

EL CRISTO DE LAS INJURIAS Y LOS CRUCIFICADOS DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Manuel Arias Martínez
José Ángel Rivera de las Heras
Luis Vasallo Toranzo

100
1925-2025

Real Hermandad del Santísimo Cristo
de las Injurias - Cofradía del Silencio



Edita

Real Hermandad del Santísimo Cristo de las Injurias - Cofradía de Silencio - Zamora

Foto portada

Paco Fuentes Vicario

Diseño y maquetación

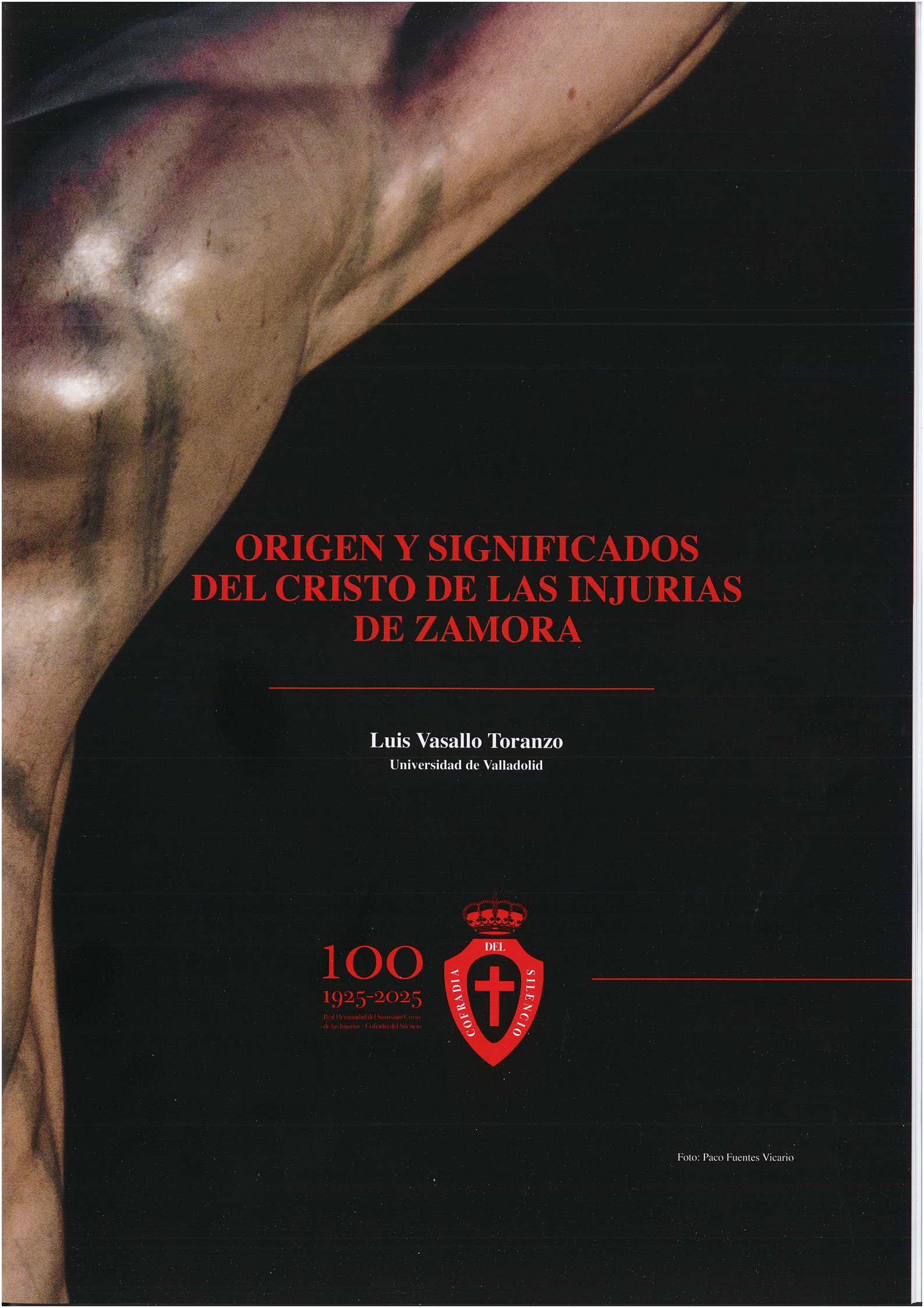
Estudio Piorno

www.estudiopiorno.com

Prohibida la reproducción total o parcial del contenido de esta publicación sin el consentimiento expreso de la Real Hermandad del Santísimo Cristo de las Injurias - Cofradía del Silencio - Zamora

D.L. ZA 1-2025

ISBN: 978-84-09-68775-6



ORIGEN Y SIGNIFICADOS DEL CRISTO DE LAS INJURIAS DE ZAMORA

Luis Vasallo Toranzo

Universidad de Valladolid

100
1925-2025

Real Hermandad del Santísimo Cristo
de las Injurias - Cofradía del Silencio



Foto: Paco Fuentes Vicario

La presencia de una escultura tan destacada como la del *Cristo de las Injurias* en el monasterio jerónimo de Santa María de Zamora, trasladada a la Catedral tras la Desamortización, ha originado entre los estudiosos numerosas preguntas: cómo llegó hasta allí, quién la patrocinó, quién fue su autor, qué interés devocional suscitó mientras permaneció en el monasterio... Es evidente que, ahora que conocemos con mayor profundidad la escultura del XVI en Zamora, sabemos que la pieza no pudo ser creada en la ciudad. Es un *unicum* que necesariamente tuvo que venir de fuera. Tampoco parece que los patronos más destacados del cenobio, los Valencia y los Enríquez de Guzmán, hayan sido los responsables de su presencia. Antonia de Valencia, la última representante de ese importante linaje tardomedieval, había visto muy mermado su patrimonio por las desafortunadas inclinaciones políticas de sus antepasados, y no fue capaz de recuperarlo ni siquiera con prometedores enlaces matrimoniales². Los condes de Alba de Aliste, por su parte, y en particular Diego Enríquez de Guzmán, III conde y responsable del traslado de los monjes desde Montamarta a la ciudad del Duero, tampoco parece el más indicado. Aunque promovió la construcción del nuevo convento, la escasez de fondos provocó el abandono de un proyecto demasiado ambicioso, en el que finalmente no se pudo construir ni siquiera la iglesia, destinada inicialmente a panteón familiar³. Pero si la nobleza local no puede considerarse responsable de la llegada de la imagen, es preciso buscar a otro personaje, bien relacionado con los jerónimos de Zamora y conocedor de los ambientes artísticos más innovadores de la plástica castellana del primer tercio del XVI. Junto a ello, es necesario interrogarse sobre el grado de conocimiento de la obra entre los fieles de la Edad Moderna: la devoción que suscitó, las estrategias de los monjes para fomentar su fama y el origen del título que la acompaña. Y, por último, conviene preguntarse sobre cómo llegó la noticia de su existencia hasta Palomino, uno de nuestros más famosos biógrafos de artistas que, además, se atribuyó a atribuírsela a Becerra. A muchas de esas preguntas encontrará el lector respuestas en las páginas siguientes¹.

1. Una imagen en busca de devotos

La imagen que hoy conocemos como *Cristo de las Injurias* no tiene un pasado devocional especialmente brillante. En el entorno de la ciudad de Zamora, donde se localizaba, había varios crucificados que despertaban verdadero fervor popular desde la Edad Media —cristos de Morales del Vino, de Valderrey, de Aribayos...— que siguieron atrayendo romeros y fieles en las centurias siguientes. Sin embargo, muy pocas referencias han llegado hasta nosotros de la seducción ejercida entre los fieles por el *Cristo de las Injurias*. Su localización en un monasterio secundario de la orden jerónima, ubicado inicialmente en Montamarta, aldea situada a 3 leguas (18Km.) de la capital, y a partir de 1535 en un nuevo edificio *extrapontem* de la ciudad del Duero, limitó su conocimiento entre la ciudadanía. Por otro lado, el escaso

protagonismo del monasterio en la vida ciudadana, superado siempre por franciscanos, dominicos, benedictinos y trinitarios, impidió el reconocimiento de la imagen entre los fieles⁴. No es de extrañar, por tanto, los intentos de los monjes de «construirle» un pasado legendario y milagroso, que pudiera avivar el fervor.

La valoración de la talla, si excluimos la estima que le profesaron algunos escultores de mediados del siglo XVI que la tomaron como modelo, llegó en el XVIII de la mano de Palomino y de los eruditos académicos, que destacaron su calidad artística y la atribuyeron a uno de los grandes artistas nacionales: Gaspar Becerra. La razón de su «descubrimiento» por parte de Palomino es todavía una incógnita, aunque posiblemente esté relacionada con la presencia del pintor toledano Hernando de Ávila —el hijo de Lorenzo de

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del GIR IDINTAR (*Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo*) de la Universidad de Valladolid.
2. Sobre los Valencia en los siglos XIV y XV, Vasallo Toranzo, en prensa.
3. Sobre los condes de Alba y en especial el III conde, Gómez Ríos, 1997. A pesar de las rentas prevenidas por Diego Enríquez de Guzmán para terminar el monasterio, las reclamaciones de los franciscanos del convento de San Antonio de Padua de Garrovillas obligó a compartir el esfuerzo económico con la construcción de la iglesia de dicho cenobio, lugar de enterramiento de los primeros condes. Vasallo Toranzo, 2003-2004: 291 y ss.
4. Nada se dice de la imagen en el Diario de Antonio Moreno de la Torre, en contraposición con las abundantes referencias a figuras de vírgenes y cristos del texto. Además, no hay más que comparar las escasas referencias recogidas en el diario al monasterio de San Jerónimo en contraposición a las abundantes de los franciscanos, dominicos, benitos y trinitarios. Moreno de la Torre, 1673-1679.



Ávila y autor de un perdido tratado sobre el *Arte de la pintura*⁵ — en el citado convento en 1573 por encargo de Diego de Castilla, deán de la catedral primada, junto al también pintor, zamorano en este caso, Diego de Quirós⁶. El clérigo los había enviado para ser testigos del traslado de los huesos de su tía abuela María Niño de Portugal desde la sacristía vieja a la nueva, dotada por Castilla para enterramiento suyo, de ella y de sus sucesores⁷. Allí, el pintor toledano, que sabemos biografió a Becerra, tuvo que ver el *Cristo de las Injurias* y la *Muerte* del cercano convento de San Francisco, ambas efigies adjudicadas por Palomino al baezano⁸.

La «construcción» de un pasado legendario y milagroso asociado al sobrenombre de Injurias tuvo que elaborarse en el monasterio desde la segunda mitad del siglo XVII, para tomar impulso en la primera mitad del XIX a causa de las distintas exclaustaciones y desamortizaciones impuestas por los sucesivos gobiernos liberales. Se desconoce el responsable de ese sobrenombre, aunque es cierto que, desde el siglo XVII, el *Cristo de las Injurias* comenzó a identificarse en España con un crucificado famoso de Madrid, mancillado por unos criptojudíos.

La tradición de las imágenes injuriadas es larga y se remonta a los orígenes del cristianismo. Es evidente que los judíos, pueblo responsable de la muerte de Cristo, fueron los principalmente acusados de las profanaciones, como ocurrió con el famoso Cristo de Beirut, pero afectaba también a musulmanes y protestantes⁹. Uno de los episodios más célebres de esa iconoclastia se produjo en nuestro país en 1632, cuando varios judíos portugueses llegados a Madrid azotaron, quemaron y destruyeron un crucificado, que habló a los sacrílegos y derramó sangre. El suceso provocó un sonado proceso inquisitorial, que concluyó con la condena de los responsables a partir de testimonios muy enredados, causa de dudas internas y críticas internacionales¹⁰.

La relevancia del caso motivó el nacimiento de nuevas cofradías desagraviadoras en el Madrid del segundo tercio del XVII: la del *Cristo de la Fe*, sita en la iglesia de San Sebastián; la del *Cristo de los Desagravios*, de la iglesia de San Luis; y la del *Cristo de las Injurias*, fundada en la de San Millán. Sus imágenes titulares, sendos crucificados de gran tamaño, semejaban la del real convento de franciscanos capuchinos de la Paciencia de Cristo, levantado sobre las viviendas de la calle de las Infantas, donde se habían producidos los supuestos actos sacrílegos. Esta escultura fue donada por los duques de Lerma a instancias de los reyes, que escogieron personalmente esa obra mexicana de caña de maíz de gran tamaño, que se trasladó desde el coro del convento de los capuchinos de San Antón, donde estaba, a la capilla mayor del nuevo cenobio de la calle de las Infantas¹¹.

La devoción al *Cristo de la Paciencia* tuvo que ser renovada varias veces a lo largo de los siglos cuando por distintas circunstancias los capuchinos madrileños temieron perder influencia. A principios del XVIII, coincidiendo con la llegada de la nueva dinastía borbónica y del cambio de sus costumbres devocionales, el convento encargó a fray Mateo de Anguiano, archivero de la casa y cronista, la elaboración de un texto sobre los hechos sucedidos en 1632¹². El relato, escrito en 1709, se acompañó del impulso de las novenas anuales en honor de la imagen, que se entregaron a la imprenta, reimprimiéndose las guías año tras año.

El mantenimiento de la memoria de la profanación ejecutada por los criptojudíos portugueses a lo largo del XVIII y su extensión por la geografía nacional motivaron que volviera a recordarse durante los episodios iconoclastas sucedidos en la primera mitad del XIX durante la invasión napoleónica, el Trienio Liberal y la Desamortización. Pulido Serrano recoge

5. Lo único que se sabe de ese manuscrito es lo que reseñó Diego de Villalta en su *Tratado de las antigüedades...*: «Hernando de Ávila, pintor de su Magestad en Madrid, en el libro que *Del Arte de la pintura* tiene compuesto, donde hace mención de los más señalados pintores de nuestro tiempo, y escribe las pinturas particulares que cada uno de ellos hizo. Obra por cierto muy curiosa y digna de ser estimada». Villalta, 1579.
6. Sobre Hernando de Ávila, López Gajate, 1998 y Pérez Sánchez, 1982: 148. Sobre Quirós, Rivera de las Heras, 2013.
7. La presencia de estos dos artistas en San Jerónimo de Zamora, en Isidro García, 2022: 246-247. El traslado fue de la sacristía vieja a la nueva del nuevo monasterio de Zamora, no desde Montamarta a Zamora.
8. Contra la influencia del manuscrito de Hernando de Ávila sobre los tratadistas posteriores, Sánchez Cantón, 1923: 299-300. Este mismo autor sobre Ávila, Cantón, 1923: 301-304.
9. Sansterre, 1999. Sobre el Cristo de Beirut, el castellanizado Berito, Bacci, 2002. Ver también, Espí Forcén, 2010. Para la situación en Indias en el siglo XVII, Vargas Murcia, 2017: 173-176.
10. Un reciente estudio sobre este episodio que tanta bibliografía ha generado en Pereda, 2017: 209-256.
11. Sobre esta imagen y su significación, Amador Marrero y Pérez de Castro, 2024. Sobre los crucificados de las hermandades de la Fe y de las Injurias, Bustillo, 2010: 66-70.
12. Anguiano, 1709.

cómo en Santiago de Compostela se reeditó en 1828 el librito de la novena al *Cristo de la Paciencia*, donde se añadió un epílogo sobre la destrucción, por parte de la Milicia Nacional del Gobierno Liberal, de las piernas del Cristo esculpido en la fachada de la capilla compostelana de aquella cofradía¹³. Precisamente la primera vez que se documentó la advocación de «Injurias» para el Cristo de los jerónimos zamoranos fue en 1835 en el marco del proceso desamortizador:

*Capilla del Santo Cristo. En esta capilla se halla un altar con sus colaterales, en los que también se celebra misa, y en el mayor una preciosa efigie de Nuestro Señor Crucificado bastante crecida, con el título del Santísimo Cristo de las Injurias, que dicen que es una de las tres que hay en España. Debajo, un Ecce Homo dentro de una urnita y una cortina para cubrir dicha efigie del Señor*¹⁴.

Es indudable que este apelativo se le añadió cuando los monjes desarrollaron las leyendas que transformaron el crucificado en una efigie injuriada, milagrosa y poderosa. Conocer cuándo se produjo esa «invención» legendaria es casi imposible, pues faltan referencias a la escultura durante el siglo XVII. De todas formas, aunque no debería extrañar que un ilustrado como Ceán prescindiere en 1800 de citar su advocación, resulta más extraño que no lo hiciera Palomino en 1724; y, mucho más, que un devoto cristiano como Antonio Moreno de la Torre, el merino zamorano que escribió un libro de memorias en la década de 1670, aficionadísimo a participar en los más variados actos religiosos de la ciudad, ni siquiera la nombrase, muy indicativo de la relativa significación del Cristo en el universo religioso de la ciudad¹⁵. Precisamente, para impulsar su devoción salieron a la luz toda una serie de hechos milagrosos protagonizados por ella.

Aunque más adelante me detendré en el origen burgalés de la escultura, es evidente que su academicismo le restaba posibilidades devocionales. El Crucificado

era relativamente moderno (siglo XVI), por lo que no podía atribuírsele un origen mítico; tampoco su estética respondía a los principios de hieratismo, frontalidad y bidimensionalidad, característicos de esos crucificados románicos y góticos sobre los que se basaba la devoción popular medieval¹⁶; y, desde luego, no pretendía semejar una corporeidad real por medio de un forro de cuero o de llagas por las que manara la sangre. Era necesario, por tanto, recurrir a otras estrategias.

La primera es quizá la más previsible. Para justificar la advocación de las «Injurias», se apeló a un suceso histórico: el martirio de clérigos y de algunos cristianos viejos durante la revuelta de las Alpujarras (1568-1571), que se acompañó de numerosas profanaciones:

*“Y a un mesmo tiempo, [los moriscos] sin respetar a cosa divina ni humana como enemigos de toda religión y caridad, llenos de rabia cruel y diabólica ira, robaron, quemaron y destruyeron las iglesias, despedazaron las venerables imágenes, deshicieron los altares, y poniendo manos violentas en los sacerdotes de Jesucristo [...] a unos asaetearon, a otros quemaron vivos y a muchos hizieron padecer diversos géneros de martirios”*¹⁷.

Las dramáticas circunstancias vividas durante la rebelión de los moriscos granadinos tardaron en olvidarse. Durante casi cien años se desarrolló el proceso de santificación de las numerosas víctimas. La causa comenzó con el hallazgo y apertura de las fosas colectivas y siguió con la recopilación de las informaciones de testigos o de sus descendientes, que se prolongaron a lo largo de varias campañas durante buena parte del XVII. A partir de ellas se elaboraron memoriales destinados a sostener las propuestas de las futuras canonizaciones, hasta que en 1672 el proceso cayó en el olvido¹⁸.

13. Pulido Serrano, 2002: 340.

14. Isidro García, 2022: 306.

15. Moreno de la Torre, 1673-1679.

16. Portús, 2016: 68.

17. Mármol Carvajal, 1600, fol. 64r. Es famosa la profanación de la Virgen del Rosario de la localidad de Ugíjar, que tras la rebelión acabó adoptando la invocación de Virgen del Martirio. Vizuete Mendoza, 2012: 121-138. La profanación de imágenes religiosas por parte de los musulmanes se recoge ya en las Cantigas: Wilk, 2006. Este autor recupera los antecedentes altomedievales de estas profanaciones.

18. Barrios Aguilera y Sánchez Ramos, 2001; Sánchez Ramos, 2018 y Vizuete Mendoza, 2014.



No es posible conocer al responsable de la peregrina idea de asociar al Cristo zamorano con la rebelión de las Alpujarras, cuestión que debió de realizarse no inmediatamente, sino en los siglos posteriores, cuando ya se había perdido la memoria de que la imagen se hallaba en los jerónimos desde el primer tercio del XVI y documentada desde 1551. De hecho, que se atribuyese a fray Francisco de Villalba¹⁹—famoso fraile jerónimo natural de Villalba de la Lampreana (Zamora), novicio en Montamarta, evangelizador de los moriscos granadinos, presente en el Concilio de Trento, predicador de Carlos V en su retiro extremeño y residente en el Escorial hasta que murió en 1574²⁰—el traslado del Cristo desde Granada a Zamora abunda en la idea de que fuera muy tardíamente cuando se construyó toda la leyenda.

La historia de las injurias cometidas por los moriscos estaba lejos de los ataques sufridos por el *Cristo de la Paciencia* madrileño, que además habló a sus verdugos y derramó sangre, empapando una tierra que se empleaba como reliquia. Era necesario atribuir a la imagen zamorana algún hecho milagroso que declarase su autoridad.

El más elaborado, como perteneciente a un relato decimonónico, fue el que refería un hecho prodigioso y una conversión. Un soldado donjuanesco y pendenciero de los Tercios de Flandes regresó a su tierra natal después de ser expulsado de la milicia por su mala vida. Plantado ante el Cristo de los jerónimos lo interrogó en busca de respuestas para su debilitada fe. Retador, el militar le preguntó cómo no le había crecido una nueva espina en su corona a causa de los muchos pecados cometidos durante su disipada vida²¹. La novelesca explicación de la famosa espina que atraviesa la ceja izquierda—aparecida después de que el incrédulo cayese en un profundo sueño—,

no solo le atribuía un milagro a la imagen, sino que la convertía en una más del universo de esculturas y pinturas realizadas o transformadas por «mano no humana», en parte portadora de reliquias, pues así debería entenderse esa impresionante espina. Además, la efigie se convertía también en uno de esos «crucifijos vivientes» tan habituales—Cristo tuvo que traspasarse la ceja a sí mismo mientras el soldado dormía—, y al mismo tiempo imagen apotropaica, porque consiguió la conversión del pecador²².

El segundo milagro pretendía atraer a las mujeres a la devoción al Cristo, pero, además, le confería un poder excepcional. La rotura de una promesa de matrimonio por parte de un joven fue denunciada por la novia burlada, que exigió un juramento ante el Crucificado. El resultado es fácil de imaginar: en vista de la pertinacia del prometido, las tierras se abrieron bajo sus pies y desapareció para siempre como castigo a su perjurio²³. Como en el caso anterior, es evidente el origen romántico de esta historia, que enlaza con los «juicios de Dios», uno de cuyos episodios más famosos, significativamente similar a este, versificó José Zorrilla en su conocida «A buen juez, mejor testigo»²⁴. La historia de la mujer engañada que solicita ayuda divina permitió adjudicar a la imagen un poder similar al de otras que habían sido capaces de detener terremotos, contener inundaciones, sofocar fuego, curar innumerables enfermedades y accidentes representados en tantos y tantos exvotos²⁵.

A pesar de todos estos esfuerzos, el *Cristo de las Injurias* no alcanzó, como se ha dicho, la celebridad de otras imágenes de la diócesis. Fue su utilización en la procesión del Santo Entierro desde 1902 la que marcaría un antes y un después para su estimación entre la ciudadanía²⁶.

19. Plaza Santiago y Redondo Cantera, 2001.

20. Fernández Duro, 1891: 430 y 560.

21. Isidro García, 2009.

22. Una de las primeras, donde se reseñó una intervención directa de la divinidad sobre su factura, fue la del Cristo de madera del obispo Gero de Colonia en el siglo X, cuando la apertura de una grieta en la cabeza se cerró milagrosamente tras introducir en ella una hostia consagrada y un *lignum crucis*. García Avilés, 2012: 30. También, García Avilés, 2007 sobre las imágenes vivientes y taumatúrgicas que conseguían la conversión del infiel. No era necesario contemplar directamente el milagro, bastaba con ser consciente de él después de un sueño o de la noche, como en este caso. Ver también, Portús, 2016: 28. Sobre las esculturas vivientes de crucificados, Jansen, 2005.

23. La muerte de los que retaban el poder de determinadas imágenes se recoge desde antiguo, como el caso de aquel clérigo que se burló de la estatua de la Santa Fe de Conques. García Avilés, 2009: 30.

24. Zorrilla, 2019.

25. Portús, 2016: 77 y ss.

26. Ferrero Ferrero, 2013: 82-88. Sobre su presencia en la Semana Santa de Zamora en la primera mitad del S. XX, J.L.H.G., 2014: 30-44.

2. La imagen en el monasterio jerónimo de Montamarta/Zamora

El monasterio jerónimo de Santa María de Montamarta (Zamora) tiene su origen en los conflictos internos surgidos a finales del S. XIV en el monasterio de Guadalupe (Cáceres). De él salieron un grupo de monjes acaudillados por Alfonso de Medina y Fernando de Valencia, que acabarían instalándose en las proximidades de Montamarta, localidad donde la familia de fray Fernando poseía importantes posesiones. Asentados primero en una ermita junto al río Esla, pronto se trasladarían al pueblo, donde procedieron a la construcción del cenobio desde 1407.

Durante más de un siglo se fue completando el edificio, para lo que recibieron el apoyo económico de varias familias de la oligarquía local —los Valencia, los señores de Tábara, los Cabeza de Vaca, los Enríquez de Guzmán, María Niño de Portugal y su esposo Bautista de Monterrey...— que fundaron allí sus capillas funerarias. La iglesia fue lo último en construirse, encargada a Juan de Álava en 1515.

El patronato principal de la casa lo ostentaba inicialmente la familia Valencia, si bien las cuantiosas mermas económicas sufridas por este linaje durante la guerra civil castellana por la sucesión de Enrique IV, cuando se significaron en el bando de Juana, originó su sustitución por los condes de Alba de Aliste, triunfadores en el conflicto. Los promotores del cambio de patronazgo fueron en realidad los propios monjes, que siempre mostraron sus preferencias por los nobles. De hecho, los fundadores de ese linaje mostraron su deseo de adoptar el monasterio como descanso eterno, aunque la oposición de los Valencia les aconsejó enterrarse finalmente en Garrovillas (Cáceres). El inicio de la construcción de su iglesia fue aprovechado por los jerónimos para plantear la cuestión del patronato. A pesar de la reacción de los Valencia, que pleitearon ante la Audiencia Real en función de unos supuestos derechos históricos, el alto tribunal sentenció a favor de los monjes,

quienes finalmente pudieron conceder la capilla mayor a los de Alba de Aliste²⁷.

A pesar del gasto realizado, la lejanía del edificio respecto de la ciudad de Zamora aconsejó trasladar nuevamente el cenobio en 1534. El lugar escogido fue un amplio solar cercado, el llamado bosque de Pedro Gómez de Sevilla, cercano a la iglesia del Sepulcro, en la margen izquierda del Duero²⁸. Por supuesto, se respetaron los antiguos derechos de los propietarios de las capillas, de manera que se trasladaron los ajuares, con el fin de adornar las nuevas que debían construirse. No todos los comitentes quisieron renovarlas. Bernardino Pimentel, futuro marqués de Tábara, hijo de Pedro Pimentel e Inés Enríquez, enterrados en el capítulo de Montamarta, prefirió fundar un nuevo monasterio en la principal localidad de su estado. La familia Cabeza de Vaca desistió de los derechos que le asistían. Sin embargo, los Valencia, que habían construido su capilla en la antigua sacristía de Montamarta; Diego de Castilla, sobrino-nieto y heredero de María Niño de Portugal, propietaria de otra junto a la capilla mayor²⁹, y, por supuesto, los condes de Alba de Aliste, renovaron su interés por el nuevo edificio.

La capellanía instituida por el deán Diego de Castilla, heredera de la antigua de su tía María Niño, persona a la que estaba muy unido, pues no en vano lo había prohiado, ya ha sido citada antes, así como la comisión que hizo a los pintores Hernando de Ávila y Diego de Quirós para comprobar el traslado de los restos de sus antecesores. El patronato del toledano no estuvo exento de sinsabores, pues los monjes pretendieron aprovechar los bienes muebles —rejas, altares y retablo— de su tía para engalanar la sala capitular, que hacía funciones de capilla mayor, por lo que el clérigo tuvo que pleitear con ellos y poder destinarlos a la nueva sacristía, lugar escogido para ubicar su enterramiento³⁰.

La renuncia de Bernardino Pimentel a renovar el patronato de sus padres dejó libre la sala capitular del

27. Isidro García, 2022:49. Más noticias en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Pl. Civiles, Moreno, (F), C. 1027-1.

28. Se trataba de un bosque cerrado valorado en 45.000 maravedís en 1492 cuando murió Pedro Gómez, que vendió su hijo Lázaro a los monjes por 200.000 maravedís. Isidro García, 2022: 75; ARCHV, Pl. Civiles, Taboada (O), C. 1032-4. Pedro aplicó las rentas que producía el bosque a la capilla que había fundado en la iglesia de San Cipriano de Zamora (ARCHV, Pl. Civiles, Taboada (O), C. 1607-1 a 1609-1). Su hijo lo vendió cuando se deshizo de la capilla. Sobre Pedro y Lázaro Gómez, Vasallo Toranzo, en prensa.

29. Fernández Salmador y Vasallo Toranzo, 1989.

30. Valladares de Sotomayor, 1790: 59-60; Mateo, López-Yarto y Prados, 1999: 309; Carbonell Buades, 2017: 138-139.



nuevo monasterio, que fue ocupada inicialmente por Antonia de Valencia, en la confianza de que los condes de Alba de Aliste ocupasen la capilla mayor de la nueva iglesia. Sin embargo, la tardanza en fabricar el templo, que finalmente nunca se construiría, provocó que el capítulo se emplease como iglesia del cenobio, que tomó a partir de entonces la forma de los templos jerónimos: cuerpo de una sola nave, presbiterio elevado con bóveda bajo sus gradas y coro alto en los pies. Se decidió entonces (mediados del XVI) que los condes pasaran a ocupar la capilla mayor del capítulo, mientras Antonia de Valencia, celosa defensora del derecho a enterrarse en esa misma cabecera, aceptaba quedar relegada a la capilla situada bajo las gradas del presbiterio; al fin y al cabo, parte también de la capilla mayor³¹, a la espera de la habilitación del templo.

Precisamente, en la documentación generada por el proceso que enfrentó a Antonia con los monjes para obtener de la primera el compromiso de compartir el patronato del capítulo, aparece documentada por primera vez, aunque sea tangencialmente, la imagen que conocemos hoy como *Cristo de la Injurias*. En 1551 los monjes permitían que el acceso a la capilla de Antonia de Valencia, situada como se ha dicho bajo las gradas de la capilla mayor, se efectuara a través de la «capilla que se ha de hacer para el crucifijo»³². Esta capilla se ha identificado con aquella que Ceán Bermúdez localizó en 1800 en el lado del evangelio del capítulo, donde se alojaba «un crucifijo de dos varas y tercia de alto»³³. La misma que en 1835, con motivo del inventario citado, realizado durante la Desamortización, albergaba «una preciosa efigie de Nuestro Señor Crucificado bastante crecida, con el título del *Santísimo Cristo de las Injurias*».

3. El origen burgalés de la imagen

La existencia de un famoso crucifijo del siglo XIV en el monasterio de San Agustín de Burgos, objeto de la devoción de reyes, nobles, plebeyos y peregrinos, motivó toda

una serie de interpretaciones artísticas de la imagen, que solo a partir del siglo XVII se multiplicarían en forma de *vera effigies* de pintura. El *Santo Cristo de Burgos*, ejemplo de los llamados «crucifijos dolorosos», es uno de los que la tradición suponía obra de Nicodemo, llegado milagrosamente a través del mar hasta España (Fig. 1)³⁴. Su fama estaba basada en ese origen legendario, que garantizaba su supuesta fidelidad fisonómica —no en vano Nicodemo había conocido a Cristo—; en su antigüedad —cercana a la muerte del Redentor—; y, sobre todo, en su especial morfología y apariencia: la imagen burgalesa tenía muchos elementos articulados—cuello, hombros, codos, muñecas, rodillas y dedos de manos y pies—, sin duda porque se utilizaba en la función del Desenclavo durante el Viernes Santo. Para disimular dichas uniones se cubrieron con cuero pero, como eran tantas, gran parte de la imagen estaba forrada con piel de vaca, lo que le daba aspecto de cadáver momificado. Aparte de la apariencia visual, si se presionaba sobre ese «pellejo», el cuero se hundía pues estaba relleno con fibras vegetales. Pero no era todo, la imagen contaba con otros postizos para incrementar su realismo: la badana que cubría las articulaciones se completaba con costuras de cáñamo, que semejaban los tendones; las uñas de los dedos de manos y pies se fabricaron con cuernas; mientras el pelo de cabeza y barbas era natural (Fig. 2). Finalmente, se le añadió un último recurso como culminación de esta recreación realista de la figura de Cristo: una vejiga instalada en el interior del torso permitía expulsar sangre por la llaga del costado. No era el único líquido que manaba de la estatua. Para facilitar el contacto físico con el Crucifijo, los agustinos retiraban el clavo de los pies y hacían correr agua por la llaga, que luego daban a beber a los peregrinos.

La restauración dirigida hace unos años por Luis Cristóbal Antón consiguió documentar todas esas novedades técnicas. El informe, recogido por Martínez Martínez, es muy explícito respecto de los ingenios utilizados para despertar la fascinación y el temor³⁵:

31. Isidro García, 2022: 89-91.

32. Isidro García, 2022: 152. El deseo de los monjes de fabricar una capilla en el lado del evangelio para alojar el Crucifijo indica que gozaba de la suficiente relevancia devocional entre ellos.

33. Ceán Bermúdez, 1800, 113.

34. El estudio más completo sobre los crucificados de Nicodemo en la Península Ibérica, en Pereda, 2017: 317-366.

35. Loviano cuenta la visita de la reina Católica, quien pidió subir a unas gradas para ver de cerca la imagen, mientras le quitaban uno de los clavos de las manos que pretendía como reliquia. Lo que Isabel I no esperaba es que el brazo cayese lentamente sobre el costado, por lo que sufrió un desmayo, de manera que «muchos de los circunstantes la lloraron por muerta». En este mismo sentido, el Gran Capitán también solicitó una escalera para ver la famosa escultura de cerca, pero, antes de comenzar a subir, decidió rechazar la invitación, temeroso ante el poder del Crucificado diciendo «no queramos tentar a Dios». Loviano, 1740: 59-60.

Las articulaciones forradas de cuero son: las manos con los dedos y muñeca, los codos, los hombros, el cuello, las rodillas y los dedos de los pies [...]. En la piel que conforma el cuello se practican unas costuras con hilo de cáñamo para sembrar los tendones. La piel de las manos y pies se coge a modo de guantes, colocándose en su interior las falanges de madera. En las manos, dentro de cada dedo, se ha introducido un alambre de hierro que sirve para colocar los dedos en una posición determinada. En el extremo de cada dedo se ha abierto, en la piel, el arranque para pegar unas uñas hechas de asta, curvadas mediante calor, que confieren a los dedos de manos y pies un aspecto muy naturalista [...] Una pequeña calabaza que, por medio de un conducto, se comunica con la abertura exterior de la llaga del costado derecho. La unión del conducto metálico con dicha calabaza se sella con resina. El interior del torso se rellena con estopa de cáñamo para evitar los desplazamientos de dicho artificio³⁶.

Junto a ello, el torso y los brazos se tallaron y policromaron con esmero para representar con yeso, cola y piel de cabra las numerosas llagas ocasionadas por la flagelación, de las que se descolgaron chorretones de sangre en relieve obtenidos con la mezcla de pigmentos, yeso y cola.

Esta famosa imagen atraía el interés de muchos de los que visitaban Burgos. Sin embargo, habitualmente estaba cubierta por tres velos que la ocultaban de las miradas e incrementaban su misterio. Solo los viernes, durante la misa que se celebraba en su capilla, y en días señalados se descubrían las cortinas para hacerlo visible durante breves momentos.

Para proteger la imagen y asegurar las visitas y las donaciones los agustinos impidieron durante siglos la realización de *vera effigies*. La prohibición concluyó

en el siglo XVII, cuando se permitieron las pinturas, que abundan por toda la geografía española (Fig. 3); pero no así las esculturas. Con todo, es innegable que, a pesar de las limitaciones para la copia que pusieron los agustinos burgaleses durante los siglos XV y XVI, su devoción tuvo que suscitar numerosas interpretaciones escultóricas basadas en los postizos más convencionales (pañó de pureza, cabellos y corona de espinas) así como en su marcado patetismo.

Varios autores han relatado el caso de un traslado escultórico realizado por Jerónimo Corseto, que se obtuvo subrepticamente para enviar a Perú³⁷. Pero existieron muchos otros. Aparte de los famosos de los agustinos de Granada, obra de Jacopo Torni o Jacobo Florentino (Figs. 4 y 5)³⁸, y de Sevilla, que Bautista Vázquez el Viejo se comprometió a interpretar en 1573, «con su corona despinas y sus cabellos largos y un paño en el cuerpo»³⁹, en las décadas finales del siglo XV⁴⁰ y durante el primer cuarto del XVI algunos de los crucificados burgaleses realizados por Gil de Siloe y por Juan de Valmaseda tienen una innegable influencia del Santo Cristo de Burgos. El patetismo de los ejemplares realizados por el primero para Miraflores, Santo Tomás de Ávila o San Gregorio de Valladolid, todos ellos muertos, con una gran llaga en el costado de la que mana abundante sangre y numerosísimas por todo el cuerpo, a la manera del prototipo, se completaba con coronas de espinas, a veces talladas (Ávila, Ciguñuela y Capilla de Santa Ana de la Catedral de Burgos) o postiza (Miraflores) de grandes espinas que se clavan en la cabeza, a la manera de las visiones de San Bernardo o Santa Brígida (Fig. 6). Juan de Valmaseda, por su parte, es un hombre de la generación siguiente a Gil, seguramente formado en Burgos, del que se tienen noticias desde 1515 en la ciudad del Arlanzón, y en los años siguientes en Oviedo y Casalarreina. Precisamente en esta última localidad riojana estaba trabajando en 1518 a las órdenes de Felipe Bigarny en el monasterio promovido por el

36. Martínez Martínez, 2003-2004: 219.

37. Barrón García, 1996: 374; Estabridis Cárdenas, 2019 y Pereda, 2017 y 2019.

38. López-Guadalupe Muñoz, 1997 y 2008:259-301.

39. López Martínez, 1929: 103-104, citado por Pereda, 2019: 107.

40. Pereda sostiene que la devoción al Santo Cristo de Burgos, impulsada por el converso Alonso de Cartagena, obispo de la ciudad, desde mediados del XV, estuvo vinculada a la asimilación de la minoría judía. Pereda, 2019:103-104. Precisamente, Alvar García de Santa María, hermano de Pablo de Cartagena y en consecuencia tío del obispo, fue el encargado de la construcción de la iglesia de los agustinos de Burgos y de su capilla de la Piedad. Cantera Burgos, 1952: 135-136.



entonces obispo de Palencia Juan de Velasco. Perteneciente a la familia de los condestables de Castilla, era hijo de Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza, II condes de Haro, y hermano, por lo tanto, de Bernardino e Íñigo Fernández de Velasco, segundo y tercer condestables de la familia Fernández de Velasco. Durante su gobierno de la diócesis de Palencia se prosiguió la obra del retablo mayor de la catedral, para el que encargó un gran calvario como remate. La encomienda recayó en Juan de Valmaseda, que sabemos lo talló en Burgos en 1519⁴¹. El gran crucificado palentino (mide 2,47 m. de alto) recoge algunas notas del Cristo de los agustinos de Burgos, como si el comitente hubiera pretendido un trasunto de la famosa imagen (Fig. 7). Son evidentes los intentos por parte del escultor de recrear a través del virtuosismo de la talla la apariencia de un «cuerpo orgánico», además de volver a emplear los postizos para incrementar su patetismo. Los regueros de sangre que caen de las llagas producidas por la corona, los clavos y la lanza manchan la cabeza, los brazos, los pies y el torso, no solo mediante la aplicación de la policromía, sino con el añadido de cordeles de fibras vegetales que incrementan el relieve de los cuajarones (Fig. 8)⁴². Además, la corona de espinas no está tallada en la misma pieza de madera que la cabeza, sino añadida; pero con cuidado de integrar sus grandes espinas en la frente y la cabeza, para lo que se practicaron ciertos orificios con el fin de representar lo imaginado por algunos ascetas⁴³ (Fig. 9).

La utilización de los postizos se convirtió en una invariante de este escultor, que los emplea en numerosos crucificados repartidos por toda Castilla y singularmente en Palencia, donde se conservan varios ejemplares. En la mayoría de ellos Valmaseda utiliza paños de pureza de tela, cabellos y barbas naturales (algunas ya perdidas), así como coronas de espinas no talladas (Fig. 10).

No es necesario recordar las equivalencias de estas obras con el *Cristo de las Injurias* de Zamora, también muerto, que cubre sus caderas con tela natural, y de fuerte patetismo creado por la abundancia de sangre policromada y la violencia de una corona de grandes espinas que traspasan la carne. Es evidente que el Cristo zamorano no es de Valmaseda, pero también lo es que pertenece a ese universo de los cristos con postizos que surgió en el entorno del ejemplar de los agustinos de Burgos y de Juan de Valmaseda. En 1519 cuando este tallaba el crucificado del retablo mayor de la catedral de Palencia en Burgos, Diego de Siloe regresaba a su ciudad natal después de su periplo italiano. Inmediatamente, ambos escultores entraron en contacto, como se constata en el tratamiento de las *Dolorosas* del Calvario del retablo mayor de Palencia, obra de Valmaseda, y del retablo mayor de la Capilla de los condestables de la catedral de Burgos, de Siloe (Figs. 11 y 12). La relación entre ambos se amplió cuando establecieron una compañía que dio sus frutos en el retablo de la capilla del licenciado Toribio de Santiago en la parroquial de Santiago de la Puebla (Salamanca), cuyo *Crucificado* del calvario corresponde a Valmaseda.

4. Juan Rodríguez de Fonseca y Diego de Siloe⁴⁴

Como se ha dicho, en 1519 volvía Diego de Siloe a Burgos después de una larga estancia de casi 10 años en Italia⁴⁵. El regreso a su ciudad natal se ha puesto en relación con el entonces obispo de Burgos, Juan Rodríguez de Fonseca, presente en la corte de Carlos I durante su viaje a Zaragoza y Barcelona para ser jurado rey por las Cortes de ambos territorios⁴⁶. Además, el clérigo se había convertido, junto a su hermano Antonio de Fonseca, testamentario de la reina Isabel y Contador Mayor,

41. San Martín Payo, 1953: 296-297.

42. La constatación del empleo de esas finas cuerdas para incrementar el efecto de los regueros de sangre se produjo durante los trabajos de limpieza del retablo realizados por Juan Carlos Barbero Encinas y Fabián Pérez Pacheco a instancias de la Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campoo, con motivo de la exposición de las Edades del Hombre de 1999. Huerta Huerta, 2001: 242 y 257.

43. Santa Brígida habla de que «le colocaron la corona de espinas y la exprimieron para que la sangre que brotaba de su venerable cabeza le cubriera los ojos, le tapara los oídos y le empapara la barba al caer» Mucho más tarde, fray Luis de Granada, parafraseando a San Bernardo, imaginará que «...tejiendo una corona de espinas [...] hincáronsela por la cabeza para que así padeciese por una parte summo dolor y por otra summa deshonra. Muchas de las espinas se quebraban al entrar por la cabeza, otras llegaban (como dice San Bernardo) hasta los huesos, rompiendo y agujereando todas las partes del sagrado cerebro...». Granada, 1941: 362.

44. Para la elaboración de este apartado y del siguiente utilizo parcialmente mi artículo, Vasallo Toranzo, 2018a, con algunas ideas nuevas y las novedades bibliográficas publicadas desde entonces.

45. Sobre su presencia en Roma y Nápoles, últimamente, Coplés Burgos, 2023.

46. Redondo Cantera, 2013: 184.

en una de las personas encargadas del seguimiento del sepulcro de Juana y Felipe y, en definitiva, del amueblamiento de la Capilla Real de Granada, a la que el nuevo monarca pretendió dar el impulso definitivo. De hecho, el retablo de la capilla lo encargó Antonio de Fonseca en Zaragoza en 1518 a Felipe Bigarny, escultor burgalés bien conocido por el obispo de Burgos⁴⁷, mientras el sepulcro de los difuntos Juana y Felipe, lo fue en Barcelona al también burgalés Bartolomé Ordóñez—sustituto del recién fallecido Doménico Fancelli—, por entonces asentado en la ciudad condal para realizar el coro de su catedral, al que al mismo tiempo los hermanos Fonseca encargaron los sepulcros familiares de Coca⁴⁸.

En ese momento tuvo que producirse el contacto de Juan Rodríguez de Fonseca con Diego de Siloe, posiblemente presente en Barcelona, junto a su compañero Bartolomé Ordóñez, con el que había compartido estancia en Roma y Nápoles. Siloe tuvo que entender como una oportunidad el acercamiento al obispo en un momento en que Felipe Bigarny, su antiguo maestro, nombrado veedor de las obras de escultura del reino desde 1513 por deseo de Fernando el Católico, iba a alejarse de la ciudad castellana para instalarse durante un tiempo en Granada⁴⁹.

En la *Caput Castellae* Siloe conservaba todavía lazos familiares y artísticos que le garantizaban el retorno y le auguraban una exitosa carrera profesional. La figura de Juan de Siloe, su hermano pintor, permanece aún en la oscuridad. Nacido en 1492 o 1493 y por lo tanto unos años más joven que Diego⁵⁰, se perfila ahora como uno de

los principales apoyos del recién llegado. Maestro de notable prestigio y de consolidados vínculos profesionales—estaba bien relacionado con Andrés de Espinosa y era convocado habitualmente para participar en tasaciones de obras de pintura—, en su taller trabajó como aprendiz o como oficial Juan de Soria al finalizar el primer cuarto del XVI⁵¹. La relación entre los dos hermanos debió de ser muy fluida, pues parece que compartían la misma vivienda e incluso el mismo taller, como se desprende de una solicitud de 1522 para portar armas con las que defenderse de las amenazas vertidas por un escudero⁵². No resulta descabellado imaginar una estrecha colaboración entre ambos, en la que, como si de una compañía se tratase, se repartían los trabajos de escultura y pintura que pudiesen contratar; y ello a pesar de que la policromía de los retablos de la capilla de los Condestables la dirigió León Picardo⁵³, quizás impuesto por Bigarny. Tampoco creo desatinado atribuir ese reparto de papeles al propio Gil de Siloe que, al menos en el caso de Diego, aconsejaría su asentamiento con Bigarny, mientras que sería el curador que se encargó de sus huérfanos, o más propiamente el mismo Diego, el que se preocupase de procurar la más actualizada formación para Juan, enviado en 1511 a Valencia para consolidar el oficio con los Fernandos⁵⁴.

Sea como fuere, lo cierto es que Diego de Siloe, quien marchó a Italia en 1509⁵⁵, regresó a España quizás en 1517, si volvió con Ordóñez para encargarse del coro de la catedral de Barcelona⁵⁶ u otras obras⁵⁷; o en 1519, para contratar en Burgos el 2 de julio el sepulcro del prelado Luis de Acuña⁵⁸. Inmediatamente se encargó del diseño de la *Escalera Dorada*, que fue presentado al cabildo en noviembre⁵⁹. Para entonces, Diego de Siloe había desbancado ya a ojos del obispo

47. Martínez Medina, 1994: 97.

48. Aunque el contrato del sepulcro real fue firmado sólo por Antonio de Fonseca (Madurell Marimón, 1948: 367-9), Ordóñez en su testamento atribuirá a los dos hermanos su seguimiento: «Rogans propterea Rev.dum D.num Episcopum de Burgos et illustrem D.num Antonium de Fonseca qui curam tenent de dicta sepultura...» (Rogando por ello al reverendísimo señor obispo de Burgos y al ilustre don Antonio de Fonseca, que se hallan a cargo de dicha sepultura...). Andrei, 1871: 57.

49. Fuentes Rebollo, 2001: 7-9. Redondo Cantera, 2015: 25-26.

50. Hasta el momento, el nacimiento de Diego se acota entre 1487-1490. Hernández Redondo, 2000-2001: 104.

51. Juan de Siloe declaró en 1526 treinta y tres años y en 1527, treinta y cinco. En 1523 lo llamó Andrés de Espinosa para tasar la pintura del retablo de la parroquia de Santa María de San Sebastián. El retablo había sido contratado por el pintor García del Gresal y tras su muerte pasó a su hijo Francisco del Gresal, vecino de Lequeitio, del mismo oficio; aunque en realidad la obra se hizo en Burgos, pues la mazonería corrió por cuenta de Francisco de Cabia; las imágenes talladas, por la de Hernando de Salcedo; y la pintura, por la de Andrés de Espinosa. En 1524, Juan de Siloe tasó el retablo de Aulestia. A la villa de San Sebastián acudió acompañado por su criado Juan de Soria. Para todo esto, ARCHV, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), 308-2. Sobre Juan de Soria, Payo Hernanz, 2011: 624-633.

52. Zalama, 1992.

53. Cuesta y Arribas, 1933: 15.

54. El viaje de Juan a Valencia para formarse con Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos, en Coplés Burgos, 2023: 109.

55. La fecha del viaje, supuesta por Hernández Redondo, 2015: 106, ha sido confirmada ahora por Coplés Burgos, 2023: 117.

56. En contra de su participación en el coro barcelonés, Carbonell Buades, 2000-2001: 120.

57. Yeguasi Gassó, 2012: 77-78.

58. Martínez Sanz, 1866: 130 y 288-289.

59. Martínez Sanz, 1866: 125-6.



Fonseca al arquitecto Francisco de Colonia, sucesor natural de su padre Simón, de práctica más tradicional, menos imaginativa y por supuesto mucho menos arriesgada que la del recién llegado. Algo similar tuvo que repetirse en el caso de la escultura.

Es indudable que Fonseca se sirvió de Bigarny —con quien sabemos mantuvo contactos artísticos al menos desde 1513 con motivo de la encomienda del sepulcro de los Reyes Católicos⁶⁰— para satisfacer las necesidades de imágenes para la devoción privada durante la segunda década del XVI. Esta avenencia, que culminaría con el encargo del retablo de la Capilla Real en 1518, tuvo que resentirse necesariamente con la llegada de Diego de Siloe. La modernidad que desprendían algunas de sus imágenes, a medio camino entre la tradición *quattrocentista* y las novedades miguelangelescas⁶¹ en las que en ocasiones se evoca la Antigüedad⁶²—concretada la primera en una hábil expresión de los afectos, combinada a veces con el empleo de oportunos recursos emocionales; y las segundas, en el clasicismo del tratamiento de la figura humana, de grandiosas anatomías y elegantes *contrapposti*—, tuvo que convertirlo en el imaginero de moda, capaz de disputar a Bigarny la primacía escultórica en la ciudad⁶³.

Así ocurrió en el caso del principal patrono, el condestable de Castilla, quien a pesar de que posiblemente pagaba ya a Bigarny un acostamiento anual para encargarse de sus obras de escultura⁶⁴, aceptó o exigió la presencia de Siloe para culminar los retablos de la capilla burgalesa, que había iniciado años atrás el padre de Diego. Intromisión que Bigarny no tuvo más remedio que consentir, asumiendo incluso la traza propuesta por el recién llegado para el altar mayor⁶⁵.

Las novedades introducidas por Diego de Siloe motivaron que desde muy pronto fuera requerido no solo para la ejecución de sepulcros y retablos, sino de imágenes devocionales destinadas a la piedad pública o privada de algún señor, cofradía o comunidad religiosa, donde en muchas ocasiones se acentuaba su carácter doliente. Lamentablemente la mayoría de ellas están descontextualizadas, lo que unido a la ausencia de apoyo documental —ese tipo de obras no se solían protocolizar, pues ambas partes consideraban suficiente un contrato verbal— no permiten conocer al comitente ni las circunstancias que motivaron su encargo. Me refiero al *Cristo a la columna* de la catedral de Burgos —quizás procedente de la cofradía del Santo Sepulcro— (Fig. 13), al *Ecce Homo* de Santa María de Dueñas (Fig. 14), al *San Sebastián* de Barbadillo de Herreros y al *San Miguel* de Sasamón (Fig. 15), piezas donde el escultor supo armonizar magistralmente las sensibilidades definidas anteriormente.

En este ambiente, uno de los comitentes que sabemos encargó alguna obra de devoción a Diego de Siloe fue su primer protector a su vuelta a España: el obispo Juan Rodríguez de Fonseca. En el inventario que se hizo a la muerte de su hermano Antonio de Fonseca⁶⁶, su heredero universal, se recogieron varias esculturas que se pueden poner en relación con Diego de Siloe, aunque solo en una se reflejó su nombre. Se trataba de un «Cruçifixo de bulto, muy singular, metido en su caja de madera, que le hizo Sylohe», que los testamentarios de Antonio destinaron a la capilla de Santa María de Coca, enterramiento familiar. La otra era un «Cruçifijo grande, de bulto, en su caja, ques para el ofiçio de la Semana Santa que hacía el obispo, mi señor»⁶⁷.

En la catedral de Zamora se guarda en la actualidad una imagen de Cristo crucificado conocido como *Cristo de las Injurias* procedente del desamortizado

60. Redondo Cantera, 2011: 684-689.

61. Marías, 1989: 282.

62. Redondo Cantera, 2017: 53.

63. No debió de resultar fácil para Bigarny aceptar esta situación a su regreso desde Granada. Sobre la posible participación de Bigarny en el desagradable incidente con el escudero que amenazó a Diego y Juan de Siloe y sobre el pleito por la torre de Santa María del Campo, Redondo Cantera, 2015: 26 y 29.

64. Vasallo Toranzo, 2019: 152.

65. La responsabilidad de Siloe en el retablo de la *Purificación* está documentada por López Mata, 1950: 241. Sobre la audacia de la traza, Parrado del Olmo, 2002: 228; Estella Marcos, 1995: 48-49 y Redondo Cantera, 2017: 61-62.

66. Sobre el patronato artístico de este personaje, capellán de la Reina Católica, embajador, primer encargado de los asuntos de Indias, miembro del Consejo Real, viajero en Francia y Flandes y obispo, Teresa León, 1960: 251-304; Yzarza Luaces, 1989; Redondo Cantera, 2005; Teijeira Pablos, 2017 y Vasallo Toranzo, 2018b.

67. Vasallo Toranzo, 2018b: 260.

monasterio de los jerónimos de Zamora, que, al igual que el grupo de mármol de la *Virgen con el Niño y San Juanito* de Ordóñez, también originaria de los jerónimos y también en la catedral, se puede relacionar con la comitencia del obispo de Burgos (Figs. 16 y 17).

Fue Manuel Gómez-Moreno quien identificó este último grupo escultórico con la Virgen que Bartolomé Ordóñez había esculpido para Juan Rodríguez de Fonseca en Italia⁶⁸. Lo que no se había hecho hasta ahora era encontrar el nexo que unía al prelado con los jerónimos de Montamarta, pronto trasladados a Zamora. El vínculo era el hospital que fundó en Toro, entre cuyos visitantes se encontraba el prior de los jerónimos de Montamarta. Este, junto a un representante del cabildo de la ciudad de Toro y al prior de los dominicos de esa localidad, debía revisar las cuentas e inspeccionar la institución una vez al año. De entre los tres, el mejor remunerado era el jerónimo —no en vano era el más alejado—, quien recibía 3.000 maravedís anuales; los otros tenían que conformarse con un ducado cada uno⁶⁹. Pero, además, hay un dato que permite contemplar que dicha recompensa monetaria se acrecentó con algunas imágenes. En el proceso para dar cumplimiento al testamento de Antonio de Fonseca, el mayordomo de este interrogó sobre la ejecución de ciertas mandas. Una de las preguntas afectaba a los priores de los jerónimos y de los dominicos, a la que los albaceas contestaron sorprendentemente que nada sabían de las imágenes a que se refería⁷⁰. Todo parece indicar que había una promesa de los patronos —quizás por parte del obispo o por la de su hermano— de corresponder a los frailes con alguna imagen religiosa. Se explicaría así la existencia de varias obras relacionadas con los Fonseca en la catedral de Zamora y en la colegiata de Toro. En la catedral, el *Cristo de las Injurias* y la *Virgen con el Niño y San Juanito*, esta última enviada a Zamora cuando se desechó definitivamente el arcosolio que debería haber cobijado el sepulcro del

obispo en Coca. En la colegiata, la tabla de la *Virgen de la Mosca*, realizada por uno de los pintores de Margarita de Austria, personaje al que estaba fuertemente unido Antonio de Fonseca⁷¹.

5. El Cristo de las Injurias

El *Cristo de las Injurias* es una notable escultura de casi dos metros, tallada en un bloque de nogal macizo, incluida la cabeza, en la que solo los brazos se trabajaron aparte y se ensamblaron a la altura de los hombros. Superpuestos, pero de la época, se añadieron dos postizos: la corona de sogá, atravesada por espinas de hierro, y el paño de pureza de tela encolada⁷².

La pieza se ha fechado tradicionalmente hacia la mitad del siglo XVI en función del tratamiento anatómico empleado, cuando en realidad algunas particularidades de la imagen son características de la escultura castellana del primer Renacimiento, caso de los cabellos dispuestos en tirabuzones y en finas guedejas sueltas o el uso de la corona postiza con grandes espinas que traspasan la carne. En este sentido, lo que pretendo es asignar la imagen al escultor más clasicista de nuestro Renacimiento temprano, el burgalés Diego de Siloe, quien, como ya se comentó arriba, permaneció en Italia durante unos diez años. Durante ese tiempo recaló al menos en Roma y Nápoles⁷³, donde en compañía de su paisano Bartolomé Ordóñez acometió diversas empresas escultóricas de notable calidad. Allí pudo asimilar el tratamiento clásico de la figura humana realizado por la Antigüedad, Miguel Ángel o Rafael, que plasmará tanto en sus obras napolitanas como españolas⁷⁴.

Responsable de esa tardía datación, admitida generalmente por la historiografía, fue Palomino. Conocedor quizás del libro del pintor Hernando de Ávila o de otro que recogía algunas de sus biografías

68. Gómez-Moreno, 1927: 120.

69. ARCHV, Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), C. 1907-1, 5ª pieza, fol. 170 y siguientes. También, Moreno Prieto, 2011. Que el encargo se prolongó en el tiempo lo demuestra la referencia que hizo fray José de Sigüenza: "Tiene [el monasterio de San Jerónimo de Zamora] algunos Patronazgos, como el del hospital de Toro, que lo hizo un Fonseca, Obispo de Burgos: visítale juntamente con el Prior de san Ildefonso, que es de la orden de santo Domingo". Sigüenza, 1600: 208.

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

71. Sobre los autores de la pintura, Yarza Luaces, 2000. Sobre Antonio de Fonseca, mayordomo de Margarita, Vasallo Toranzo, 2018b: 177 y ss.

72. Plaza Santiago y Redondo Cantera, 2001.

73. Coplés Burgos, 2023.

74. Estella Marcos, 1995: 19-25; Naldí, 2013.



de artistas, como se ha dicho arriba, adjudicó la imagen a Gaspar Becerra⁷⁵. Ceán Bermúdez repitió la atribución 70 años más tarde, extremo desechado por Gómez-Moreno que, sorprendentemente, no propuso ningún otro nombre, aunque enfocó su mirada hacia «otro maestro más purista», es decir más clásico y anterior al jienense⁷⁶. Posteriormente, se han sucedido algunas otras atribuciones, no muchas en realidad, que han basculado entre autores de marcado patetismo y otros de recias musculaturas. Hernández Pascual a mediados del siglo XX, a partir de la leyenda citada que localizaba el origen de la imagen en los jerónimos de Granada, se la atribuyó a Jacopo di Lazzaro Torni, llamado Jacobo Florentino, con quien relacionó el italianismo y el patetismo *quattrocentista* de la imagen, y, en menor medida, a Diego de Siloe⁷⁷. Más tarde, Rivera de las Heras y Casaseca Casaseca, apoyados en análisis estilísticos, la acercaron, el primero a un norteño de escaso recorrido llamado Arnao Palla, que trabajó en la Tierra de Campos, Toro y Zamora a mediados del siglo XVI⁷⁸, y a un escultor palentino sin concretar, el segundo⁷⁹. En los últimos años, el historiador Mateos Rodríguez ha recogido la atribución y los argumentos de Hernández Pascual para insistir en Diego de Siloe⁸⁰.

Son pocos los crucificados que se han relacionado con Siloe, los cuales, además, han suscitado muchas dudas en cuanto a su autoría. Aquellos más cercanos a su arte son dos realizados en Burgos. Los otros se asocian a su etapa granadina y resultan también muy discutidos, dada la modesta calidad de su talla⁸¹. Todos ellos se caracterizan por sus ataduras a la tradición: muy verticales, de escaso volumen, como aplastados contra la cruz, y, en general, con algunos modismos medievales en las cabezas (mechones de cabello colgantes y

puntiagudos, coronas de grandes espinas, bocas expirantes y policromía con abundancia de sangre y moratones) que acentúan el dramatismo. Como decía, los de mayor calidad son los realizados en su entorno burgalés más inmediato: el crucificado del altar del primer ábside de la epístola del monasterio de las Huelgas⁸² de Burgos y el del Calvario de la capilla de la Natividad de la parroquial de San Gil.

El de mayor aliento es el de las Huelgas. Sin alcanzar la monumentalidad del *Cristo de las Injurias*, es de tamaño natural y despliega también una potente constitución anatómica (Fig. 18). Las mayores similitudes con el ejemplar zamorano se producen en el torso y la cabeza, de patético rostro, donde se repite la corona de cuerda atravesada por grandes espinas de hierro que le hieren la frente. En realidad, este conmovedor recurso es, como se ha visto, un elemento tardomedieval presente en algunos Cristos Dolorosos del XIV⁸³, que en Burgos tuvo fuerte incidencia a partir del Cristo de los agustinos —cuyas espinas se llegaron a fundir en oro⁸⁴— tal y como indica su empleo por parte de Gil de Siloe en el Crucificado del retablo de la Cartuja de Miraflores.

Mucho más modesto, pero no menos interesante, es el del calvario del retablo de la capilla de la Natividad de la parroquial de San Gil de Burgos. La capilla funeraria se construyó entre 1523-29, por lo que el retablo tuvo que hacerse al final de dicho periodo⁸⁵. El encargado de la obra principal fue Felipe Bigarny, aunque el calvario que lo remata se asocia claramente a los usos de Diego de Siloe. Las imágenes se concibieron de pequeño tamaño y para estar situadas en un lugar alto, lo que necesariamente tuvo que condicionar su calidad. Sin que puedan considerarse autógrafas de Siloe, la semejanza de la *Dolorosa* y del *San Juan* (Figs. 19 y 20) con sus

75. Palomino de Castro y Velasco, 1724: 244.

76. Gómez-Moreno, 1927: 121.

77. Hernández Pascual, 1959: 44-50.

78. Rivera de las Heras, 2003.

79. Casaseca Casaseca, 1992: 210.

80. Mateos Rodríguez, 2016. Un resumen de las atribuciones del Cristo, en Casquero Fernández, 2014: 48-54.

81. García Luque, 2017:99 ha relatado las dudas de Gómez-Moreno para asignarle dichos cristos. Para los crucificados del convento de la Encarnación y del *Cristo de la Salud* de la iglesia de San Andrés, ambos en Granada, ver también, López-Guadalupe Muñoz, 2008: 130-133.

82. Gómez-Moreno, 1941: 48 y 52.

83. Por ejemplo, en el de Castroverde de Campos (Gutiérrez Baños, 2001). Sobre esta tipología, además de las aportaciones de Franco Mata (por ejemplo, Franco Mata, 1992: 493-501), para Burgos, Martínez Martínez, 2016. También, Martínez Martínez, 2009.

84. Sobre las coronas del Cristo de Burgos, Martínez Martínez, 2003-2004. Pedro Girón, para agradecer la curación de una herida sufrida en la cabeza durante la campaña granadina de Enrique IV, le regaló una corona de oro. Esta fue motivo también de un milagro: la nueva corona aparecía todas las noches en el suelo, sustituida por otra de madera, lo que fue interpretado por los frailes como un rechazo del metal precioso por parte del Cristo. Finalmente el oro se aprovechó para sufragar la reconstrucción de la iglesia. López Martínez, 1997: 43.

85. Río de la Hoz, 2001: 359 y ss.

modelos permite considerar la misma afinidad para el *Crucificado*. Este, ligeramente desplomado, flexiona las rodillas de unas piernas que se inclinan ligeramente hacia la izquierda. De sencillo paño de pureza que se complica grandemente en el nudo, el patetismo se concentra en un rostro que acaba de exhalar el último aliento. Por su parte, la peana donde se hinca la cruz desarrolla la base de lajas de piedra, tan habitual en el maestro (Fig. 21).

Evidentemente, aunque se pueden apuntar numerosas coincidencias, lo cierto es que el Cristo de Zamora los supera en grandiosidad y corrección anatómica (Fig. 22). De hecho, es precisamente su potente complexión y el academicismo de su tratamiento corporal las notas que lo vinculan más estrechamente con las obras italianas de Siloe y con algunas de sus esculturas burgalesas, singularmente con el *Cristo a la columna* de la catedral (Fig. 13), el *Ecce Homo* de Dueñas (Fig. 14), el *San Miguel* de Sasamón (Fig. 15) y especialmente con el *San Sebastián* de Salamanca (Fig. 23).

El temprano clasicismo que demuestra Siloe, extraño aún en el ambiente escultórico castellano del momento, es factible en un artista recién llegado de Italia, donde había permanecido casi una década. Es innegable que la perfección académica de la anatomía del *Cristo de las Injurias* bebe de las fuentes clásicas y de Miguel Ángel (Fig. 22). Su excelencia técnica en la descripción de la musculatura coincide con el tratamiento que recibieron otras imágenes suyas en Nápoles —*San Sebastián* de la capilla Caracciolo (Fig. 24)— y España —*San Sebastián* del convento del Corpus Christi de Salamanca (Fig. 25)—. Las diferencias apreciables respecto del modelado más suave empleado por ejemplo en el *Ecce Homo* de Dueñas, en el *Cristo a la columna* de la catedral de Burgos o en el *San Miguel* de Sasamón, obedecen a la falta de tensión de dichas imágenes; pero todos ellos despliegan la misma corpulencia y grandiosidad⁸⁶. En este sentido, admitir ese clasicismo en sus obras italianas pero no en las españolas, en función de no sé qué determinis-

mo geográfico o invariante castiza⁸⁷, supondría reducir su escultura del periodo español a la mediocridad y al adocenamiento, aquello de lo que Siloe siempre procuró huir, como prueban su acercamiento a la clientela más poderosa y audaz y su disposición a viajar para aprender y prosperar, aunque para ello tuviera que abandonar su asentada posición burgalesa.

Precisamente uno de esos comitentes mejor formados fue el obispo Juan Rodríguez de Fonseca, posible responsable del encargo del Cristo para su uso personal. El carácter devocional de la imagen, realizada para un personaje suficientemente destacado, se prueba por la calidad del material —el nogal—, por la excelencia de su talla y por la perfección de su policromía, con abundancia de sangre y marcas de azotes, como en dos de las obras maestras de este periodo: el *Cristo a la columna* de la catedral de Burgos y el *Ecce Homo* de Dueñas. Es muy probable que el prelado, preocupado en sus últimos años por la conversión y la preparación para el bien morir, según prueban la fundación de un hospital en Toro a partir de 1518 y el *Tratado de Penitencia* que escribió, lamentablemente perdido, solicitase al escultor un crucificado suficientemente patético para su capilla del palacio episcopal burgalés, ante el que poder orar durante la Semana Santa⁸⁸.

Siloe respondió al encargo magistralmente. Elaboró una obra que expresa en función de la tensión muscular, la policromía, el rictus dramático del rostro —como recreó en el *Yacente* de la capilla Caracciolo (Fig. 26) o en el *Cristo a la columna* del retablo mayor de la capilla de los Condestables (Fig. 27)— y a través asimismo de la presencia de la corona postiza con grandes espinas que le atraviesan la carne—usadas también en el *Nazareno*, *pendant* de la figura anterior (Fig. 28)⁸⁹—, expresa, decía, el carácter doliente del Crucificado, personificación de las descripciones interiorizadas por el obispo en sus lecturas de los escritos sobre la vida y pasión de Cristo que guardaba en casa.

86. Lo último sobre el *San Sebastián* de Nápoles, el *Cristo a la columna* de la Catedral de Burgos y el *San Miguel* de Sasamón, en Arias Martínez, 2022: 309-316.

87. Sobre ello, con agudas palabras, Carbonell Buades, 2017: 128-129.

88. Sobre los libros devocionales de Juan Rodríguez de Fonseca, Vasallo Toranzo, 2018b: 227-228. Él mismo redactó un *Tratado de Penitencia*, que se conservaba manuscrito en Coca a la muerte de su hermano Antonio: «un libro enquadernado en pergamino, de mano, *Tratado de Penitencia*, que hizo el obispo, mi señor».

89. A pesar de que en algunas publicaciones este Nazareno se considera obra de Bigarny, la pieza es, tanto por el tratamiento de sus paños, como del rostro, claramente de Siloe. La representación de las espinas entre la carne o visibles tras la piel en forma de sombras amenazadoras fue habitual en la pintura flamenca (Bouts) o hispanoflamenca (Diego de la Cruz). Su empleo se prolongó durante el Barroco, por ejemplo, por parte de Pedro de Mena en sus *Ecce Homo*, de forma todavía más dramática porque las espinas se acercan a los ojos. Gila Medina, 2018: 124-125.

Bibliografía

- AMADOR MARRERO, P.F. y PÉREZ DE CASTRO, R. (2024), «Por lo que representa. Imaginería ligera novohispana con caña de maíz en España: entre la corte y el convento», en Antonio Álvarez-Ossorio Alvarino, Pilar Ponce Leiva y Víctor Manuel Peralta Ruiz, *El Madrid americano. Patrimonios interconectados, siglos XVI-XIX*, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2024, pp. 136-148.
- ANGUIANO, M. de fray (1709), *La Nueva Jerusalén, en que la perfidia hebrea reiteró con nuevos ultrages a la Pasión de Christo, Salvador del mundo, en su sacrosanta imagen del crucifijo de la paciencia en Madrid...*, Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga.
- ANDREI, P. (1871), *Sopra Domenico Fancelli, fiorentino, e Bartolomeo Ordognes, spagnolo, e sopra altri artisti loro contemporanei che nel principio del secolo decimosesto coltivarono e propagarono in Ispagna le arti belle italiane*, Massa.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2022), «San Sebastián», «Cristo flagelado» y «San Miguel Arcángel», Andrea Zezza y Riccardo Naldi (eds.), *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. 309-316.
- BACCI, M. (2002), «Quel bello miracolo donde si fa la festa del santo Salvatore: studio sulle metamorfosi di una leggenda», en G. Rossetti (ed.), *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, Giseim, Pisa, 2002, pp. 7-86.
- BARRIOS AGUILERA, M. y SÁNCHEZ RAMOS, V. (2001), *Martirios y mentalidad martirial en las Alpujarras. De la rebelión morisca a las «Actas de Ugijar»*, Universidad de Granada, Granada.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1996), «Jerónimo Corseto y Pedro García Montero, plateros», *BSAA*, 62, pp. 359-377.
- BUSTILLO, M. (2010), «The Episode of the Cristo de la Paciencia and its influence on Religious Imaginary and Ideology in Baroque Spain and Latin America», Cambridge, Cambridge Scholars, pp. 59-70.
- CANtera BURGOS, F. (1952), *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: historia de la Judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Instituto Arias Montano, Madrid.
- CARBONELL BUADES, M. (2000-2001), «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, 5, pp. 117-147.
- CARBONELL BUADES, M. (2017), «Gregorio Pardo, *Burgensi sculptori clarissimo*: Una hipótesis italiana para el hijo de Maestre Felipe», en Letizia Gaeta (dir.), *Nápoles y la Spagna nel cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, Salento, Mario Congedo Editore, pp. 127-143.
- CASASECA CASASECA, A. (1992), *Las Catedrales de Castilla y León*, Edilesa, León.
- CASQUERO FERNÁNDEZ, J.A. (2014), «Una imagen en busca de autor», *Silencio*, 13, pp. 48-54.
- CEÁN BERMÚDEZ, A. (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando, Madrid.
- COPLÉS BURGOS, J.J. (2023), «Este proceso no tiene dueño ni se sabe quyo es: Diego de Siloe y Bartolomé Ordóñez en Roma en 1511», *Anuario de la Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos. Estudios Mirandeses*, 39, pp. 97-192.
- CUESTA, J. y ARRIBAS, F. (1933), «II. La documentación del retablo (de Oviedo)», *AEAA*, T. IX, n.º 25, pp. 7-20.
- ESPÍ FORCÉN, C. (2010), *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca*, Lleonard Muntaner, Palma de Mallorca.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo (2019), «El Cristo de Burgos en el reino del Perú: entre el documento y la leyenda», *Illapa Mana Tukukuq. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 16, pp. 56-65.
- ESTELLA MARCOS, M. (1995), *La imaginería de los retablos de la Capilla del Condestable*, Burgos.
- FERNÁNDEZ DURO, C. (1891), *Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora o materiales para su historia*, Madrid.
- FERNÁNDEZ SALMADOR, A.I. y VASALLO TORANZO, L. (1989), «La capilla de Don Bautista de Monterrey. Juan de Bruselas, Juan de Campos y Diego Hanequín», *BSAA*, 55, pp. 381-385.
- FERRERO FERRERO, F. (2013), *La Real Cofradía del Santo Entierro de Zamora, 1593-2012*, Zamora.
- FRANCO MATA, Á. (1992), «Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León», en *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durlat pour son 75e anniversaire*, Toulouse, pp. 493-501.
- FUENTES REBOLLO, I. (2001), «Felipe Bigarny, veedor y examinador de obras de talla», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 5, pp. 7-9.
- GARCÍA AVILÉS, A. (2007), «Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio», *Goya*, 321, pp. 324-342.
- GARCÍA AVILÉS, A. (2009), «Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente Medieval», en Gerardo Boto Varela, (coord.), *Imágenes medievales de culto: tallas de la colección El Conventet*, Tres Fronteras, Gerona y Murcia, pp. 25-35.
- GARCÍA AVILÉS, A. (2012), *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*, Sans Solei, Vitoria.
- GARCÍA LUQUE, M. (2017), «La actividad escultórica de Diego de Siloe en Granada. Fortuna crítica e historiográfica, incógnitas y certezas documentales», en Letizia Gaeta (dir.), *Nápoles y la Spagna nel cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, Salento, Mario Congedo Editore, pp. 93-106.
- GILA MEDINA, L. (2018), «Pedro de Mena: precisiones y novedades», en L. Gila Medina y F.J. Herrera García (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, pp. 71-134.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1927), *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*, León (ed. facsímil de 1980).
- GÓMEZ-MORENO, M. (1941), *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*, Madrid.
- GÓMEZ RÍOS, M. (1997), *Alba de Aliste (1190-1564). El castillo, el señorío, el condado*, Instituto Storico c.s.s.r., Roma.
- GRANADA, Fray L. de, *Obras*, T. II, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1941.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (2001), «Cristo de las Aguas», en Remembranza, *Catálogo de la exposición de las Edades del Hombre*, Zamora, pp. 614-615.
- HERNÁNDEZ PASCUAL, J.F. (1959), *El Cristo de las Injurias y otros estudios artísticos*, El Heraldo de Zamora, Zamora.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J.I. (2000-2001), «Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny», *Locus Amoenus*, 5, pp. 101-116.
- HUERTA HUERTA, P.L. (2001), «Notas sobre el retablo mayor de la Catedral de Palencia», *Pátina*, 10 y 11, pp. 240-258.
- ISIDRO GARCÍA, C.A. (2009), «Leyendas del monasterio de San Jerónimo de Zamora», *Revista de Folklore*, pp. 164-168.
- ISIDRO GARCÍA, C.M. (2022), *El arte de los monasterios jerónimos de la provincia de Zamora*, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Zamora.
- J.L.H.G., «El Silencio y la prensa. 1925-1945», *Silencio*, 13, pp. 30-44.
- JANSEN, K.L. (2005), «Miraculous crucifixes in Late Medieval Italy», *Studies in Church History*, 41, pp. 203-227.
- LÓPEZ GAJATE, J. (1998), *Hernando de Ávila, virtuoso miniaturista de Felipe II. Arquitecto, escultor, pintor, tasador, escritor, retratista, miniaturista*, Estudios Superiores del Escorial, Madrid.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. (1997), «Un crucificado italiano en España: el Cristo de San Agustín de Granada», *Academia*, 84, pp. 423-450.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. (2009), *Imágenes elocuentes*, Atrio, Granada.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1929), *Notas para la Historia del Arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, N. (1997), *El Smo. Cristo de Burgos*, Aldecoa, Burgos.
- LÓPEZ MATA, T. (1950), *La catedral de Burgos*, Burgos.
- LOVIANO, Fray P. de (1740), *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos con su novena...*, Imprenta del Venerable Padre fray Alonso de Orozco, Madrid.
- MADURELL MARIMÓN, J.M.ª. (1948), «Bartolomé Ordóñez», *Anales del Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI- 3 y 4, pp. 345-373.
- MARÍAS, F. (1989), *El largo siglo XVI*, Taurus, Madrid.



- MÁRMOL CARVAJAL, L. de (1600) *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*, Málaga.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2003-2004), «El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados», *BSAA*, 69-70, pp. 207-246.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2009), «Los crucificados dolorosos góticos y el Santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil», *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 25, pp. 107-128.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago*, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Valladolid, 2016 (en línea), URL: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/22095>.
- MARTÍNEZ MEDINA, F.J. (1994), «El gran retablo mayor», en J. M. Pita Andrade, *El libro de la Capilla Real*, Granada.
- MARTÍNEZ SANZ, M. (1866), *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, (ed. facsímil en Burgos, 1983).
- MATEO, Isabel; LÓPEZ-YARTO, Amelia y PRADOS, José María (1999), *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, Iberdrola, Madrid.
- MATEOS RODRÍGUEZ, M.Á. (2016), «El Cristo de las Injurias en la procesión del Silencio», *Silencio*, pp. 40-41.
- MORENO DE LA TORRE, A. (1673-1679), *Diario de Antonio Moreno de la Torre*, en F.J. Lorenzo Pinar y L. Vassallo Toranzo (eds.), Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Zamora, 2001.
- MORENO PRIETO, Á.J. (2011), «Las constituciones del Hospital del Obispo de Toro: una aportación documental para el estudio de la beneficencia en el siglo XVI», *Boletín de la Asociación Benito Pellitero*, 9, pp. 7-41.
- NALDI, R. (2013), «Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloe y la escultura a Napoli nel primo Cinquecento: una linea», en T. MOZZATI, y A. NATALI, (coms.), *Norma capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, Firenze, 2013, pp. 120-131.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.A. (1724), *El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo Tercero con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Madrid.
- PARRADO DEL OLMO, J.M. (2002), «A propósito de la escenografía del retablo español del siglo XVI», en M.D. Vila Jato, *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, Coruña, pp. 219-238.
- PAYO HERNANZ, R.J. (2011), «Bernal Sánchez y la escultura burgalesa de los años centrales del siglo XVI. Entre la tradición siloesco-vigarniana y el influjo berrugueteo», en R. Fernández Gracia (coord.), *Pulchrum: Scripta varia in honorem M.ª Concepción García Gainza*, Navarra, pp. 624-633.
- PEREDA, F. (2017), *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Marcial Pons Historia, Madrid.
- PEREDA, F. (2019), «Twin brothers. Originality and copy in the Americas», *Res Anthropology and Aesthetics*, 71-72, pp. 97-112.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1982), «La pintura toledana contemporánea de El Greco», *El Toledo de El Greco*, Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 131-210.
- PLAZA SANTIAGO, F.J. de la y REDONDO CANTERA, M.ªJ., (2001), «Cristo de las Injurias», en *Remembranza*, Catálogo de la exposición, Zamora, pp. 482-483.
- PORTÚS, J. (2016), *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Museo del Prado, Madrid.
- PULIDO SERRANO, J.I. (2002), *Injurias al Cristo. Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII*, Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, Universidad de Alcalá, Madrid.
- REDONDO CANTERA, M.ªJ. (2005), «Juan Rodríguez de Fonseca y las artes», en A. Sagarra Gamazo (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, Valladolid, pp. 175-206.
- REDONDO CANTERA, M.ªJ. (2011), «La intervención de Felipe Bigarny en el sepulcro de los Reyes Católicos», en R. Fernández Gracia (coord.), *Pulchrum. Scripta varia in honorem María Concepción García Gainza*, Navarra, pp. 684-689.
- REDONDO CANTERA, M.ªJ. (2013), «Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Siloe e Bartolomé Ordóñez (1517-1527)», en T. Mozatti y A. Natali (coms.), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, Catálogo de la exposición, Firenze, 2013, pp. 180-191.
- REDONDO CANTERA, M.ªJ. (2015), «El enfrentamiento entre Siloe y Bigarny en la comitencia y en los modelos artísticos», en P. Leone De Castris, *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, Napoli, pp. 23-34.
- REDONDO CANTERA, M.ªJ. (2017), «La obra burgalesa de Diego de Siloe (1519-1528)», en L. Gaeta (dir.), *Napoli e la Spagna nel cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, Salento, pp. 45-74.
- RÍO DE LA HOZ, I. del (2001), *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Junta de Castilla y León, Salamanca.
- RIVERA DE LAS HERAS, J.Á. (2003), *El Cristo de las Injurias, una imagen en busca de autor*, Cuadernos del Santo Entierro, 3, Zamora.
- RIVERA DE LAS HERAS, J.Á. (2013), «Diego de Quirós y Pedro de Quirós y Ramos, pintores de los siglos XVI y XVII en la ciudad de Zamora», *Studia Zamorensia*, 12, pp. 109-136.
- SAN MARTÍN PAYO, J. (1953), «El retablo mayor de la Catedral de Palencia. Nuevos datos», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 10, pp. 273-312.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1923), *Fuentes literarias para la historia del arte español*, T. 1, Junta para la ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, Madrid.
- SÁNCHEZ RAMOS, V. (2018), *Los Mártires de las Alpujarras. Informaciones del Arzobispo Diego de Escolano (1668-1669)*, Nuevoinicio, Granada.
- SANSTERRE, J.M. (1999), «L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI^e-XII^e siècle)», en *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, 69, 1999, pp. 113-130.
- SIGÜENZA, fray J. de (1600), *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*, Imprenta Real, Madrid.
- TEIJEIRA PABLOS, M.D. (2017), «De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales», *Laboratorio de Arte*, 29, pp. 53-82.
- TERESA LEÓN, T. (1960), «El obispo D. Juan Rodríguez de Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de Indias», *Hipania Sacra*, 13, pp. 251-304.
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, A. (1790), *Semanario erudito que comprende varias obras inéditas, críticas, morales instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, T. XXIX, Madrid.
- VARGAS MURCIA, L.L. (2017), «Sobrenaturales, milagrosas, deshonestas, injuriadas: Interrogatorios inquisitoriales a civiles en el Nuevo Reino de Granada a causa de las imágenes», en Paula Revenga Domínguez (coord.), *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico. Entre lo sacro y lo profano*, El Colegio de Michoacán A.C y Editorial de la Universidad de Córdoba, México, pp. 169-189.
- VASALLO TORANZO, L. (2003-2004), «Juan de Álava y Pedro de Ibarra al servicio de los condes de Alba de Liste», *BSAA*, 69-70, pp. 279-302.
- VASALLO TORANZO, L. (2018a), «Imágenes para la devoción de los poderosos. Diego de Siloe al servicio del obispo de Juan Rodríguez de Fonseca y del contador Cristóbal Suárez», *De Arte*, 17, pp. 7-23.
- VASALLO TORANZO, L. (2018b), *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- VASALLO TORANZO, L. (2019), «Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes», *AEA*, T. 92. n.º 366, pp. 145-160.
- VASALLO TORANZO, L. (en prensa), «Casas, torres, capillas y conventos. El patronazgo artístico de los Gómez de Sevilla en el marco de las luchas de poder en Zamora en torno a 1500».
- VV.AA., (2022), *El sagrado protector de Granada. V Centenario del Santísimo Cristo de San Agustín*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla.
- VILLALTA, D. de (1579), *Tratado de las antigüedades de la memorable Peña de Martos donde al principio se trata de las estatuas antiguas con particular mención de algunos bultos y figuras de nuestros reyes de España* https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3478
- VIZUETE MENDOZA, J.C. (2012) «Nuestra Señora del Martirio de Ujígár (Granada): Origen, voto y fiesta», *Advocaciones Marianas de Gloria*, Instituto Escorialense de Investigaciones históricas y artísticas, San Lorenzo del Escorial, pp. 121-138.
- VIZUETE MENDOZA, J.C. (2014), *Los Mártires de las Alpujarras. Informaciones (1569-1621)*, Nuevoinicio, Granada.
- WILK, M. (2006), «Les 'attentats' musulmans contre les images et les édifices religieux dans les Cantigas de Santa Maria», *Images re-vues*, 2.
- YARZA LUACES, J. (1989), «Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca», en J.J. Martín González (dir.), *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*, Valladolid, pp. 105-142.
- YARZA LUACES, J. (2000), «La Virgen de la mosca», en *El arte en Cataluña y los reinos hispánicos en tiempos de Carlos I*, Catálogo de exposición, Barcelona, pp. 356-357.
- YEGUAS I GASSÓ, J. (2012), *La glòria del marbre a Montserrat. Els sepulcres renaixentistes de Joan d'Aragó, Bernart de Vilamarí i Benet de Tocco*, Montserrat.
- ZALAMA, M. Á. (1992), «Diego y Juan de Siloe. Un dato para su biografía», *BSAA*, 58, pp. 375-377.
- ZORRILLA, J. (2019), *A buen juez, mejor testigo*, Linkgua, Barcelona.

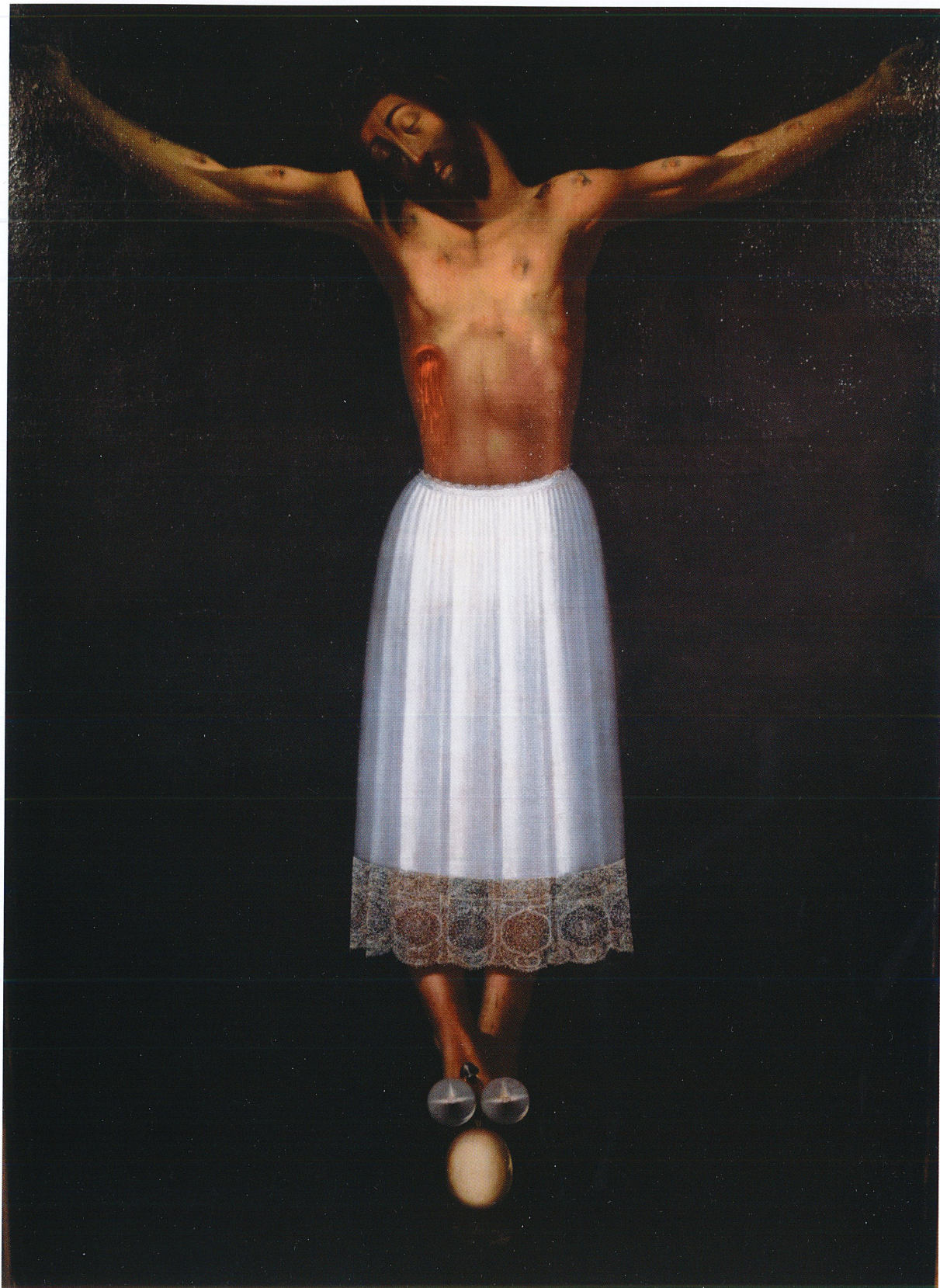




1. *El Santo Cristo de Burgos*. S. XIV. Catedral de Burgos



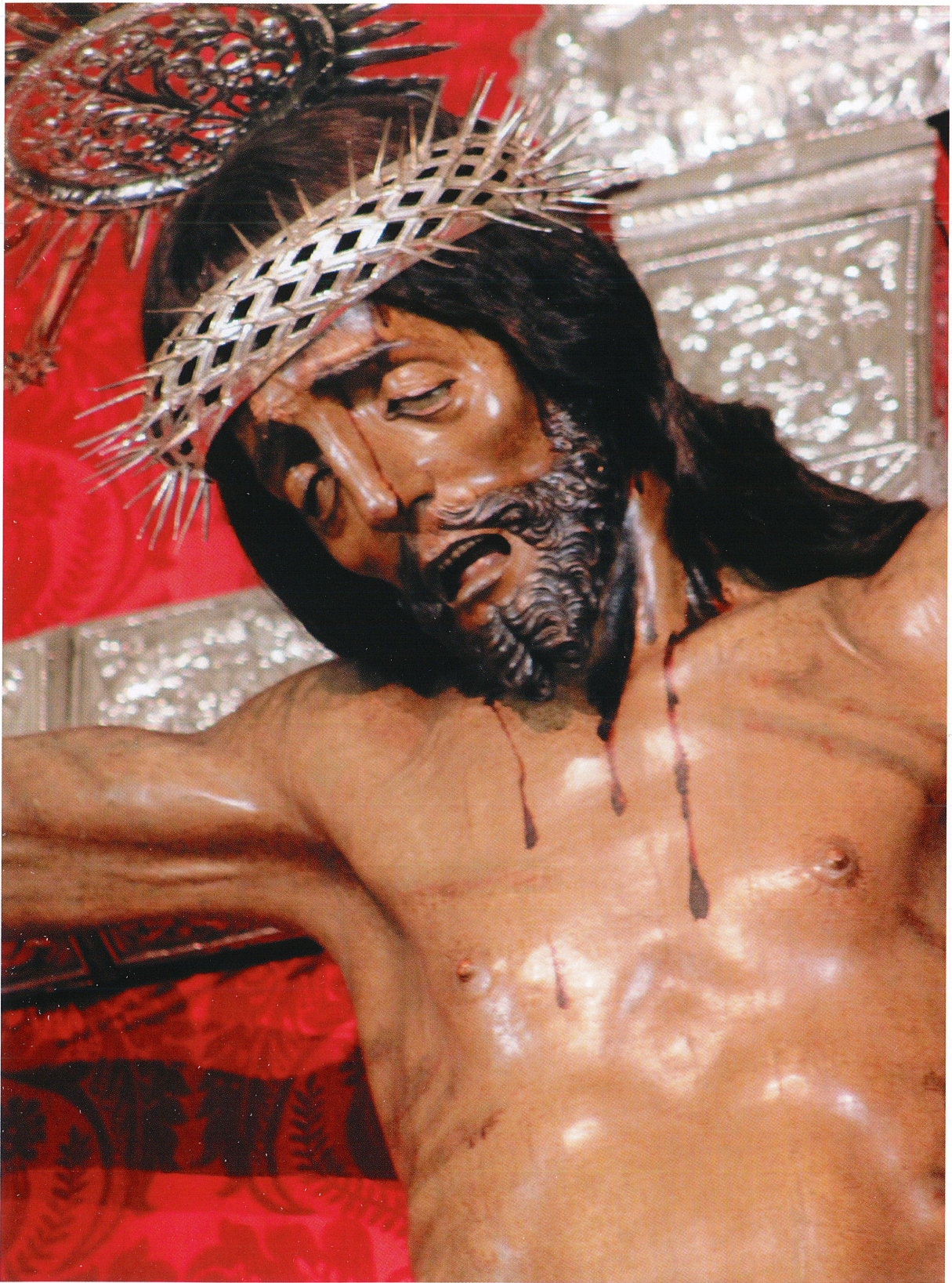
2. *El Santo Cristo de Burgos*. S. XIV. Catedral de Burgos. Detalle



3. *Vera effigies del Santo Cristo de Burgos*. Museo de Burgos (depósito del Museo Nacional de Escultura). Mateo Cerezo el Viejo. S. XVII



4. *Cristo de San Agustín*. Convento del Santo Ángel Custodio de Granada. Jacobo Florentino. Entre 1520-1525
Foto de Juan José López-Guadalupe Muñoz



5. *Cristo de San Agustín*. Convento del Santo Ángel Custodio de Granada. Jacobo Florentino. Entre 1520-1525. Detalle
Foto de Juan José López-Guadalupe Muñoz



6. *Crucificado* de Santo Tomás de Ávila. Gil de Siloe. Finales del S. XV. Detalle



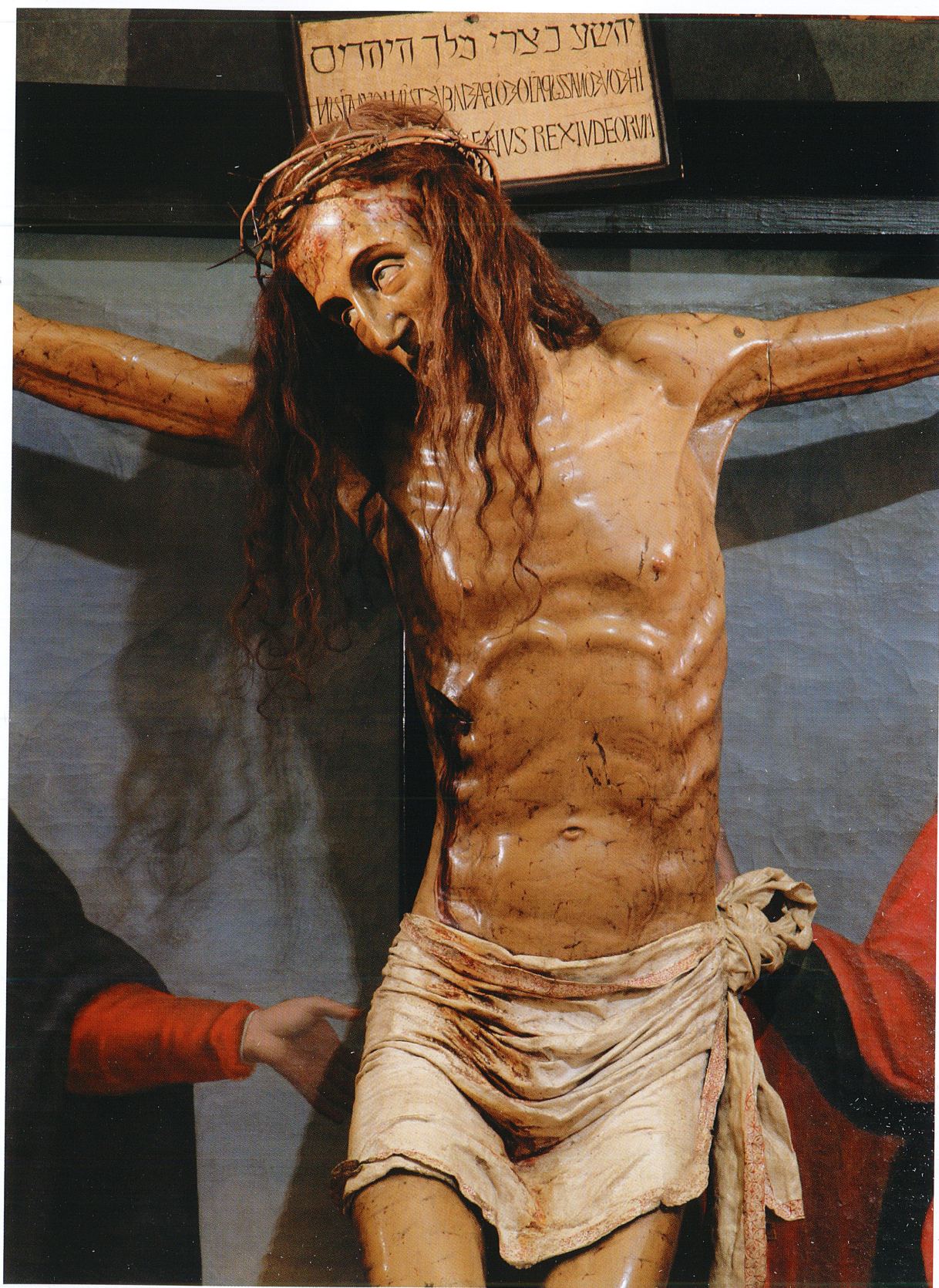
7. *Crucificado* del retablo mayor de la Catedral de Palencia. Juan de Valmaseda. 1519



8. *Crucificado* del retablo mayor de la Catedral de Palencia. Juan de Valmaseda. 1519
Detalle de los postizos de los cuajarones de sangre



9. *Crucificado* del retablo mayor de la Catedral de Palencia. Juan de Valmaseda. 1519
Detalle de la cabeza



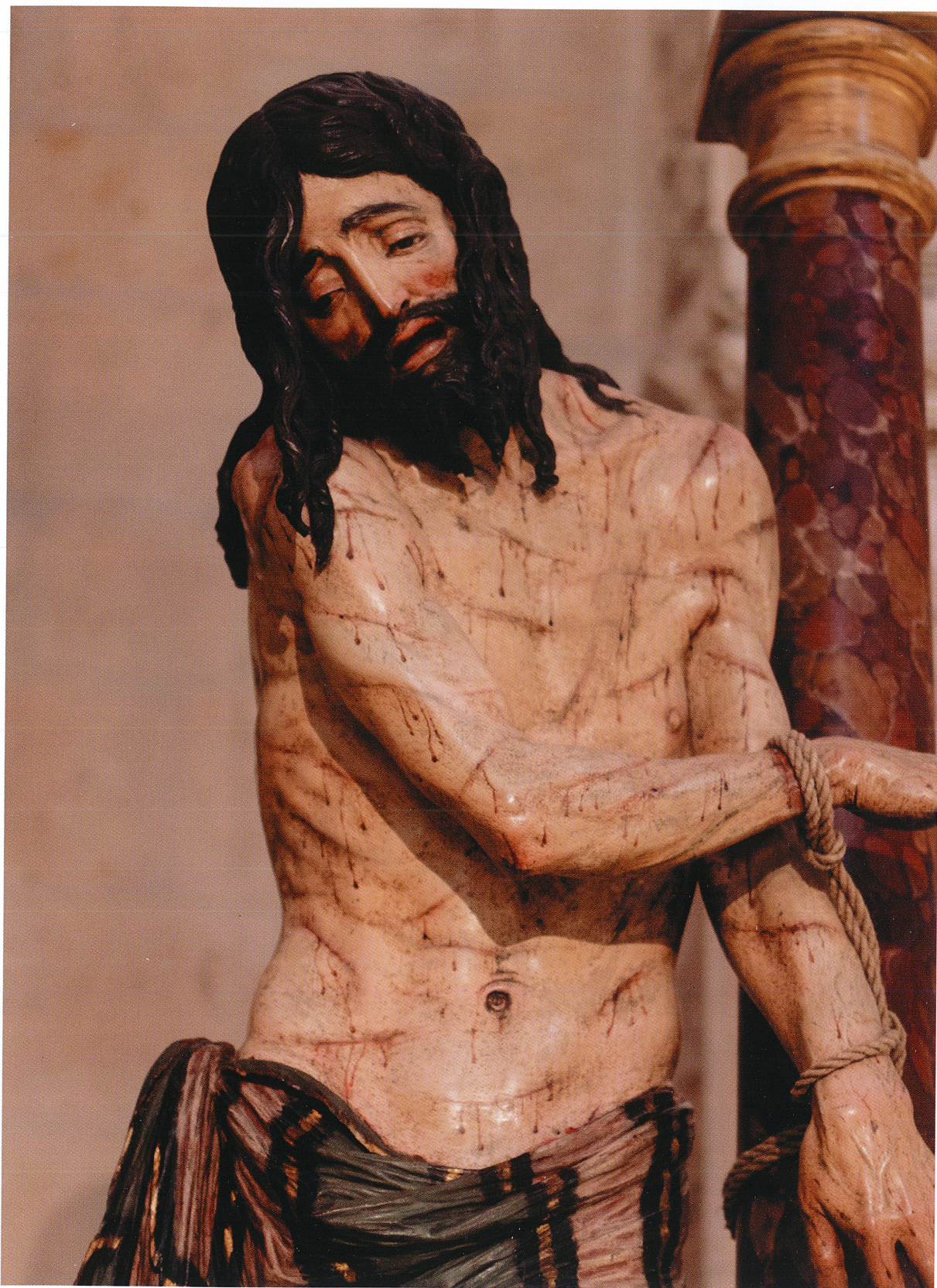
10. *Crucificado* del Monasterio de la Piedad de Palencia. Juan de Valmaseda. Primer cuarto del S. XVI. Foto de Ramón Pérez de Castro



11. *Dolorosa*
Retablo mayor de la Catedral de Palencia. Juan de Valmaseda. 1519



12. *Dolorosa*
Retablo mayor de la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos
Diego de Siloe. Ca. 1525



13. *Cristo a la columna*. Catedral de Burgos. Diego de Siloe. Década de 1520



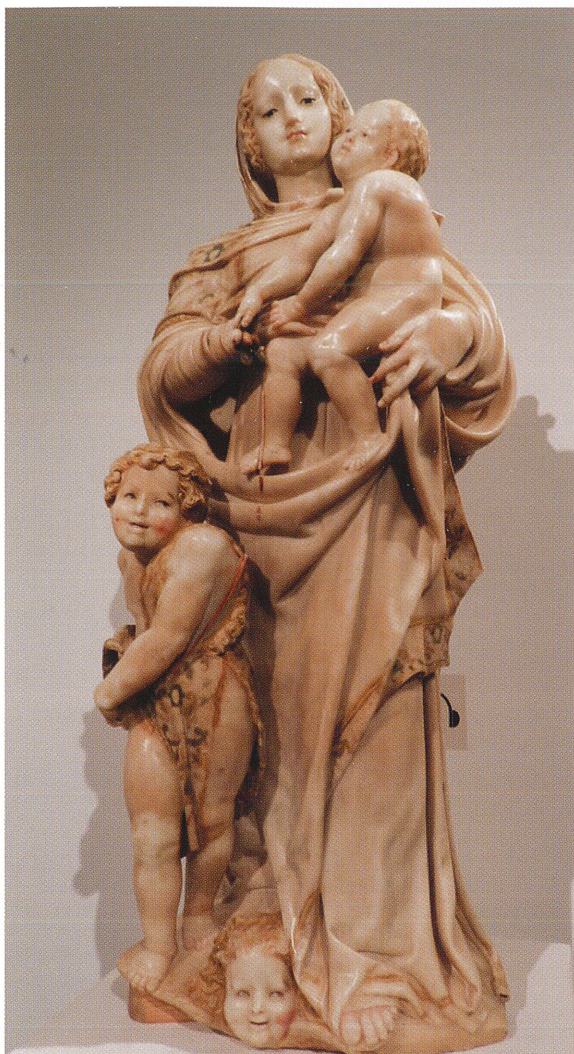
14. *Ecce Homo*
Santa María de Dueñas. Diego de Siloe. Década de 1520
Foto de Ramón Pérez de Castro



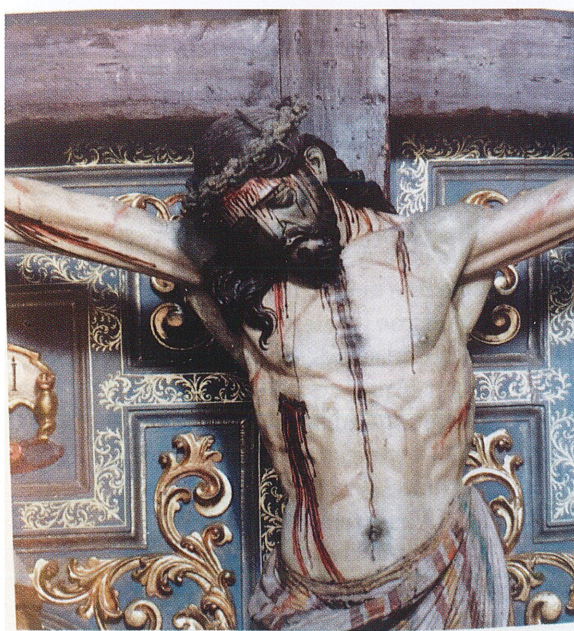
15. *San Miguel*
Sasamón. Diego de Siloe. Década de 1520
Fotografía Imagen MAS
(cedida por la Fundación Las Edades del Hombre)



16. *Cristo de las Injurias*. Catedral de Zamora. Diego de Siloe. Ca. 1524
Fotografía Santiago Santos / Imagen MAS (cedida por la Fundación Las Edades del Hombre)



17. *Virgen con el Niño y San Juanito*
Museo de la Catedral de Zamora. Bartolomé Ordóñez. Ca. 1520



18. *Crucificado*
Entorno de Diego de Siloe. Monasterio de las Huelgas Reales. Burgos
Foto: © Patrimonio Nacional



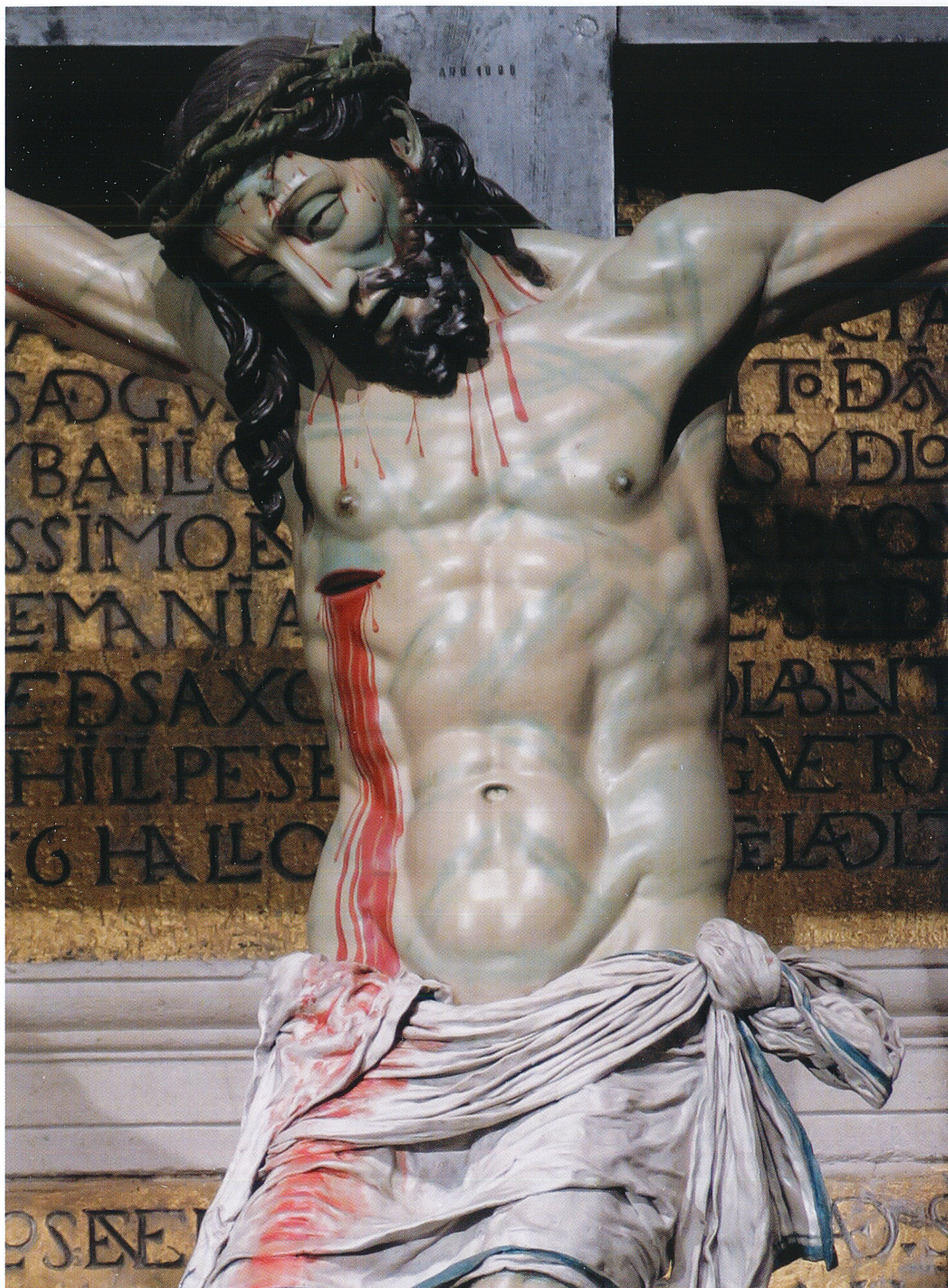
19. *Dolorosa*. Entorno de Diego de Siloe
Capilla de la Natividad de la iglesia de San Gil, Burgos. Ca. 1530



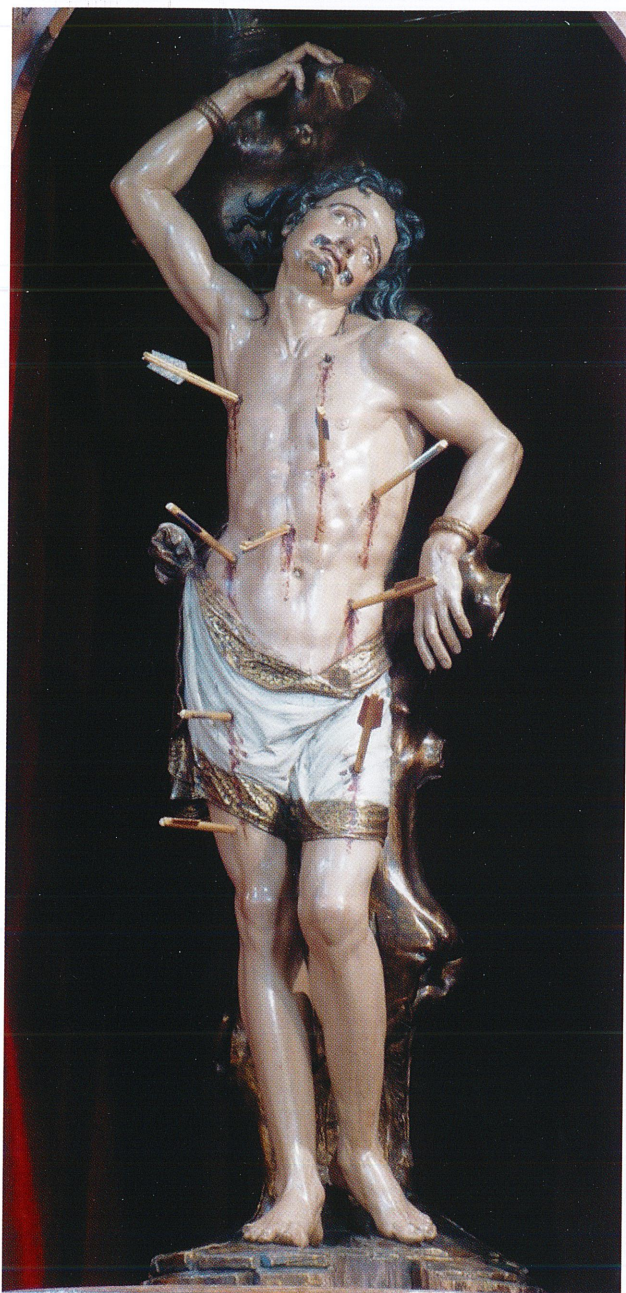
20. *San Juan*. Entorno de Diego de Siloe
Capilla de la Natividad de la iglesia de San Gil, Burgos. Ca. 1530



21. *Crucificado*. Entorno de Diego de Siloe
Capilla de la Natividad de la iglesia de San Gil, Burgos. Ca. 1530



22. *Cristo de las Injurias*. Catedral de Zamora. Diego de Siloé. Ca. 1524. Detalle
Foto: Santiago Santos / Imagen MAS (cedida por Fundación Las Edades del Hombre)



23. *San Sebastián*. Convento del *Corpus Christi*. Salamanca
Diego de Siloe. Ca. 1525-30



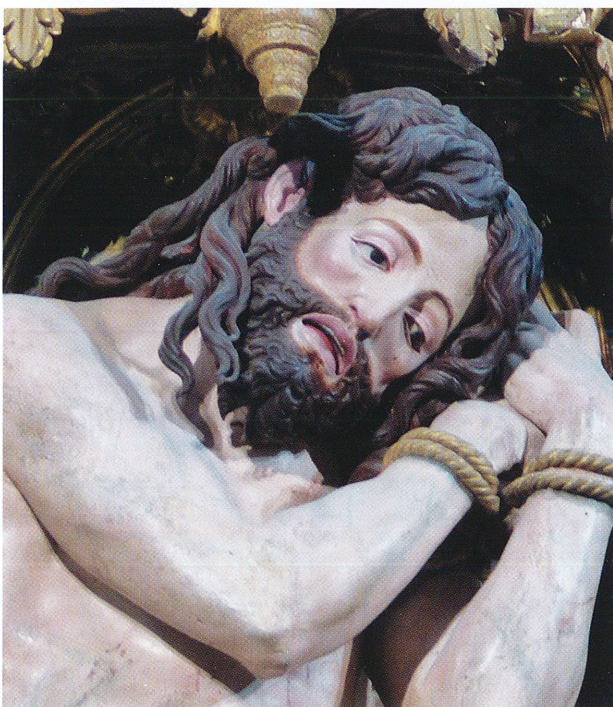
25. *San Sebastián*. Convento del *Corpus Christi*. Salamanca
Diego de Siloe. Ca. 1525-30. Detalle



24. *San Sebastián*.
Capilla Caracciolo di Vico en San Giovanni a Carbonara. Nápoles
Diego de Siloe. Ca. 1515. Detalle



26. Relieve del *Yacente*. Capilla Caracciolo di Vico en San Giovanni a Carbonara. Nápoles. Diego de Siloe. *Ca.*1515. Detalle



27. *Cristo a la columna*
Retablo mayor de la capilla de los Condestables. Catedral de Burgos
Diego de Siloe, *Ca.* 1524. Detalle



28. *Nazareno*
Retablo mayor de la capilla de los Condestables. Catedral de Burgos
Diego de Siloe, *Ca.* 1524. Detalle