte se había replegado al fondo. A su vez, el avance de la estructura se veía limitado por la situación del altar sobre unos escalones. Por ello el grueso del saliente se confió a la cubierta del cuerpo principal. Quizá el origen de la idea de añadir una cubierta le vino al artista de los retablos colaterales, especialmente del realizado por su padre, que queda cobijado bajo una bóveda de crucería que se proyecta en la parte superior y sobre la que se alza una aguja calada.

El retablo tiene, en efecto, un componente de ilusionismo. El recinto donde se desarrolla la escena principal se cubre, a modo de baldaquino, con una supuesta bóveda elíptica que carece de apoyos en su frente, por lo que nada impide la visión diáfana de lo que se encuentra en su interior. La idea del ‘desvelamiento’ de algo sagrado o valioso puede provenir también de la propia experiencia de Siloe en el monumento funerario de Andrea Bonifacio (fig. 14b)¹⁰⁹, donde la tapa del sarcófago –igualmente elíptico– se levanta para dejar ver el *planctum* de los pequeños genios que le acompañan. Como consecuencia, la cubierta vuela en el vacío y genera una zona de sombra hacia el fondo, por encima de las cabezas de los personajes. La amplia curva que ve el espectador hace que éste se olvide de la base rectangular del encasamiento y que proyecte mentalmente otra forma similar en la parte posterior, imaginando, por lo tanto, un espacio mayor, pero allí el fondo es plano, al adaptarse al paño recto del muro de la cabecera de la capilla (fig. 17b). Consecuentemente, la línea de apoyo de la bóveda se hace recta y la cubierta pierde su simetría con respecto a un eje transversal. Los festones colgantes, además de adornar, contribuyen a ocultar el artificio y a mantener la ilusión.

En el segundo cuerpo, que se levanta en la vertical de la curva, su alto basamento proporciona la sensación de un volumen pesado que se sostiene sobre un vacío. Otro aparente contrasentido estructural es la prolongación del entablamento para formar unas repisas sobre las que se alzan las alegorías de la *Sinagoga* y la *Iglesia*, sostenidas por esbeltas columnas abalaustradas que apoyan en unas ménsulas soportadas por jóvenes tenantes (fig. 18a), adaptación dulcificada y adolescente de los *ignudi* en grisalla situados en el penúltimo tramo de los pies en la bóveda de la Capilla Sixtina. En este punto Gómez-Moreno estableció también una relación con los retablos de Damián Forment, cuyas polseras tienen en su parte inferior unos tenantes¹¹⁰, pero la idea fue mucho más atrevida en el retablo burgalés. El rostro de estos muchachos, sobre todo en el de la derecha (18b), contiene el ideal de belleza juvenil de nuestro artista.

Siloe concibió un gran encasamiento, que comprendía casi toda la anchura disponible, para presentar la advocación de la capilla, la *Purificación de la Virgen*. Ahí se encuentra la segunda gran no-

¹⁰⁷ Gómez-Moreno lo relacionó con el relieve de Donatello para el altar mayor de San Antonio en Padua. M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 46. Aunque distantes las obras en el tiempo y en su lugar de destino, no se puede dejar de establecer un paralelismo por la composición y un tono emocional semejantes con la pintura del mismo tema, atribuida a Pedro Berruguete que se encuentra en la Pinacoteca Brera de Milán (inv. 233).

¹⁰⁸ T. LÓPEZ MATA, *La Catedral*, cit., p. 317. En su lectura coherentemente clásica de la obra de Siloe, desconcertados por la singularidad del retablo y desconocedores del dato, atribuyeron la traza del retablo a Bigarny, H. E. WETHEY, *The early works*, cit., p. 334 y GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 48.

¹⁰⁹ Sobre este monumento, L. GAETA, *op. cit.*

¹¹⁰ GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 49. El dedicado a San Pablo, en la iglesia de su titularidad de Zaragoza, realizado entre 1511 y 1517, es el único que Siloe habría podido ver antes de llegar a Burgos. Sobre Damián Forment, C. MORTE GARCÍA, *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza 2009; para el retablo de San Miguel, pp. 179-197.

vedad del retablo, la escala próxima al natural de los personajes y su concepción como esculturas de bulto redondo, a un tiempo aisladas e interrelacionadas. Para ello precisaba de un amplio espacio, por lo que preparó un compartimento único y monumental, sin divisiones, como si fuera un escenario de teatro sacro. El retablo –en su conjunto y en su tema iconográfico principal– se resuelve así con un extraordinario sentido plástico, con una claridad y con un protagonismo del cuerpo humano en unas dimensiones que Siloe no habría concebido sin su experiencia italiana. Pero también es cierto que para el tamaño de las figuras el artista tenía un pie forzado, que le venía proporcionado por las pétreas figuras góticas de *Apóstoles*, realizados por el taller de los Colonia, que estaban colocadas en los pilares que flanquean el retablo y a cuya altura, más o menos, situó la escena de la advocación de la capilla.

Bigarny y Siloe no trabajaron en compañía, como socios, sino más bien en competencia, lo que tiene su mejor exponente en la escena central. A los lados de una anticuaría ara de indudable diseño siloesco (garras con follajes, cartela, contario), se distribuyen dos grupos desiguales. El de la izquierda, con una Sagrada Familia y una joven canéfora (fig. 19a)¹¹¹, condensa el ideal artístico de Diego en su manifestación más amable¹¹², con la belleza femenina maternal, la ternura infantil, la nobleza de la edad madura y el contenido dinamismo juvenil, interpretado bajo un prisma idealizador de acento rafaelesco (fig. 19b) que hasta ahora nunca se había manifestado con tal evidencia en las obras de nuestro artista. La cabeza de la Virgen posee una belleza clásica de recuerdo sansovinesco, particularmente próxima a la figura de María en el grupo de la *Triple Ana* de la iglesia romana de San'Agostino, citada más arriba. Pese a su situación lateral, la escultura de la Virgen atrae el peso de la composición hacia ella, debido a la monumentalidad que le proporcionan sus amplios ropajes y al variado movimiento que adoptan los paños, que constituyen uno de los momentos más afortunados de la escultura siloesca.

El resto de las figuras y escenas se distribuyeron aproximadamente de modo paritario entre los talleres de ambos escultores. La calidad de algunas permite distinguir la mano de Siloe. En el banco del retablo destacan la *Visitación* (fig. 1), impregnada de encanto femenino, y la *Natividad* (fig. 20), donde el inusual gesto de la Virgen, reduplicado en el ángel situado por detrás, repite el de la princesa salvada por San Jorge del *Altar Caracciolo*. También se pueden asignar a Siloe el *Cristo a la columna*, en el segundo cuerpo, y las figuras de la *Virgen* y *San Juan*, en el ático. Estos últimos apoyan sobre cornucopias, motivo que adoptarán a partir de entonces los remates de muchos sepulcros y retablos en el arte burgalés de las décadas posteriores. Las figuras regordetas de los niños arrodillados en esa zona alta recuerdan por su caracterización y sus posturas a los que rodean a Andrea Bonifacio en el interior de su sarcófago, aunque son obra de taller.

El *retablo de San Pedro* es el más problemático de todos. Su mazonería 'al romano' emplea elementos propios de Siloe –columnas recorridas por grutescos, hornacinas aveneradas con charnela superior, abundancia de querubines y medallones– pero algo parecido también lo había hecho ya Bigarny en el retablo mayor de la Capilla Real de Granada (1519-1521), por lo parece más propio de éste, dada la escasa variedad de los motivos, su talla un tanto desmañada y el extraño e incoherente remate superior, pretendida versión 'al romano' del chapitel del parejo *retablo de Santa Ana*. Los datos documentales que tenemos no ayudan nada al esclarecimiento de su proceso, ya que de ellos se deduce que fue anterior al mayor de la capilla, puesto que en 1523 se pagaba por su dorado a León Picardo. En cuanto a las esculturas, de bulto redondo, presentan una gran heterogeneidad de estilo y de calidad, por lo que algunas plantean serias dudas sobre una adscripción a Siloe o a Bigarny, o a sus respectivos talleres, opciones ya planteadas por Gómez Moreno y afinadas por Estella¹¹³. La impresión general es la de una predominante intervención de colaboradores, con excepciones en ciertas esculturas.

¹¹¹ H. E. WETHEY, *The early works*, cit., p. 335 propuso como modelo de ésta la joven de la escena del fresco de Ghirlandaio con el *Nacimiento de San Juan Bautista*, en la Capilla Tornabuoni de Santa María Novella en Florencia. Pero este tipo de figura femenina, joven, graciosa y dinámica fue muy cultivada por los pintores del *Quattrocento* y Diego Siloe pudo ver varias figuras semejantes en los frescos de la Sixtina, como en *El viaje de Moisés a Egipto*, de Perugino, en *La Prueba de Moisés* o en *Las Tentaciones de Cristo*, de Botticelli.

¹¹² H. E. WETHEY, *The early works*, cit., p. 335 consideró a este grupo lo «most typical of Diego de Siloe's art, especially the Maddonna and Child».

¹¹³ M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., pp. 47-48; M. ESTELLA MARCOS, *La imaginería*, cit., pp. 110-141.

La más sobresaliente de éstas –y diferente de todas las del retablo, por su calidad y novedad– es el magnífico *San Jerónimo penitente*, sobre el que hay acuerdo unánime en su atribución a Siloe. Con ella el artista inaugura en su obra un nuevo concepto de figura humana, profundamente naturalista, en la que, anticipando sensibilidades posteriores, la belleza física deja paso a la expresión de los efectos de la edad, del retiro ascético y de una profunda vivencia espiritual, como había hecho Desiderio da Settignano en su *Magdalena* (1464) de la iglesia de la Trinidad en Florencia, cuya huella formal y emocional parece sentirse aquí. Se diría que está concebido y realizado como una pieza independiente, que estuviera ya hecha antes de incorporarse posteriormente al retablo, lo que abriría nuevos interrogantes sobre su datación, quizá anterior, dada la similitud de composición con otros ejemplares napolitanos realizados en mármol, como el realizado por Giovanni da Nola¹¹⁴. Tales confluencias temáticas y plásticas entre los talleres napolitanos de escultura y la imagen de Siloe llevan a plantear la posible existencia de unos modelos en circulación o compartidos entre los artistas, ya desde los años de la estancia de Siloe, que tardaron un tiempo en aflorar, bien en su materialización, bien en su visibilidad. El especial cuidado con el que está tallado este *San Jerónimo* le otorga un rango de excepcionalidad, como si se tratara de una pieza de selecto coleccionismo devoto. A partir de esta figura, las lajas y el tronco de árbol nudoso se convirtieron, a los ojos de los historiadores del Arte con Gómez-Moreno a la cabeza, en señas distintivas de lo siloesco, aunque hay que recordar que ambos estaban ya presentes en el *Altar Caracciolo* y que más tarde se realizaron imitaciones de ello, particularmente en el foco burgalés.

Otras dos figuras atribuibles a Siloe son las de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*. Esta última encaja con los prototipos juveniles y amables del artista, mientras que la primera carece de la tensión que le imprimió Girolamo Santacroce (1502ca.-1537ca.) en el *Altar Caracciolo* y dista mucho de la figurada en la sillería de San Benito, por lo que puede ser obra de taller. Del resto de esculturas de santos, Estella ha mantenido la atribución de *San Sebastián* y *San Jorge* a Siloe o a su taller¹¹⁵.

Con la finalización del retablo mayor de la Capilla del Condestable a mediados de 1525¹¹⁶ se interrumpió el trabajo de Siloe para los Velasco. Bigarny recuperó su primacía como escultor de confianza de la familia y se hizo con el encargo de la siguiente empresa escultórica, el sepulcro en jaspe y mármol de los fundadores de la capilla, para el que Siloe habría sido el escultor apropiado, por su familiaridad en el trabajo del mármol y en el género funerario¹¹⁷. Continuaba –y continuaría– el enfrentamiento entre ambos artistas que había comenzado en 1508.

Gómez Moreno consideró como perteneciente a esos años, que en su opinión habían sido de colaboración entre los escultores, el conjunto compuesto por los sepulcros y el retablo de la capilla fundada por Toribio Gómez de Santiago, en la iglesia parroquial de Santiago de la Puebla (Salamanca)¹¹⁸. El arco temporal cierto para datar el conjunto se extiende entre 1519, dado que en el sepulcro principal se imita, muy simplificado, el de Luis de Acuña y 1534, la fecha de muerte del fundador¹¹⁹, quien ordenó en vida que se hicieran estas obras. Como bien indicó Gómez-Moreno, su realización debe corresponder al primer lustro de los años 20 del siglo XVI. Quizá el comitente lo encargaría en torno a 1523, una vez superada la crisis de la Guerra de las Comunidades. Es muy posible que el retablo se llevara a cabo en Burgos y se transportara después a su lugar de destino, ya que abundan en él las piezas pequeñas. De la mediocre calidad de la escultura del retablo se diferencian la *Virgen con*

¹¹⁴ R. NALDI, *Giovanni da Nola. Storia e restauro di una tavola di marmo*, Nápoli 2012.

¹¹⁵ M. ESTELLA MARCOS, *La imaginería*, cit., pp. 112 y 138; M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., le adjudicó también las figuras de *San Andrés* y *San Cristóbal*.

¹¹⁶ En mayo de 1525 se empezaba a pagar a León Picardo por el dorado y policromado del retablo mayor, C. G. VILLACAMPA, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹¹⁷ M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 50, achacó la adjudicación de este encargo a la rivalidad de intereses entre Bigarny y Siloe.

¹¹⁸ Previamente, cuando había redactado entre 1901 y 1902 el catálogo de la provincia salmantina reconoció la indudable procedencia burgalesa del conjunto y lo adjudicó a Bigarny. Sobre la redacción de ese catálogo, J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA, *op. cit.*, pp. 32-33. Cuando M. GÓMEZ-MORENO publicó *Las águilas*, cit., pp. 49-50 lo incorporó parcialmente al corpus siloesco porque reconoció su estilo en algunas imágenes y así lo volvió a explicar cuando finalmente se publicó su *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid 1967, pp. 438-439. A. CASASECA CASASECA, *Catálogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Madrid 1984, pp. 311-312.

¹¹⁹ Sobre Toribio Gómez de Santiago véase la biografía redactada por I. J. EZQUERRA REVILLA en *La Corte de Carlos V*, dir. por J. Martínez Millán, vol. III, Madrid, 2000, pp. 179-181.

el Niño y, sobre todo, el grupo del *Llanto sobre el Cristo muerto*, que se repitió, casi literalmente y con menor finura, en el sepulcro de Pedro Saiz de Ruiloba, como se ha indicado más arriba.

Obras documentadas entre 1524 y 1527. Continuación de la innovación y primeros contratiempos

Mientras estaba ocupado en los retablos de la Capilla del Condestable, Siloe comenzó a diversificar su trabajo, en cuanto a clientes y localizaciones. Algunas de las obras que llevó a cabo están documentadas porque surgieron problemas en ciertos incumplimientos sobre lo acordado. Tal circunstancia permite datar esos encargos, pero también testimonian que Siloe se encontró con problemas para llevarlos a cabo tal como esperaban los comitentes.

Una de sus obras más originales fue el retablo dedicado a *Santa Casilda*, con destino a su santuario en Salinillas de Bureba (Burgos), donde se custodiaban sus restos. Según la leyenda, esta santa había sido una princesa mora toledana que ayudaba ocultamente a los cristianos con alimentos, que se convirtieron milagrosamente en flores cuando fue sorprendida por sus vigilantes. Los datos documentales transmiten que el escultor entregó la escultura de la santa, esculpida en madera, en 1524. Al parecer, fue lo único que llegó a hacer personalmente de cuanto se había comprometido. El incumplimiento de algunas condiciones del contrato y la delegación de otras tareas en otros artífices motivaron la protesta del Abad¹²⁰ y las dificultades del artista para cobrar¹²¹.

En su continuo proceso de creación de nuevas propuestas, el artista concibió una original representación de *Santa Casilda* (fig. 21), a la que figuró como una bella joven dormida, tendida sobre un lecho y casi de tamaño natural. El viejo *topos* del sueño de la muerte alcanzó aquí una de sus expresiones más hermosas. Con objeto de facilitar su visibilidad por los fieles, Siloe levantó el torso de la santa mediante la introducción de unos almohadones bajo su cabeza, giró ésta y movió sus brazos hacia el libro situado a su derecha, como posible alusión al de su leyenda o, simplemente, a la lectura de una obra religiosa, interrumpida por el sueño, lo que justifica su posición.

La figura con el cuerpo reclinado y el codo doblado fue asociada desde la Antigüedad a la conmemoración funeraria, por lo que el altar de la santa adquiriría así una significación de cenotafio, quizá con la intención de indicar la presencia de su tumba en el mismo templo. Según ha señalado Estella, Siloe ya tenía un precedente de esta figuración en su propia obra, en el napolitano monumento funerario de Andrea Bonifacio¹²². En un intento de exorcizar el rigor de la muerte gracias a la intervención del arte, ambos jóvenes difuntos comparten la morbidez de sus cuerpos, su aspecto desmayado y su belleza adolescente. Con la elección de este tipo de representación, nuestro artista participaba también de la difusión que el yacente acodado empezó a conocer en el campo de la escultura funeraria que se producía en ciertos talleres romanos y napolitanos desde principios del siglo XVI y que tenía como referencia inexcusable la pareja de sepulcros realizados por Andrea Sansovino en memoria de los cardenales Ascanio Sforza y Girolamo Basso della Rovere, ya mencionados más arriba. En Nápoles la figura funeraria de Catalina Pignatelli, fechable hacia 1513-1514 y atribuida recientemente a Siloe¹²³, mantiene una actitud más activa, ya que está representada como viva, leyendo el libro que sostiene entre las manos, en vigilia permanente. Precedentes de talleres napolitanos también llegaron a España selectos ejemplares durante el siglo XVI, de los que el más temprano fue el sepulcro de Bernat de Vilamarí, en el monasterio de Montserrat. Importado al parecer en 1518, su acodado se ha atribuido a Bartolomé Ordóñez¹²⁴ y recientemente al mismo Diego Siloe¹²⁵.

En consonancia con las dataciones documentadas, la serena placidez con la que abordó Siloe la talla de *Santa Casilda*¹²⁶ se encuentra muy relacionada con las figuras femeninas de su mano en el

¹²⁰ T. LÓPEZ MATA, *op. cit.*, p. 426.

¹²¹ Realizada en 1524, Siloe tuvo problemas para cobrar su trabajo, por lo que puso una demanda por los 4.000 maravedís que se le debían, M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 182.

¹²² M. ESTELLA MARCOS, *Diego de Siloe*, en *La imaginaria*, cit., p. 22.

¹²³ P. LEONE DE CASTRIS, *Roma, Napoli, la Spagna. Note sulla capellina di Caterina Pignatelli e l'attività napoletana di Diego de Siloe*, en «Napoli Nobilissima», I, s. VII, 2-3, 2015, pp. 15-21.

¹²⁴ M. CARBONELL I BUADES, *Bartolomé Ordóñez*, cit., pp. 129-130, quien recoge propuestas realizadas anteriormente por Weise y Abbate.

¹²⁵ J. YEGUAS I GASSÓ, *op. cit.*, pp. 77-81.

¹²⁶ Acentuada por la nueva policromía que se le aplicó en el siglo XVIII, cuando el altar sufrió la profunda remodelación que se puede ver en la actualidad y que es testimoniada por el grabado que realizó en 1776 Francisco Muntaner (1743-1805), del que se conservan dos ejemplares originales en la Biblioteca Nacional de España, In-

retablo mayor de la Capilla del Condestable. Atraído por la belleza femenina, el escultor adornó la cabeza de la santa con una copiosa corona de flores en recuerdo de su leyenda y dotó a su figura de una gracia que se expresa por medio de la disposición de sus manos

En el mismo santuario se conserva una *Virgen con el Niño* de pie, que Gómez-Moreno atribuyó sin dudas a Siloe¹²⁷ y que quizá formó parte del retablo donde se instaló la imagen titular.

A comienzos de 1526 se encargó a nuestro artista el retablo de la iglesia de San Román en Burgos¹²⁸, de la que fue parroquiano su padre a partir de 1486. La continuación de la vinculación de Diego con el templo se había puesto de manifiesto años atrás, cuando en 1521 fue convocado, junto a los arquitectos más destacados del momento en la ciudad –Francisco de Colonia, Juan de Matienzo y Nicolás de Vergara– para tasar la nueva capilla mayor que se había rehecho entre 1517 y 1520. Terminados sus trabajos en la Capilla del Condestable, que tuvieron que proporcionarle de nuevo un gran prestigio en la ciudad, Siloe aceptó la realización de ese nuevo retablo, lógicamente más modesto, pero bien pagado, ya que se fijó su precio en 400 ducados, de los que cobró por adelantado 300, sistema de pago que no era usual. Los trabajos se continuaron en 1527, pero surgieron problemas que terminaron en pleito. La carencia de más datos documentales y la desaparición de la iglesia privan de un mayor conocimiento de este retablo que, al parecer, ya estaba terminado en 1529.

A mediados de 1526 Siloe emprendía la realización del sepulcro de Antonio de Rojas, sucesor de Juan Rodríguez de Fonseca en la sede episcopal burgalesa durante el corto plazo de unos seis meses. El escultor había gozado de la protección de este prelado¹²⁹ y por ello le guardaba agradecimiento, aunque no conocemos el motivo concreto ¿Quizá había intervenido el obispo en el problema surgido con el retablo de Santa Casilda? El contrato entre el escultor y los testamentarios del prelado, se firmó en Santoyo (Palencia) el 20 de junio del citado año, once días después de fallecimiento de Rojas, lo que hace suponer que el obispo había dejado todo dispuesto y quizá consultado con Siloe.

El monumento funerario debía elevarse por encima del lugar donde había sido sepultado el obispo, en el lado del Evangelio de la capilla mayor del desaparecido monasterio franciscano de Santa María de Gracia en Villasilos, cercano a Santoyo (Palencia). Se trataba, pues, de un sepulcro mural, que debía ajustarse a una composición arquitectónica «de obra romana», y donde habían de colocarse una serie de esculturas, el orante de Antonio de Rojas y otras de santos a determinar posteriormente, además de los «follajes e colonas e molduras e cabezas de leones e letreros e armas e remates» que estaban dibujados en la traza que presentaba Siloe. El artista se enfrentaba a un nuevo reto, del que sólo tenía una experiencia parcial hasta entonces –los arcos de la *Escalera Dorada*–, ya que las dimensiones precisadas en el contrato son las propias de un arcosolio de unas dimensiones considerables (30 pies de altura por 18 de ancho, lo que equivale a más de 8 x 5 m), lo que había de implicar labores de cantería. Probablemente por ello Siloe se tituló como ‘maestro de cantería’ en el contrato. En cuanto al difunto orante, no hay constancia que Siloe hubiera esculpido ninguno ni era el tipo de representación más frecuente, pero tenía precedentes próximos en la obra de su padre¹³⁰. En cualquier caso, es uno de los más tempranos en la escultura funeraria española del Renacimiento.

Desaparecido el arcosolio, otros dos monumentos del mismo tipo pueden proporcionarnos una aproximación a su aspecto. El más próximo en cuanto a su composición, atribuido sin dudas al artista, aunque se carezca por el momento de documentación cierta que confirme su autoría y su datación, es el de Rodrigo Mercado de Zuazola, en la capilla de la Piedad de la iglesia de San Miguel en

vent/30004 e Invent/14361, disponible el primero en la Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000183929>. Sobre los grabados dieciochescos de Santa Casilda, J. ZORROZUA ESTEBAN, *Las pinturas murales de la iglesia de Encio (Burgos). Olvido y destrucción del patrimonio histórico-artístico*, en «López de Gámiz. Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro», 29, 1995, pp. 114-115. Agradezco al autor de ese artículo que me llamara la atención sobre el grabado.

¹²⁷ M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 46. Se publicó fotografía de ella en la edición de 1941, fig. 98.

¹²⁸ Los datos que se exponen a continuación sobre esta obra y sus circunstancias han sido dados a conocer por T. LÓPEZ MATA, *La Catedral*, op. cit., p. 426 y A. A. BARRÓN GARCÍA, *Un retablo de Diego de Siloe para San Román de Burgos*, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 584-585.

¹²⁹ En el contrato de su sepulcro el escultor afirmaba que el obispo era «persona a quien yo era en cargo», por lo que renunciaba a cobrar más del precio estipulado, aunque lo obra lo valiera o fuera tasada en un precio mayor, M. J. REDONDO CANTERA, *Diego Siloe, autor del sepulcro de don Antonio de Rojas*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 44, 1978, pp. 446-451, con bibliografía anterior.

¹³⁰ El sepulcro del infante don Alonso, en la Cartuja de Miraflores, de Burgos, y el de Juan de Padilla, actualmente en el Museo de Burgos, sobre los que se ha tratado más arriba.

Oñate (Guipúzcoa). Probablemente este arcosolio es un desarrollo, algo más complejo, del sepulcro de Rojas, ya que lo supera en dimensiones y fue realizado años más tarde, a partir de la instalación de Siloe en Granada, donde el personaje conmemorado era Presidente de la Chancillería¹³¹. El segundo es el de Diego de Avellaneda, obispo de Tuy y también Presidente de la Chancillería granadina, contratado en 1536 por Bigarny, en unión del parejo de su hermano Lope, con destino al monasterio jerónimo de Espeja (Soria)¹³². Parece fuera de toda duda la dependencia de éste último con respecto al primero, pero también del monumento de Antonio de Rojas, que Maestre Felipe podría ver con más facilidad, por estar más próximo a Burgos. Por otro lado, cada uno de los arcosolios contratados por Bigarny tenía un precio de 800 ducados, frente a los 700 del monumento de Rojas, pero debe tenerse en cuenta que los arcos sepulcrales de los Avellaneda incluían el uso de materiales más caros –alabastro y jaspe– frente a la burgalesa piedra caliza de las canteras de Atapuerca (Burgos) que se utilizó en el del obispo burgalés

A partir de estas referencias, podemos recomponer el arcosolio realizado por Siloe como una composición centrada por un nicho abierto en arco de medio punto, abovedado y recorrido por cañones en su interior, que se elevaba sobre un alto pedestal donde se inscribía el epitafio junto a otros adornos; flanquearían el hueco central dos calles laterales con hornacinas en las que se colocarían las figuras de santos¹³³. Por encima se elevaría un segundo cuerpo o un ático y el conjunto se remataría con un tondo que contendría una figura esculpida en relieve, común en los ejemplos de referencia. A diferencia de los sepulcros posteriores mencionados, que incluyeron varias figuras en el nicho central, en el monumento de Rojas el arco era ocupado sólo por su efigie orante y su atril, con un libro abierto por encima del cojín. Al menos son lo único que ha llegado hasta nosotros, junto a un fragmento de su basamento, que sobresale en el centro mediante una suave línea curva; en su frente conserva una sobria cartela con el epitafio, coronada por la consabida cabeza de ángel. Siloe aplicó un tratamiento sobrio al orante, compuesto por tres bloques (dos para el cuerpo y una para la cabeza) y sólo talló motivos decorativos en la bordura de la capa pluvial y en la mitra. No tenía mucho tiempo para llevar a cabo el encargo, ya que se había comprometido a entregarlo a finales de abril de 1527. Aunque la estatua sepulcral del obispo ha llegado hasta nosotros muy deteriorada, debido a su exposición al aire libre durante mucho tiempo, tras la desamortización del convento donde se encontraba, se puede apreciar cómo el escultor le imprimió cierta animación, con su cabeza levantada y la mirada dirigida hacia el punto donde se encontraría el altar. En la actualidad se conserva en la iglesia de Santa María, en la Dehesa de Espinosilla en Astudillo (Palencia).

Obras atribuidas en torno a 1525-1528

Una serie de esculturas de temática religiosa, que en la actualidad se encuentran descontextualizadas y de las que se carece de documentación, han sido atribuidas a Diego Siloe y aceptadas sin discusión por la historiografía.

La más relevante es el *Cristo atado a la columna* (fig. 22a) que se conserva en el Museo de la Catedral de Burgos. Realizado en madera policromada y a tamaño natural (1,70 m de altura), al parecer procede de una capilla de la Catedral, actualmente desaparecida, que fue ocupada a partir de 1525 por la cofradía del Santo Sepulcro, donde había otras dos imágenes pasionales, un *Cristo crucificado* y un *Cristo yacente*. En ausencia de esas obras y de su documentación, no se puede adscribir a nuestro escultor todo el conjunto, que habría resultado muy interesante si las otras piezas hubieran tenido la misma calidad artística que ésta.

La primera mención publicada de esta escultura es la de Ponz, quien la consideró «de bastante mérito»¹³⁴. Weise estableció su relación con el retablo mayor de la Capilla del Condestable, aunque

¹³¹ Un documento fechado en 1529 aludiendo a Siloe ha proporcionado la base de su atribución, J. A. LIZARRALDE, *Historia de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate*, Tolosa 1930, p. 44. M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., pp. 64-65, lo incorporó decididamente al *corpus siloesco*,

¹³² F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los sepulcros de Espeja*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología», IX, 26, 1933, pp. 117-125.

¹³³ Las dimensiones en altura (7,86 m) de los arcosolios Avellaneda, del que sólo se mantiene íntegro el del obispo, instalado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, son semejantes a las fijadas para el monumento de Rojas, pero su anchura (3,85 m) es menor. Sobre el sepulcro Avellaneda véase el estudio de M. ARIAS MARTÍNEZ, *Museo Nacional*, cit., pp. 122-123, con la bibliografía anterior.

¹³⁴ A. PONZ, *op. cit.*, p. 30.

no adscribió éste decididamente a Siloe, y con la imagen semejante de Dueñas¹³⁵. Gómez-Moreno ya atribuyó ambas indudablemente a nuestro escultor¹³⁶, lo que ha sido aceptado por toda la historiografía posterior.

En función de lo que nos ha llegado de la obra burgalesa de Siloe, la caracterización del tipo masculino que emplea nuestro artista en esta imagen tiene su punto de partida en el *retablo de Santa Ana*, ya visto más arriba, tanto en la figura de *San Bartolomé* (fig. 13b), aunque ésta no posea un carácter pasional, como en la del Cristo de la *Piedad*. La cabeza del santo, inclinada hacia un lado (rasgo común a muchas esculturas de Siloe), presenta un rostro de pómulos marcados, nariz recta y cejas poco curvadas, que es enmarcado por una barba bifida y una cabellera negra que cae sobre los hombros, distribuida mediante raya en el centro y organizada en mechones de suave ondulación. Más dramática es la figura del Cristo muerto en brazos de la Virgen, que muestra un desnudo de cuidado modelado muscular, como en el *Cristo sostenido por dos ángeles*, en el *retablo de Santa Ana* en la Capilla del Condestable. Más cercana al *Cristo atado a la columna* del Museo catedralicio, en cuanto a su concepción –y probablemente en su realización– se halla la imagen con el mismo tema del que centra el segundo cuerpo del retablo mayor de la capilla del Condestable. Pese a sus menores dimensiones (1,27 m de altura) es muy semejante en cuanto a su anatomía, la rotación de cuerpo, el *contraposto* (adelantamiento de brazo derecho y pierna izquierda, inclinación de la cabeza sobre el hombro derecho y manos dirigidas hacia la izquierda) y el amplio y pudoroso *perizonium* recorrido por abundantes y finos plegados. No llega a alcanzar la calidad de las imágenes de Cristo mencionadas en este grupo, pero su filiación siloesca es indudable y sería el precedente inmediato de la que se conserva en el Museo de la catedral.

Tras estas experimentaciones de representación en madera del desnudo masculino sufriente, en las que el artista reflexiona sobre las proporciones y el modelado de la anatomía, con el *Cristo atado a la columna* del Museo catedralicio burgalés, Siloe aborda otro aspecto más, la representación en bulto redondo y la situación del cuerpo humano en el espacio. El actual lugar de exposición de la pieza, que quizá no sea el más adecuado, permite no obstante apreciar cómo el escultor concibió la escultura en todas sus dimensiones, de modo que la visión lateral recupera no sólo su condición de figura exenta, sino también el movimiento zigzagueante de su perfil, lo que revela la intención de proporcionar los más diversos puntos de vista (fig. 22b). La misma espalda está tan cuidada en su modulación de la talla como el resto del cuerpo. Es posible que la cofradía encargara la escultura para sacarla en procesión, como llegó a hacer la devoción burgalesa en el pasado siglo. Al igual que le sucedería en su proceso interno al artista, la imagen se debate entre la libertad clásica e italiana en el estudio del desnudo y su integración en un clima religioso castellano que demandaba la acentuación emocional de lo patético¹³⁷.

Si se puede considerar a esta última imagen burgalesa como el culmen de ese proceso de búsqueda por arte de Siloe, no deja de tener también un alto interés otra escultura semejante, el *Ecce Homo* (fig. 23a) que se conserva en el pequeño museo de la iglesia de Santa María en Dueñas (Palencia)¹³⁸, procedente del convento de San Agustín de esa localidad. La presencia de la escultura en esta villa palentina quizá se deba al parentesco entre los Acuña, condes de Buendía y señores de Dueñas, y el obispo Luis de Acuña. Weise consideraba a esta pieza la más temprana del grupo¹³⁹ pero, en mi opinión, se trata de un avance en los tanteos que lleva a cabo de Siloe hacia formas más complejas y dinámicas, así como en la expresión intensa del sufrimiento. Múltiples diagonales marcadas por la cabeza, el brazo, la pierna y los pliegues del *perizonium* revelan una composición más atenta a los ritmos y no tanto a la puesta en valor de los volúmenes compactos. Probablemente estuvo realizada para ser colocada en un altar, ya que la capa que oculta la espalda impide una visión de contorno. La

¹³⁵ G. WEISE, *op. cit.*, pp. 143-145, lám. 224.

¹³⁶ M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 52.

¹³⁷ Otras consideraciones y más bibliografía sobre esta obra en la ficha redactada por M. J. REDONDO CANTERA en *Memorias y esplendores*, catálogo de la exposición, Palencia 1999, pp. 162-164.

¹³⁸ Sobre su vinculación con Dueñas y la bibliografía anterior, véase la ficha redactada por A. CABALLERO, en *Ecos de un reinado. Isabel la Católica, los Acuña y la villa de Dueñas*, catálogo de la exposición Palencia 2004, pp. 76-77.

¹³⁹ G. WEISE, *op. cit.*, p. 143. Apoyaría esa hipótesis un argumento no utilizado por el historiador norteamericano, consistente en el paño de pureza, realizado en una tela muy fina, de numerosos pliegues y más limitado a las caderas, como en las figuras de *San Sebastián* de Barbadillo de Herreros (Burgos) y del retablo de San Pedro, en la Capilla del Condestable. Pero además de no ser justificación suficiente, es cuestionable que ambas hayan salido directamente de las manos de Siloe, como se expone en otros lugares de ese estudio.

limpieza de la escultura ha desvelado un mórbido modelado de la musculatura, que contrasta con una cabeza (fig. 23b) donde se han acentuado los efectos dramáticos, con unos ojos llorosos y una boca entreabierta en la que se sugieren los dientes. Reaparece aquí con mayor resalte la corona de espinas, que sólo estaba antes en el grupo de *Cristo sostenido por dos ángeles*. Curiosamente se observan algunos puntos en común entre la composición de esta escultura y la de Alonso Berruguete con el mismo tema que, procedente del Monasterio de La Mejorada (fig. 23c), se conserva en el Museo Nacional de Escultura (inv. CE0728), igualmente datada hacia 1525. En ambas parece que falta una columna que justifique la posición de las manos, pero la capa con la que se cubren las identifica con el tema del *Ecce Homo* y las hace incompatibles con la flagelación. Parece innegable que una se ha hecho con el conocimiento de la otra –sin que se pueda precisar cuál es la primera– lo que plantea además múltiples interrogantes sobre las relaciones entre ambos artistas, especialmente apreciables en ciertas obras de Berruguete que se tiñen de acentos siloescos, aunque el patetismo del *Ecce Homo* palentino puede haber hecho el recorrido inverso.

Una o más presencias de Siloe en Valladolid son probables ya que, entre otros motivos, fue sede frecuente de la Corte. La atribución al burgalés de dos relieves en la sillería de coro del convento vallisoletano de San Benito, realizada entre 1525 y 1529 bajo la dirección de Andrés de Nájera¹⁴⁰ puede justificar una breve estancia en la ciudad del Pisuegra por los mismos años en los que Alonso Berruguete trabajaba en el retablo mayor del mismo templo benedictino (1526-1532).

Los dos relieves mencionados sobresalen claramente del resto de la sillería por el estilo más personal que revela su autor. Gómez-Moreno inició su atribución a Siloe¹⁴¹, sólo cuestionada por Camón Aznar en favor de Alonso Berruguete. Uno de estos relieves es el respaldo del sitial reservado para el monasterio de San Juan de Burgos, que está ocupado por una figura del *Bautista* (inv. CE0062/067), de concepción monumental y elegante anatomía de musculatura fibrosa (fig. 24a), que junto con la ambientación paisajística de lajas y tronco de árbol seco nudoso remiten al *San Jerónimo* la Capilla del Condestable. Otro relieve, situado en uno de los costados de la sillería contiene la escena del *Martirio de San Juan Bautista* (inv. CE0062/002), protagonizado por dos figuras masculinas (el santo y su verdugo) que se atienen al mismo modelo anatómico indicado mas arriba y por una figura de Salomé que también sigue prototipos de nuestro artista (fig. 24b), todo ello trabajado con su gran habilidad para el bajorrelieve. La presencia de la fecha de 1528 en las inmediaciones del *San Juan Bautista* sería indicativa de su realización, pero no necesariamente, ya que se pudo añadir posteriormente o marcar el avance general del mueble.

Weise relacionó una imagen de *San Miguel* (fig. 25) que se conserva en el Museo Parroquial de la iglesia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos) con el que llamó ‘Maestro del retablo mayor de la Capilla del Condestable’¹⁴². Gómez-Moreno¹⁴³ también incorporó al haber de Siloe esta espléndida figura que amplía al tamaño natural la composición de la pequeña escultura de *San Jorge* que forma parte del *retablo de San Pedro* en la Capilla del Condestable.

Atribución de una obra singular:

la micro-arquitectura de la ventana en el Palacio de los Condes de Ribadavia

La ventana que se abre en el antiguo Palacio de los Condes de Ribadavia en Valladolid (fig. 26a), actual sede de la Diputación Provincial de Valladolid, ha destacado siempre en la arquitectura palaciega de la ciudad. Ya en la segunda mitad del siglo XVI se afirmaba que ella sola era «mas loada que grandes otros edificios»¹⁴⁴. El enigma que despertaba su singularidad ha sido resuelto por la mayor parte de la historiografía con su calificación como ‘plateresca’, lo que la reducía a la categoría de una licencia caprichosa, sin tener en cuenta toda la complejidad que conlleva esta pequeña muestra de

¹⁴⁰ Véanse la síntesis de la sillería realizada por M. ARIAS MARTÍNEZ, *Sillería de San Benito el Real*, en *Museo Nacional*, cit., pp. 100-104, con la bibliografía esencial, así como las fichas del conjunto y de las piezas en <http://ceres.mcu.es/pages/Main>.

¹⁴¹ M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., pp. 53-54.

¹⁴² G. WEISE, *op. cit.*, p. 139 y lám. 218.

¹⁴³ M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 53, fig. 122 en la ed. de 1941.

¹⁴⁴ D. DE FRÍAS Y BALBOA, *Peregrino ciudadano. Dialogo en alabança de Valladolid*, en *Diálogos de diferentes materias*, 1587, manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, MSS.MICRO/9459, p. 183r, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051170&page=1>. Fue editado por N. ALONSO CORTÉS, *Miscelánea vallisoletana*, t. I, Valladolid 1995, p. 264.

saber arquitectónico. A lo sumo, ha sido considerada como obra de filiación burgalesa¹⁴⁵, por la presencia de los grifos leonados (fig. 26c) esculpidos en relieve por debajo de su alféizar.

A partir de la primera e impactante aparición de estos monstruos en la *Escalera Dorada* (fig. 26d), se podría creer que fue un motivo recurrente en la obra siloesca, pero nuestro artista lo utilizó en contadas ocasiones¹⁴⁶. Otros signos de identidad de Siloe que aparecen en el marco de la ventana son, como ya se ha mencionado más arriba, las garras transformadas en hojas, el contario, las veneras invertidas¹⁴⁷ (curiosamente sólo en el friso de la fachada meridional) o los medallones con cabezas (fig. 26b), muy semejantes a algunos de los que se esculpieron, según sus modelos, en la torre de la iglesia parroquial de Santa María del Campo. El esviaje que gira las ménsulas y ‘aplata’ todo el orden arquitectónico de columnas abalaustradas, traspilastras y entablamento sólo podía hacerlo nuestro artista, o bien el francés Esteban Jamete (1516-1565), pero éste tuvo un sentido más volumétrico del relieve.

Este pequeño anticipo de la ‘arquitectura oblicua’ sería una muestra del dominio del cálculo por parte de Siloe de quien, en 1542, Gaspar de Ávalos, obispo de Granada, afirmó que era «de mucho merecimiento y muy sabio en su geometría y persona que da muy buen ayre a todas las cosas de que se encarga»¹⁴⁸. Por su parte, la elección del arco poligonal pudo estar determinada para disimular la ausencia de ortogonalidad en el encuentro de los dos muros donde se abre este vano.

Obras de atribución discutida

La calidad de la pieza, su datación en las décadas de 1520-1530, el clasicismo de la caracterización de las figuras y la proximidad estilística a ciertas obras documentadas de Siloe han sido, entre otros, criterios supuestamente convincentes y válidos para atribuir ciertas obras al escultor cuando faltaba la documentación que lo apoyara. Pero el cumplimiento de tales requisitos se ha relevado como un procedimiento insuficiente en algunos casos en los que se ha demostrado su incorrección o, al menos, donde se pueden formular dudas razonables sobre su atribución.

El ejemplo más llamativo, por la privilegiada posición que ocupaba en el elenco de obras atribuidas a nuestro escultor y por la colección a la que pertenece, ha sido lo sucedido en años relativamente recientes con la *Sagrada Familia*¹⁴⁹, que se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (CE0239). Tras aceptarse la propuesta de su procedencia del retablo mayor de la Catedral de Teruel, apoyada en una aportación documental¹⁵⁰ y en su análisis formal, se ha retirado la atribución a Siloe y ha sido sustituida por la de Gabriel Yoly (act. 1514-1538)¹⁵¹.

Aún de mayor transcendencia es lo que podría suceder con la extraordinaria escultura marmórea de *San Sebastián*, que se conserva en la iglesia de su advocación en Barbadillo de Herreros (Burgos). Esta delicada figura de adolescente, influida –aún más que su compañera napolitana– por el miguelangelesco *Esclavo moribundo* (hacia 1513, Museo del Louvre, París) es una *rara avis* en la escultura española del Renacimiento. Su mismo material, un mármol blanquísimo de procedencia italiana, ya revela su condición de pieza selecta. El parentesco con su homóloga del *Altar Caracciolo* es tan grande, que fue atribuida a Siloe sin dudas por Gómez-Moreno¹⁵². Su ubicación en tierras burgalesas y el suelo de lajas, tan repetido en nuestro artista, parecían argumentos, aunque secundarios, lógicos para admitir tal autoría. Cabría preguntarse, sin embargo, acerca de las circunstancias de su realización, en particular sobre su comitente y su destino, dada la calidad de la pieza, así como por las vicisitudes que atravesó esta escultura y que expliquen su actual descontextualización. Es razonable, pues, admitir la propuesta de Estella sobre la identificación de este precioso mármol con una escultura que, según la documentación, Ordóñez llevó a cabo en Barcelona con este tema y de una altura

¹⁴⁵ F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid 1953, p. 88, la clasificaba «en la escuela de Siloe y Vallejo» y relacionó los grifos con los del sepulcro de Diego de Santander, prácticamente iguales.

¹⁴⁶ En los ejemplos citados y en un sepulcro de San Gil, obra de taller, que será tratado más abajo.

¹⁴⁷ Ya habían aparecido de este modo, multiplicadas y en pequeño tamaño, en la *Escalera Dorada*, rellenando el friso del arco central decorando las cornisas de los arcosolios laterales.

¹⁴⁸ M. GÓMEZ-MORENO, *Diego Siloe*, cit., p. 64.

¹⁴⁹ Adjudicada a Siloe por IDEM, *Las águilas*, cit., p. 52.

¹⁵⁰ J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)*, en «Artigrama», 16, 2001, pp. 320-321.

¹⁵¹ La consolidación de la atribución es recogida por M. ARIAS MARTÍNEZ, *Museo Nacional*, cit., p. 120-121.

¹⁵² M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, p. 53.

similar¹⁵³, y que encuentra su justificación en las similitudes que presenta esta obra con otras del socio de Siloe¹⁵⁴.

Planteamos aquí también la discusión de la serie de medallones ovalados con el tema de *La Virgen y el Niño*, realizados en alabastro y atribuidos a Diego Siloe. De dimensiones similares todas ellas, constituyen variaciones sobre el mismo tema de la candorosa relación materno-filial, que se hace aún más amable y vivaz gracias a unos limitados toques de pintura y dorado que animan las figuras. La obra de referencia del conjunto es la perteneciente a la Catedral de Burgos¹⁵⁵, que procede de la dotación de la Capilla del Condestable y que hoy se expone en el Museo Catedralicio (fig. 27a). Según se afirma en su reverso, esta pieza fue donada por Pedro Fernández de Velasco, IV Condestable de Castilla, lo que situaría su datación a partir de 1528, año en el donante accedió a tal título. Si se considera que el relieve es contemporáneo del pie donde se halla instalado, en el que un collar del Toisón de Oro rodea el escudo del linaje, tal fecha *post quem* se retrasaría hasta 1531, ya que en ese año don Pedro fue recibido como caballero de tan distinguida Orden. A su vez, la constancia de que el medallón se encontraba en la capilla en 1542 constituye un indiscutible término *ante quem*. Teniendo en cuenta estos límites cronológicos, la llegada y por ello la probable realización del medallón de la Capilla del Condestable se situarían en los años 30 del siglo XVI, cuando Siloe ya no estaba en Burgos. Tal razonamiento no es suficiente, ya que el relieve podría haber estado en posesión de los Velasco con anterioridad. Pero si se tiene en cuenta la relación privilegiada de la Casa de los Velasco con Bigarny, su hijo Gregorio Pardo se presenta como un probable autor de la pieza. En cualquier caso, el argumento de mayor peso es el de la coincidencia con el estilo de este último, tan proclive a lo amable y preciosista en la ejecución, lo que no es incompatible con que hubiera seguido o adaptado un modelo de Siloe.

Ha sido en este terreno precisamente donde, a falta de otros apoyos, se ha producido la discusión. En 1931 Gómez-Moreno atribuyó el relieve a Gregorio Pardo¹⁵⁶. Años más tarde, cuando Wethey se ocupó del medallón (fig. 27b) perteneciente al *Metropolitan Museum* de Nueva York (inv. 31.33.7)¹⁵⁷, defendió la autoría siloesca de ambas piezas, a las que añadió la del *Victoria and Albert Museum* (fig. 27c) de Londres (inv. 153-1879), sobre la que concluyó que era una *masterpiece* del Renacimiento español. En la actualidad el MET cataloga prudentemente su relieve como obra realizada probablemente a partir de un modelo de Diego de Siloe o Felipe Bigarny¹⁵⁸, mientras que el museo londinense, aun reconociendo la existencia de múltiples copias y versiones, sigue manteniendo la autoría de Siloe para la suya¹⁵⁹. Es de destacar que esta última es la más sobria de las tres y presenta algunas diferencias con respecto a las otras dos, como el libro abierto sobre el que apoya su mano.

Otro relieve con este tema que frecuentemente se pone en relación con Siloe es el situado en el nicho del sepulcro de Juan García de Burgos y Constanza García (fig. 28a), en su capilla familiar de la burgalesa iglesia de San Gil, en Burgos. Es un gran medallón pétreo con una talla de calidad que fue realizado con bastante posterioridad al monumento gótico donde se instaló. Las amplias formas de sus figuras y su bajorrelieve abultado son más propios de Felipe Bigarny, al modo de los tondos con los que decoró la cama sepulcral de Gonzalo Díez de Lerma, en su capilla de la Presentación en la Catedral de Burgos. Weise se lo atribuyó al borgoñón, pero Gómez-Moreno se lo adjudicó a Siloe¹⁶⁰. En realidad el grupo repite, invertida y convertida en una *Virgen de la leche*, la composición de la *Virgen con el Niño* del retablo de Santiago de la Puebla (Salamanca), ya mencionado más arriba.

Otro medallón semejante corona el sepulcro de Juan de Mazuelo († 1526) y María López de Castro (fig. 28b), en la capilla de la Buena Mañana, de la misma iglesia burgalesa de San Gil, cuya datación se

¹⁵³ M. CARBONELL I BUADES, *Bartolomé Ordóñez*, cit., p. 122, nota 29.

¹⁵⁴ M. ESTELLA MARCOS, *Escultores y esculturas españolas del siglo XVI fuera de España: La escuela napolitana*, en *El Arte español fuera de España*, ed. M. Cabañas Bravo, Madrid, 2003, pp. 26-27. El análisis de la pieza, con su estado de la cuestión y una completa bibliografía en la ficha redactada por F. SPERANZA, en *Norma e capriccio*, cit., p. 324.

¹⁵⁵ Véase la ficha, con la bibliografía de esta obra, redactada por A. BARTOLOMÉ ARRAIZA, en *Tesoros de la Catedral de Burgos*, Madrid 1995, pp. 136-137. Mide 30 x 22,5 cm.

¹⁵⁶ M. GÓMEZ-MORENO, *La escultura del Renacimiento en España*, Florencia, 1931.

¹⁵⁷ H. WETHEY, *A Madonna and Child by Diego de Siloe*, en «*Art Bulletin*», XXII, 4, 1940, pp. 190-196. M. GÓMEZ-MORENO le replicó y se mantuvo en su adscripción a Pardo en *Las águilas*, cit., p. 51, nota 29.

¹⁵⁸ <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/196743>. Mide 28.6 x 21.6 cm.

¹⁵⁹ M. TRUSTED, *Spanish Sculpture. Catalogue of the Post-Medieval Spanish Sculpture in Wood, Terracotta, Alabaster, Marble, Stone, Lead and Jet in the Victoria and Albert Museum*, London 1996, pp. 31-34. Mide 21,6 x 19,6 cm.

¹⁶⁰ G. WEISE, *op. cit.*, p. 160 y lám. 256. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 51 y fig. 122 en la ed. de 1941.

puede situar en torno a 1527. En la composición del conjunto se puede identificar un diseño de Siloe, pero no su intervención personal en la factura de la escultura, que no llega a la calidad del maestro.

En relación con las imágenes de *Cristo a la columna* y de *Ecce Homo* atribuidas sin dudas a Siloe se encuentra otra escultura que le adjudicamos hace algunos años¹⁶¹. La figura, en deficiente estado de conservación, pertenece a la iglesia de Santa Eulalia en Torquemada (Palencia). La atribución se basó en la identificación de rasgos que se encuentran en obras siloescas, aunque le falta el toque propio del maestro, por lo que conviene revisar aquí su autografía y situarla entre la influencia que ejerció Siloe en otros escultores de la escultura castellana. La posición paralela de las piernas y la inclinación de los pies hacia abajo podría indicar que se trata de *Cristo Crucificado* de cuatro clavos, pero parece impedirlo el arranque hacia abajo de los brazos, lamentablemente mutilados para convertirlo en un yacente durante las celebraciones de la Semana Santa.

En realidad carecemos de ejemplos de *Cristo en la cruz* documentados y pertenecientes a los años burgaleses de nuestro artista. El que remata el retablo mayor de la Capilla del Condestable es de difícil adscripción, aunque los ladrones que lo flanquean podrían adjudicarse a Bigarny por sus contorsionadas posturas, ya empleadas por el borgoñón en el relieve pétreo de la *Crucifixión* en el paño del trasaltar de la Catedral, situado justo enfrente de la entrada a la capilla. Gómez-Moreno atribuyó a Siloe el que se conserva en el convento de las Huelgas de Burgos¹⁶², que tiene un tratamiento anatómico similar a la mencionada imagen de Torquemada.

El *corpus* de obras atribuidas Diego Siloe por aquí y por allá en tierras castellanas, sobre todo en los territorios de las actuales provincias de Burgos y Palencia¹⁶³, comprende otras varias de dudosa autoría. El escultor tuvo que contar en Burgos con un nutrido taller para llevar a cabo sus encargos y, cuando simultaneó varias obras, a veces debió de dejar tan solo las indicaciones, algunos diseños y, en algunos casos, la muestra a pequeña escala como sucedió en la torre de la iglesia de Santa María del Campo. Sus colaboradores asumirían algunos de los rasgos más característicos, como los tipos femeninos jóvenes y dulces, cuya delicadeza se acentuaba por la inclinación de la cabeza y su cabellera rubia. Pero, sobre todo, sus obras suscitarían muchas imitaciones, como las llevadas a cabo por el propio Bigarny.

La única obra de este grupo que ha sido aceptada por buena parte de la historiografía es la *Virgen de la Expectación* que se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo y que procede del convento de San Francisco de Medina de Rioseco (Valladolid), donde sería la titular del retablo¹⁶⁴. Atribuida por Weise a Juan de Valmaseda, Gómez Moreno la añadió al catálogo de Siloe por su semejanza con algunas figuras femeninas de su mano, como la *María Magdalena* de la Capilla del Condestable, pero el óvalo más alargado del rostro y un menor movimiento del cuerpo la sitúan más en el hacer del palentino¹⁶⁵. En la Colegiata de Roa de Duero (Burgos) se conservan una imagen de la *Virgen sentada con libro*, perteneciente quizá a una *Anunciación* y un relieve con la *Epifanía*, que debieron de pertenecer a un retablo. Weise las recogió como obras relacionadas con las del retablo mayor de la capilla del Condestable y Gómez-Moreno señaló en el segundo algunas concomitancias con el relieve principal del *Altar Caracciolo*, como son el gigantismo de la figura infantil y la caracterización de los magos situados a la izquierda, pero el conjunto carece de la delicadeza habitual en nuestro artista¹⁶⁶.

Entre Burgos y Granada. La torre de Santa María del Campo (1527-1529)

En 1527 Diego Siloe empezó a vincularse con algunas empresas arquitectónicas y constructivas. Al parecer contaba con la confianza de las autoridades municipales, ya que le encargaron la reparación de algunos caminos que habían sufrido daños por el desbordamiento del Arlanzón, a principios del citado año, como consecuencia del cual también se derrumbó el llamado *Puente de Vega* o de

¹⁶¹ M. J. REDONDO CANTERA y M. Á. ZALAMA, *Un Ecce Homo de Diego de Siloe*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 59, 1993, pp. 350-354.

¹⁶² M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 52. La imagen se publicó en la ed. de 1941, fig. 130.

¹⁶³ Véase F. J. PORTELA SANDOVAL, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia 1977, pp. 122-123 y 125-126.

¹⁶⁴ Debo esta información al Prof. Ramón Pérez de Castro, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

¹⁶⁵ La atribución a Siloe en M. GÓMEZ-MORENO, *Diego Siloe*, cit., p. 20. Una bibliografía completa de la obra en la ficha redactada por P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, en *Carolus*, Madrid 2000, p. 469.

¹⁶⁶ G. WEISE, *op. cit.*, p. 157 y figg. 247-248; M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., pp. 51-52; M. J. REDONDO CANTERA, *Escultura del Renacimiento en las Aguas Durolenses*, en «Biblioteca», 18, 2003, pp. 292-293.

Santa María, por unir la zona de Vega, situada *extramuros*, y el Arco de Santa María. Cuando en septiembre de 1527, el Regimiento burgalés quiso reconstruirlo, Siloe se atrevió a competir en su proyecto y realización con el maestro mayor de la Catedral de Burgos, Francisco de Colonia, lo que se resolvió adjudicando la obra conjuntamente a ambos. El uso de la palabra ‘muestra’ para lo presentado por Siloe y de ‘traza’ para lo aportado por Colonia distingue los distintos soportes y modos en los que visualizaban su proyecto. El de nuestro artista era un modelo tridimensional, realizado seguramente en madera, frente al dibujo en papel del arquitecto, lo que denota no sólo su concepción plástica, ‘escultórica’, de la Arquitectura, sino algo más significativo, su conocimiento de ese modo de proceder en Italia, donde era frecuente presentar el modelo de ese modo y, por ende, el posible aprendizaje de Siloe junto a un arquitecto activo a principios del siglo XVI en Italia. Más tarde está testimoniado que lo hizo también en la torre de Santa María del Campo y en la Catedral de Granada.

Al mes siguiente llegaron Carlos V y su corte a Burgos, donde permanecieron hasta marzo de 1528. Es muy posible que para el ceremonial de la entrada de la emperatriz Isabel de Portugal, que tuvo lugar el 16 de octubre de 1527, se volvieran a levantar los mismos arcos triunfales que había realizado Diego Siloe en 1520, ya que era frecuente que estas arquitecturas efímeras se guardaran y se utilizaran para montajes posteriores, aunque probablemente se llevaron a cabo algunas adaptaciones o modificaciones motivadas por el diferente carácter institucional de la destinataria del homenaje. En cualquier caso, la buena relación existente entre el artista y las autoridades municipales, como se deduce de los trabajos de los que estaba encargado Siloe en aquel momento, y el precedente de haber realizado años atrás los arcos de la entrada de Carlos V, le señalan como el responsable más probable de estos *ephimera*.

Los gastos extraordinarios que produjeron los festejos y otros aspectos relacionados con la estancia de la Corte imperial en Burgos debieron de detraer buena parte de lo previsto en el presupuesto municipal, por lo que las obras del *Puente de Santa María* se interrumpieron a mediados de noviembre por falta de financiación y se comunicó a Siloe la interrupción de su salario¹⁶⁷. Cuando posteriormente se reanudaron los trabajos, nuestro artista ya no participó en ellos.

Al poco tiempo Siloe emprendió un nuevo proyecto arquitectónico. A principios de diciembre de ese año de 1527 presentó otra ‘muestra’ con su propuesta para una torre-pórtico con campanario que había de sustituir a la que tenía la iglesia parroquial de la localidad de Santa María del Campo (Burgos) a los pies del templo¹⁶⁸. Compitió en esta ocasión con el maestro de cantería Hernando del Río¹⁶⁹ y con un vecino de la localidad. Gustó más la idea de Siloe y se pasó al refrendo de Nicolás de Vergara y de otros arquitectos destacados de Burgos, que confirmaron la elección. Como se ha apuntado más arriba, la ‘muestra’ debía de ser un modelo de madera bien trabajado, ya que se valoró en 30 ducados. Sin embargo el montante de 800.000 maravedís (unos 2.133 ducados) en los que nuestro artista había presupuestado la construcción fue rebajado –en lo que parece una maniobra por parte de los comitentes locales– a 650.000 maravedís (en torno a 1.733 ducados), a los que había que añadir todos los materiales necesarios y su conducción hasta la obra, a cargo de los comitentes. Siloe aceptó, firmó un contrato en el que se auto-titulaba como ‘escultor y maestro de cantería’ y se procuró la ayuda del maestro de cantería Juan de Salas¹⁷⁰, vecino de Burgos, para llevarla a cabo.

El privilegiado emplazamiento de la torre, a los pies de una iglesia que se levanta en el punto más alto de la población, sobre una colina que actúa como una plataforma sobre la que se asienta el templo, le proporciona una singular espectacularidad (fig. 29a). Tal como la concibió Siloe, la torre de Santa María del Campo, una de las más importantes de la Arquitectura española del Renacimiento,

¹⁶⁷ M. MARTÍNEZ BURGOS, *Torre y Arco de Santa María*, en «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos», 3, 1923, p. 81; 92, 1945, pp. 567-568.

¹⁶⁸ La presentación del modelo tuvo lugar el 2 de diciembre de 1527 y el contrato se firmó el 16 de diciembre de 1527. Ambos documentos fueron publicados por L. HUIDOBRO SERNA, *Artistas burgaleses. Diego de Siloe*, en «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos», 1, 1922, pp. 10-15 y repetido en 2, 1923, pp. 41-46.

¹⁶⁹ Debe de tratarse del maestro de cantería Fernando del Río, activo en tierras palentinas hacia 1520-1550. Sobre él, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, a cargo de M. C. González Echegaray, M. Á. Aramburu-Zabala Higuera, B. Alonso Ruiz y J. J. Polo Sánchez, Santander 1991, p. 571.

¹⁷⁰ Ambos estuvieron asociados también en otra obra en la iglesia de Viejarra, en fecha que no conocemos, según declaró Salas en su testamento, dictado en 1549, L. HUIDOBRO SERNA, *Testamento de Juan de Salas*, «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos», 104, 1948, p. 199.

respondía a un planteamiento clásico, de claras concomitancias italianas. Su proyecto comprendía los dos cuerpos inferiores actuales (fig. 29b), donde se aprecia una clara tendencia *ad quadratum* en cada uno de ellos y, por encima, un cuerpo de campanas, también de planta cuadrada, sobre el que se alzaría un remate, que no podemos saber cómo era, ya que la forma que tiene la torre en la actualidad a partir del tercer cuerpo¹⁷¹ se realizó alterando el proyecto de Siloe¹⁷².

En la superposición de dos cuerpos abiertos mediante grandes arcos en sus frentes, que presenta la torre en sus niveles bajo e intermedio, actuó en Siloe el recuerdo del *Arco de Castelnuovo* (fig. 29c), en Nápoles¹⁷³, aunque prescindió del relieve intermedio y desarrolló más claramente los ejes columnarios de los laterales. Con su composición de arco de triunfo el cuerpo inferior es el que más se asemeja a la fortaleza napolitana, pero aquí las parejas de columnas se separan algo más y delimitan unas calles en las que, a modo de retablo, se superponen dos hornacinas con figuras de santos, como ya habría hecho, a menor escala, en el sepulcro de Rojas y luego hizo en el de Mercado. La composición se repite al fondo, en la portada de la iglesia (fig. 29d), incluso con la curiosa solución de una pequeña columna sobre la que apoya la hornacina inferior de las calles laterales, motivo derivado de una solución gótica.

El cuerpo bajo conforma un pórtico en su interior, como su precedente napolitano, pero a diferencia de éste se abren en los costados unos arcos de menor tamaño, descentrados con respecto a su muro, en busca de la cercanía a la puerta de la iglesia. Con todo, no dejan de recordar los vanos laterales de los arcos cuadrifrontes de la Roma clásica o las comunicaciones internas en los arcos de tres vanos, como el de Septimio Severo en Roma. En el interior de este pórtico se respira un anhelo de romanidad, expresada a través de sus grandes dimensiones, de la bóveda de cañón casetonada y de la sugerencia de unas gigantescas pilastras mediante la excavación de estrías en el interior de los muros laterales, en las que no se olvida el relleno de la media caña en el tercio inferior (fig. 29e). Al fondo, la portada de la iglesia repite la composición del frente pero los fustes de las parejas de las columnas laterales se rellenan de decoración con grutescos, zarpas con follajes y medallones de marco vegetal. Las cabezas de perfil, incluidas o no en medallas, se repiten también en las enjutas de ambos cuerpos y en los frisos, donde conviven con las persistentes cabezas de ángeles.

En el segundo cuerpo de la torre tan sólo se abre el frente principal, donde se mantiene la organización tripartita del muro del primer cuerpo, pero el gran arco central, sugerido por la moldura, se ciega en su intradós y se abre por debajo en tres estrechos huecos arqueados, de recuerdos florentinos o lombardos. Siloe volvió a utilizar este hueco tripartito, cobijado bajo una moldura arqueada mayor, en la torre de la Catedral de Granada, pero sometido a una relación de serliana entre los vanos.

Cuando Siloe firmó el contrato de la torre tenía por delante un amplio plazo de seis años, pero pronto se desentendió de su realización ya que, como consecuencia de la estancia de la Corte en Burgos, le surgieron otros encargos que le obligaron a marchar a Granada y a ausentarse durante unos meses durante el primer semestre de 1528. En la antigua capital nazarita estuvo ocupado en «hazer ciertos bultos e obra que competya a sus magestades»¹⁷⁴. Como ya propuso Gómez-Moreno¹⁷⁵

¹⁷¹ En el contrato para que Juan de Salas continuara con la construcción de la torre, firmado el 8 de marzo de 1531, se aceptó «alçar alguna cosa mas allende de lo contenido en las capitulaciones», L. HUIDOBRO SERNA, *Artistas burgaleses*, cit., 1, 1922, p. 9; y 2, 1923, p. 47. Este añadido justificaría las dos partes de las que consta el tercer cuerpo. Las obras prosiguieron y en 1533 estaban muy avanzadas con respecto al proyecto de Siloe, pero más adelante se consideró que la forma ochavada del tercer cuerpo, probablemente en su parte superior, que estaba levantando el cantero alteraba el proyecto, por lo que se le obligó a desmontarlo, según la concordia firmada el 11 de marzo de 1534, IDEM., en «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos», 3, 1923, pp. 73. M. Á. ZALAMA, *Diego de Siloe y la torre de Santa María del Campo (Burgos)*, en «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», 56, 1990, p. 407 interpreta erróneamente, por tanto, que el cuerpo de campanas diseñado por Siloe tuviera planta octogonal.

¹⁷² Finalmente en 1537 Salas consiguió que se le aceptara la alteración de la traza de Siloe en el remate o linterna y se introdujera una forma ochavada. Para confirmar la conveniencia de este cambio, la parroquia convocó al rejero Cristóbal de Andino, quien redactó unas condiciones para ello (26 de marzo de 1526), L. HUIDOBRO SERNA, *Artistas burgaleses*, en «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos», 4, 1923, pp. 103-105. Lo que se llevó a cabo sería similar en volumen a lo actual, fruto de una reconstrucción llevada a cabo tras el terremoto de 1755.

¹⁷³ Ya señalado por M. Á. ZALAMA, *Diego de Siloe y la torre*, cit., p. 411.

¹⁷⁴ L. HUIDOBRO SERNA, *Artistas burgaleses*, cit., 1, 1922, p. 9.

¹⁷⁵ M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., p. 88.

esas figuras fueron sin duda las orantes de los Reyes Católicos, que Carlos V había mandado realizar de nuevo, por no estar «al propio»¹⁷⁶. Probablemente nuestro artista las esculpió en Granada. Bigarny aprovechó esa ausencia para intentar quedarse con el contrato de la torre de Santa María de Campo y quitárselo a Siloe, pero no lo consiguió¹⁷⁷.

Quizá antes de que la Corte partiera de Burgos y de que nuestro artista saliera hacia el Sur, el arzobispo de Toledo Alonso de Fonseca (1476-1534), que formaba parte del séquito de Carlos V, tuvo ocasión de entrevistarse con Siloe. El 23 de enero de 1528 el prelado, firmó en la ciudad el documento de fundación del Colegio de Santiago Cebedeo de Salamanca¹⁷⁸, cuyas trazas dio Siloe en 1529¹⁷⁹, ya después de marchar de su ciudad natal.

La vuelta del artista a Burgos, a mediados de 1528¹⁸⁰, debió de ser breve, porque en Granada le habían surgido encargos de importancia¹⁸¹. En un principio fue la continuación de la iglesia del convento de San Jerónimo de Granada, lo que le obligaba a volver periódicamente¹⁸². Pero pronto se vinculó a la edificación de la nueva catedral granadina¹⁸³, lo que requería ya su presencia definitiva allí.

Durante sus diez años de trabajo en Burgos, Diego Siloe había dejado una obra que llevaba la huella de la escultura florentina del *Quattrocento*, del arte de la Roma papal y de su propia vivencia napolitana. De todo ello hizo una selección, que le proporcionó una serie de modelos operativos altamente adecuados a los encargos y a su propia afirmación artística. Sólo algunos destacados comitentes fueron conscientes de ello, aunque fuera únicamente por la novedad o la belleza de las propuestas.

Tras su marcha de Burgos, la estela de Siloe se mantuvo presente en la producción escultórica de la ciudad hasta mediados de siglo, alimentada por las obras que allí había dejado o por la actividad de sus discípulos, colaboradores e imitadores, que tampoco pudieron escapar de la poderosa influencia de Bigarny. Paradójicamente, las opciones enfrentadas que encabezaban ambos artistas se fundieron en un estilo ecléctico, un tanto repetitivo, correcto y de fácil asimilación, que mantuvo muy activos los talleres burgaleses.

Abstract

Diego Siloe was an essential artist during the process of incorporating Renaissance to Castillian sculpture. Since his return to Burgos in 1519, and after his stay in Italy, he received important assignments in which he displayed the new artistic language 'on roman', learning from the Italian art and his work in Naples in collaboration with his fellow citizen, Bartolomé Ordóñez. During his years of working activity in Burgos, he introduced many novelties, which both himself and his followers broadly developed and gave way to one of the most brilliant periods of Spanish art.

¹⁷⁶ M. J. REDONDO CANTERA, *La Capilla Real de Granada como panteón dinástico durante los reinados de Carlos V y Felipe II: Problemas e indecisiones. Nuevos datos sobre el sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca*, en *Grabkunst und Sepulkalkultur in Spanien und Portugal / Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Frankfurt am Main-Madrid 2006, p. 408.

¹⁷⁷ P. ARROYO GONZALO, *Santa María del Campo (Burgos). Notas históricas y descriptivas de la iglesia y del municipio*, Madrid 1954, pp. 44-46.

¹⁷⁸ M. SENDÍN CALABUIG, *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, Salamanca 1977, p. 56.

¹⁷⁹ Carta del arzobispo, M. SENDÍN CALABUIG, *op. cit.*, p. 268. M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., pp. 183-184.

¹⁸⁰ El último dato documentado que tenemos sobre la presencia de Siloe en Burgos es la notificación de la sentencia por la que la justicia eclesiástica le conminaba a comenzar la construcción de la torre de Santa María del Campo en un plazo máximo de nueve días, que recibió «en persona» el 23 de junio de 1528, P. ARROYO GONZALO, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸¹ Probablemente es el «maestro... del Romano» que estaba en Loja a principios de abril de ese año, E. E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada 1990, p. 202.

¹⁸² El 20 de abril Siloe firmó en Granada su compromiso para dirigir la continuación de la iglesia del convento de San Jerónimo, M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., pp. 182-183.

¹⁸³ Al menos desde octubre de 1528 se trabajaba en el modelo de madera de la nueva catedral según las indicaciones dejadas por Siloe, M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas*, cit., pp. 60; E. E. ROSENTHAL, *op. cit.*, pp. 26, 29-30, 202-203.



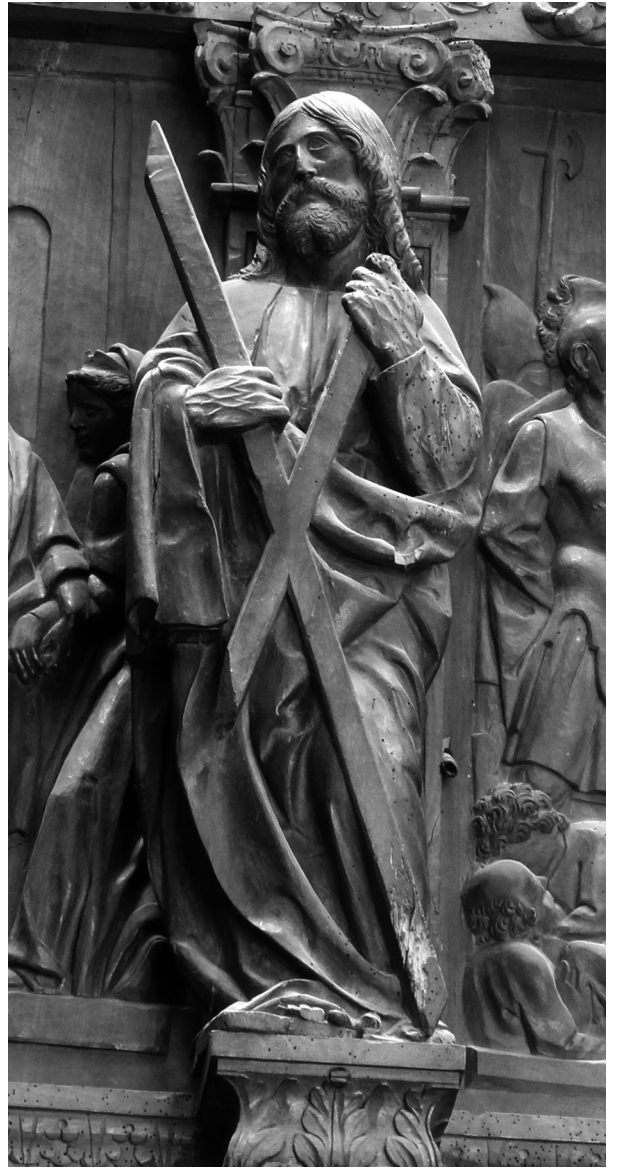
- 1a. Diego Siloe. *La Visitación*. Retablo mayor de la Capilla del Condestable. Catedral. Burgos.
 1b. Felipe Bigarny. *La Anunciación*. Retablo mayor de la Capilla del Condestable. Catedral. Burgos.
 2a. Diego Siloe. Retablo mayor de la Capilla del Condestable. Catedral. Burgos.
 2b. Alonso Berruguete. *Retablo de la Epifanía*. Iglesia de Santiago. Valladolid. (fotografía cedida por Javier Baladrón).
 3a. Diego Siloe. Detalle del sepulcro de Luis de Acuña. Catedral. Burgos.
 3b. Diego Siloe. Detalle de la *Escalera Dorada*. Catedral. Burgos.



4a. Gil Siloe. *San Mateo*. Detalle del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. Cartuja de Miraflores. Burgos.

4b. Gil Siloe. *Santa Catalina*. Detalle del retablo mayor. Cartuja de Miraflores. Burgos.

5. Taller de Gil Siloe. *Llanto sobre Cristo muerto*. Detalle del sepulcro de Juan de Padilla. Museo de Burgos. Burgos.



6a. Taller de Felipe Bigarny. *Tubalcaín*. Detalle de la sillería de coro. Catedral. Burgos.
6b. Taller de Felipe Bigarny. *San Andrés*. Detalle de la sillería de coro. Catedral. Burgos.
7. Diego Siloe. Sepulcro de Luis de Acuña. Catedral. Burgos.



8. Diego Siloe. *Sibila*. Detalle del sepulcro de Luis de Acuña. Catedral. Burgos.

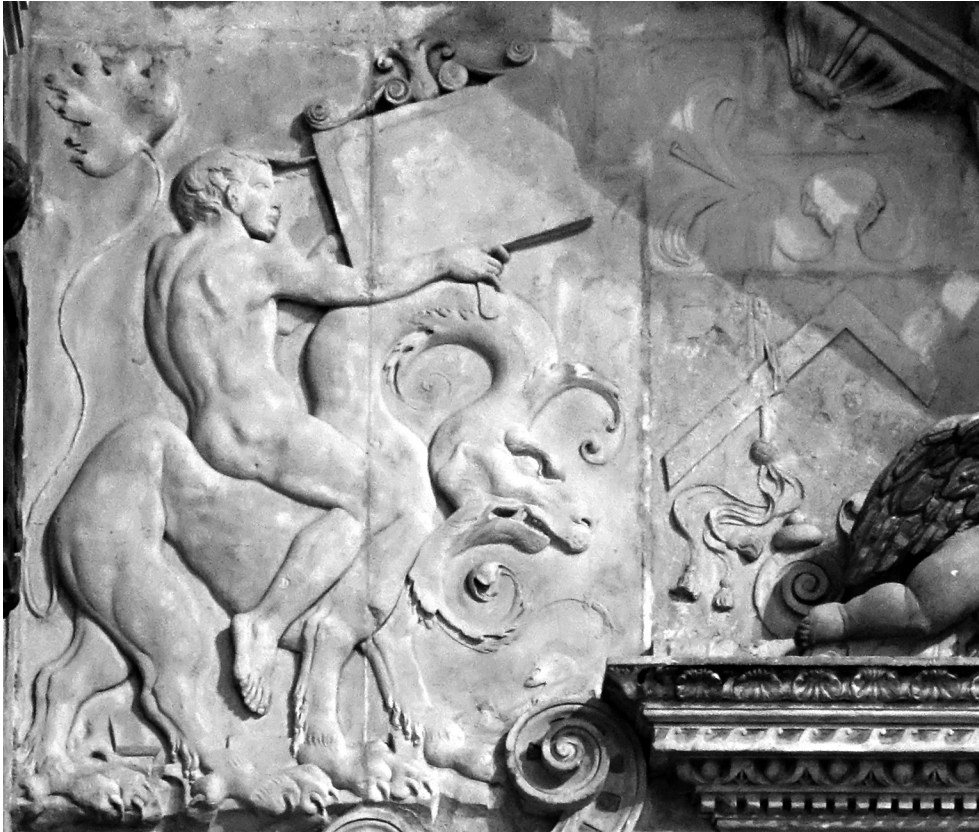
9a. Diego Siloe. *La Caridad*. Detalle del sepulcro de Luis de Acuña. Catedral. Burgos.

9b. Donatello. *Madonna Pazzi*. Staatliche Museen, Skulpturensammlung. Berlin.

10. Diego Siloe. Detalle de la figura sepulcral de Luis de Acuña. Catedral. Burgos.

11. Diego Siloe. *Escalera Dorada*. Catedral. Burgos.





12a. Diego Siloe. *Alegoría de la Arquitectura* (lado occidental). Detalle de *Escalera Dorada*. Catedral. Burgos.
 12b. Diego Siloe. *Alegoría de la Arquitectura* (lado oriental). Detalle de *Escalera Dorada*. Catedral. Burgos.
 12c. Luigi Capponi (atr.). Monumento funerario de Andrea Bregno. Santa María sopra Minerva. Roma.

13a. Diego Siloe. *Retablo de Santa Ana*. Catedral.
Burgos.
13b. Diego Siloe. *San Bartolomé y Santa Ana Triple*.
Detalle del *Retablo de Santa Ana*. Catedral. Burgos.



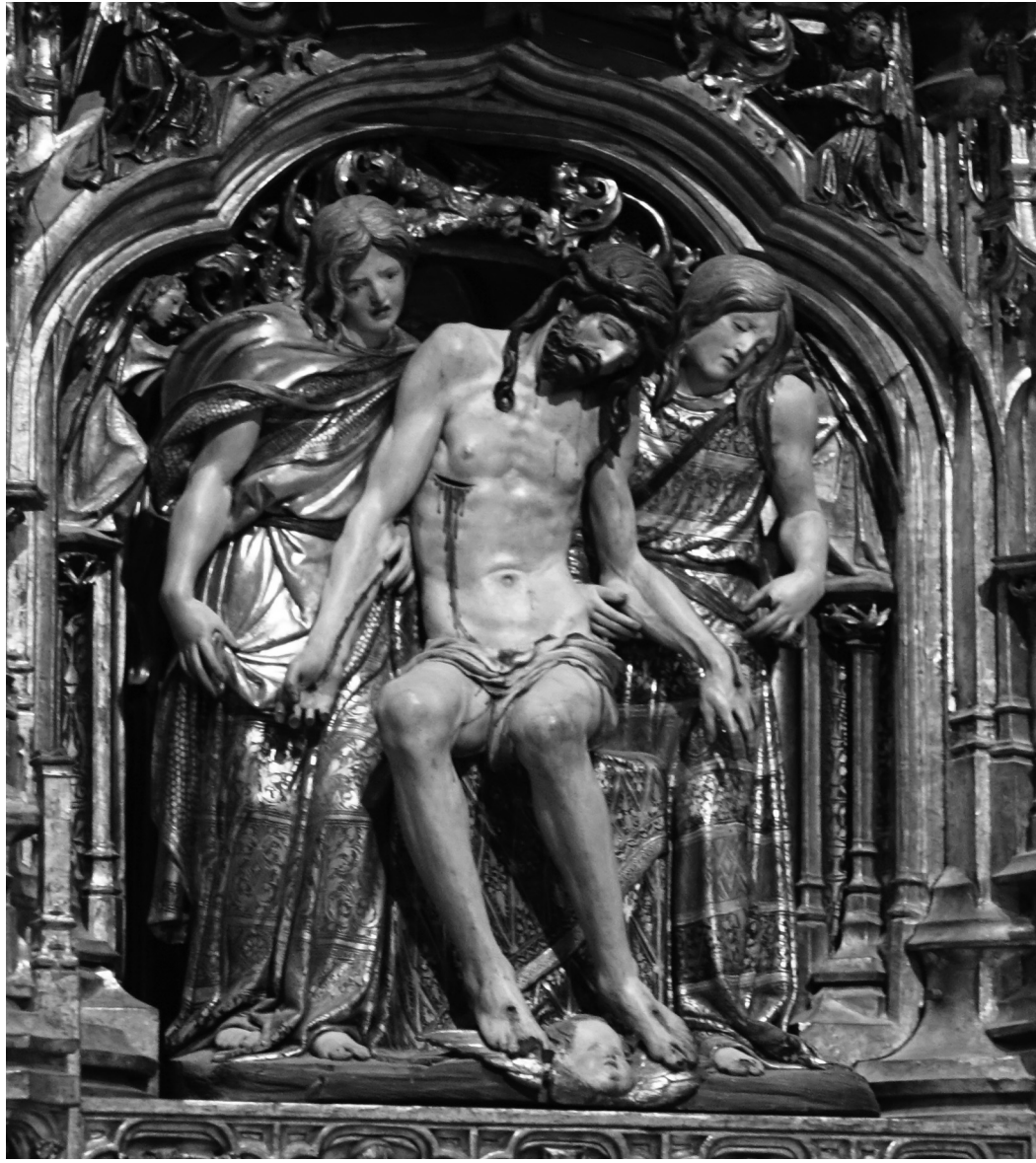


14a. Diego Siloe. Sepulchro de Diego de Santander. Catedral. Burgos.

14b. Bartolomé Ordóñez y Diego Siloe. Sepulchro de Andrea Bonifacio. Iglesia de los Santos Severino y Sossia. Nápoles.

15a. Diego Siloe. *Virgen con el Niño*, detalle del sepulchro de Diego de Santander. Catedral. Burgos.

15b. Donatello. *La Virgen de las nubes*. Museo de Bellas Artes. Boston.



16a. Diego Siloe. *Maria Magdalena*, detalle del *Retablo de Santa Ana*. Catedral. Burgos.

16b. Diego Siloe. *Cristo muerto sostenido por ángeles*, detalle del *Retablo de Santa Ana*. Catedral. Burgos.

17a. Diego Siloe y Felipe Bigarny. *Retablo mayor de la Capilla del Condestable*. Catedral. Burgos.

17b. Diego Siloe. *Detalle del retablo mayor de la Capilla del Condestable*. Catedral. Burgos.



18a. Diego Siloe. *Tenante*, detalle del retablo mayor de la Capilla del Condestable. Catedral. Burgos.
18b. Diego Siloe. *Tenante*, detalle del retablo mayor de la Capilla del Condestable. Catedral. Burgos.

19a. Diego Siloe. Detalle de la *Purificación de la Virgen*. Retablo mayor de la Capilla del Condestable. Catedral. Burgos.
19b. Diego Siloe. Detalle de la *Purificación de la Virgen*. Retablo mayor de la Capilla del Condestable. Catedral. Burgos.



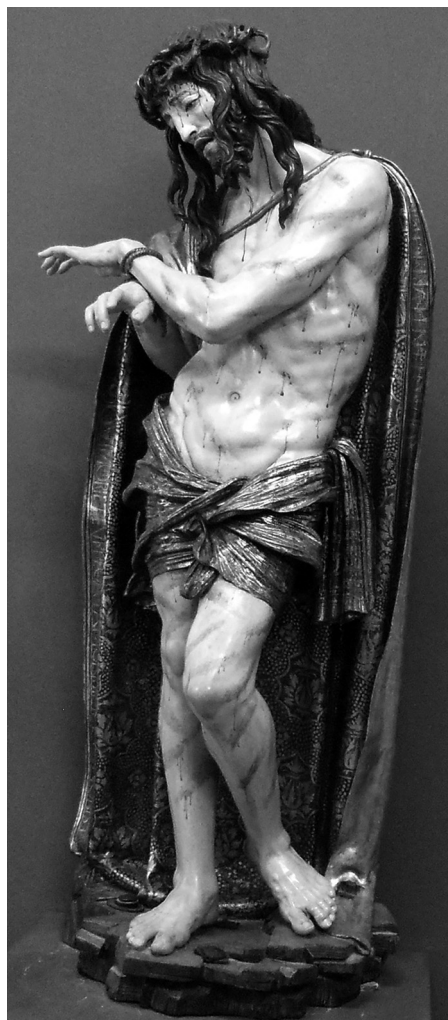


20. Diego Siloe. *Natividad*. Retablo mayor de la Capilla del Condestable. Catedral. Burgos.
21. Diego Siloe. *Santa Casilda*. Santuario de Santa Casilda. Salinillas de Bureba (Burgos).

22a. Diego Siloe (atr.). *Cristo atado a la columna* (visión frontal). Museo. Catedral de Burgos.
22b. Diego Siloe (atr.). *Cristo atado a la columna* (visión lateral). Museo. Catedral de Burgos.



23b. Diego Siloe (atr.). *Ecce Homo*, detalle. Museo parroquial. Iglesia de Santa María. Dueñas (Palencia).
23a. Diego Siloe (atr.). *Ecce Homo*. Museo parroquial. Iglesia de Santa María. Dueñas (Palencia).
23c. Alonso Berruguete (atr.). *Ecce Homo*. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.





24a. Diego Siloe (atr.). *San Juan Bautista*. Sillería del convento de San Benito. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.
24b. Diego Siloe (atr.). *Decapitación de San Juan Bautista*. Sillería del convento de San Benito. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.
25. Diego Siloe (atr.). *San Miguel*. Museo parroquial. Iglesia de Santa María. Sasamón (Burgos).



26a. Diego Siloe (atr.). Ventana del antiguo Palacio de los Condes de Ribadavia. Valladolid.
26b. Detalle de la fig. 26 a
26c. Detalle de la fig. 26 a
26d. Diego Siloe. Grifo. Detalle de la Escalera Dorada. Catedral de Burgos.



27 a. ¿Gregorio Pardo? *Virgen con el Niño*. Museo. Catedral de Burgos.

27b. ¿Gregorio Pardo? *Virgen con el Niño*. Metropolitan Museum. Nueva York.

27c. ¿Gregorio Pardo? *Virgen con el Niño*. Museo Victoria y Alberto. Londres. © Victoria and Albert Museum, Londres.

28a. Felipe Bigarny (atr.). *Virgen de la leche*. Iglesia de San Gil. Burgos.

28b. Seguidor de Diego Siloe. Sepulcro de Juan de Mazuelo y María López de Castro. Iglesia de San Gil. Burgos.



29a. Torre de la iglesia parroquial. Santa María del Campo (Burgos).
 29b. Diego Siloe. Primer y segundo cuerpo de la torre. Iglesia parroquial. Santa María del Campo (Burgos).
 29c. Francesco Laurana. Arco de Castelnuovo. Nápoles.
 29d. Torre de la iglesia parroquial. Interior del pórtico y portada de la iglesia. Santa María del Campo (Burgos).
 29e. Interior del pórtico. Torre de la iglesia parroquial. Santa María del Campo (Burgos).
 30. Firma de Diego Siloe en el contrato del sepulcro de Antonio de Rojas. 1526