

UN RELIEVE ATRIBUIBLE AL PERÍODO ITALIANO DE DIEGO DE SILOE EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

A RELIEF ATTRIBUTABLE TO THE DIEGO DE SILOE'S "ITALIAN PERIOD" IN THE MUSEUM OF FINE ARTS OF VALENCIA

RESUMEN

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se muestra un extraordinario relieve de mármol de autor desconocido en el que se representa el tema del bautismo de Cristo en el Jordán. Este trabajo trata de atribuir dicha obra a Diego de Siloe, para lo cual se analiza estilísticamente comparándola con el catálogo escultórico del artista burgalés. Asimismo se plantea la hipótesis de que el relieve fuera un encargo de Jerónimo Vich y Valterra, embajador de Fernando el Católico y de Carlos V en Roma, hecho a Siloe durante la estancia del escultor en Italia.

PALABRAS CLAVE

Bautismo de Cristo; Diego de Siloe; Jerónimo Vich y Valterra; Escultura renacentista; Relieve; Siglo XVI.

ABSTRACT

An extraordinary marble relief by an unknown artist depicting the baptism of Christ in the Jordan is on display at the Museum of Fine Arts in Valencia. This paper attempts to attribute this work to Diego de Siloe, for which it is analysed stylistically by comparing it with other works of the artist. It is also hypothesised that the relief was commissioned to Siloe by Jerónimo Vich y Valterra, ambassador of Ferdinand the Catholic and Charles V in Rome, during the sculptor's stay in Italy.

KEYWORDS

Baptism of Christ; Diego de Siloe; Jerónimo Vich y Valterra; Renaissance sculpture; Relief; 16th century.

JOSÉ ANTONIO GÁRATE ALCALDE

CATEDRAL DE BURGOS

<https://orcid.org/0009-0008-1321-8099>
joseantonio.garate@catedraldeburgos.es

Recibido: 25/08/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.106>

INTRODUCCIÓN

Entre las piezas escultóricas que exhibe el Museo de Bellas Artes de Valencia llama la atención por su gran calidad un bello relieve de mármol con el tema del bautismo de Jesús en el Jordán (fig. 1). La cartela correspondiente reza “Anónimo (siglo XVI). *Bautismo de Cristo*. Mármol blanco. Proviene del monasterio de Santa María de la Murta de Alcira. Col. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. I – 1573”¹.



Fig. 1. Anónimo, *Bautismo de Cristo*, siglo XVI, Museo de Bellas Artes, Valencia.
Fotografía del autor.

¹ Las medidas de la pieza son 60 x 45 x 5 cm.

En el relato evangélico del bautismo de Cristo (Mt 3:13-17; Mc 1:9-11; Lc 3:21-22) hay dos partes bien diferenciadas. Por un lado está el rito del bautismo propiamente dicho, la purificación en el agua del río Jordán por medio de Juan el Bautista. Por otro lado está el descenso del Espíritu Santo en forma de paloma sobre Jesús mientras una voz dice desde el cielo: “Tú eres mi Hijo amado; en ti tengo complacencia” (Mt 3:17; Mc 1:11; Lc 3:22)², es decir, la teofanía, la manifestación divina.

El primer plano del relieve valenciano lo ocupan los dos personajes principales del relato. Cristo está a la izquierda, arrodillado sobre unas rocas en medio del curso fluvial. El Bautista se encuentra a la derecha, de pie sobre la ribera. Juan, vestido con la habitual zamarrilla de piel de camello, vierte el agua bautismal sobre la cabeza de Jesús. Este, cubierto únicamente con un paño de pureza, la recibe con respeto reverencial. El relieve prescinde de la manifestación divina del relato evangélico, de la paloma del Espíritu Santo que en este tipo de representaciones suele aparecer sobre la cabeza de Cristo, para centrarse en el rito de la purificación, recalándose así el gesto de humildad de Jesús de querer ser bautizado por el Precursor.

Situados en un segundo plano sobre la orilla izquierda del río, y tallados a menor relieve, dos ángeles esperan con la vestimenta de Jesús a que este salga del agua. Aunque su presencia en las representaciones artísticas de la escena viene de lejos, en realidad no se citan ni en los evangelios canónicos ni en los apócrifos. Probablemente su tradicional plasmación en la escena provenga de la antigua liturgia por inmersión del sacramento bautismal, en la que un diácono vestía a los catecúmenos con una túnica blanca al salir del agua³.

Una fractura recorre la parte izquierda del relieve. Este desperfecto, que dividió la pieza en dos partes, debió producirse a partir de 1847 cuando el relieve se encontraba ya en el museo, pues en el inventario de ese año se indicaba expresamente su buena conservación⁴. En la restauración de la pieza llevada a cabo a finales del siglo pasado se pudo apreciar que las partes fragmentadas habían sido unidas mediante un mortero de cemento, también utilizado para reintegrar las pérdidas de material ocasionadas por la rotura. La mencionada intervención eliminó dicho cemento, unió las dos partes mediante resina epoxi y reintegró las faltas matéricas con un mortero sintético (VV. AA. 1999, 207).

Desgraciadamente no nos ha sido posible examinar la parte posterior del relieve. El reverso de este tipo de obras en ocasiones aporta una información muy interesante, como ocurre

² Reina-Valera 1960.

³ Sobre la iconografía del bautismo de Cristo, Réau 2000, 307-316.

⁴ En el inventario de 1847 el relieve se registra como “El Bautismo de Jesús en el Jordán, mármol de Génova, escuela italiana (2,2 x 1,7 pies). Bien conservado” (Benito 1993, 24).

con un pequeño relieve de alabastro en el que se representa a Cristo flagelado, atribuido a Diego de Siloe, que fue adquirido por el Estado en 2014 y adscrito al Museo Nacional de Escultura (fig. 2). En su envés aparecen diversos ejercicios de compás con diseños arquitectónicos que añaden a la obra un atractivo carácter documental (Arias 2014, 17-18). No obstante, seguramente nuestro relieve no presente ninguna marca de este tipo, ya que, durante su restauración, solo se apreciaron en el reverso del mismo “señales de las herramientas empleadas en la ejecución del trabajo: punzón, gradina, media caña, cincel, limas y abrasivos” (VV. AA. 1999, 207).



Fig. 2. Diego de Siloe, *Cristo atado a la columna*, ca. 1530,
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
Fotografía de Javier Baladrón (<http://artevalladolid.blogspot.com/>).

En cuanto al origen de la pieza, como bien indica la cartela, antes de llegar al museo valenciano procedente de los fondos desamortizados (Benito 1993, 17), la obra se encontraba en el monasterio jerónimo de Santa María de la Murta de Alcira. Mariano Carbonell la identifica con un relieve que Juan Vich y Manrique de Lara (†1611), obispo de Mallorca y arzobispo de Tarragona, cita en su testamento: “Mas el Sor. don Diego mi heredero se sirva de un quadro de alabastro de medio relieve del Baptismo de Christo por S. Juan Bautista que mi padre que esté en gloria me embió y era del embajador mi Sor.” (Carbonell 1996, 139). Don Juan lega la obra a su sobrino Diego Vich (†1657), que finalmente la donará al cenobio de la Murta junto con todos los bienes del palacio que la familia Vich poseía en Valencia (Benito 2004, 454)⁵.

La manda del testamento de don Juan contiene información muy relevante sobre el origen de la pieza. El prelado dice en ella que la recibió de su padre, Luis Vich (†1585). Carbonell señala que se trataría del “rataula de pedra marbre de Sanct Joan Batiste” que se cita en el testamento paterno y que debió ser legado al obispo por la devoción que este tenía por el Precursor (Carbonell 1996, 139). También se dice en la manda que, en origen, la pieza “era del embajador mi Sor.”. Se refiere a Jerónimo Vich y Valterra (†1534), embajador de Fernando el Católico y de Carlos V en Roma. Para el historiador del arte mallorquín, el embajador la traería a su vuelta de Italia, junto con otras importantes piezas de su colección, siendo depositada en su palacio valenciano.

Respecto a la paternidad de la obra, se han vertido distintas opiniones desde que esta entró a formar parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Valencia. Ya hemos visto que en el inventario de 1847 la pieza se registraba como de “escuela italiana”. Para Juan José Martín González, el autor sería un artista español próximo a Diego de Siloe, que la realizaría en el segundo cuarto del siglo XVI (Martín 1987, 170-171). En cambio, según Fernando Benito, que fue director del museo valenciano desde 1996 hasta 2009, estaríamos ante un anónimo italiano de principios del siglo XVI (Benito 1993, 17). En esta línea se sitúa también Mariano Carbonell, aunque concreta un poco más señalando que el relieve lo ejecutaría un taller italiano “próximo a la sensibilidad de Andrea Sansovino” (Carbonell 1996, 139). Finalmente, para Francesco Caglioti, el autor no sería italiano, y considera que fue ejecutado en la segunda mitad del siglo XVI siguiendo el estilo de Donatello y con un estimable conocimiento de la escultura florentina de la época de Vicenzo Danti y Giambologna (Benito 2003, 98).

El propósito del presente trabajo es asignar la autoría de la obra a un artista en concreto. Se trataría de Diego de Siloe (h.1487-1563). Esta atribución no se basa en un testimonio

⁵ La donación al monasterio de la Murta por parte de Diego Vich ya aparece en un texto del siglo XVIII obra de Juan Bautista Morera (Morera 1995, citado por Arciniega 1999, 275).

documental específico que la apoye, sino en el análisis de las características formales y técnicas del relieve, en la búsqueda de similitudes estilísticas con obras ya documentadas o atribuidas al escultor burgalés y en los importantes descubrimientos histórico-biográficos realizados en los últimos años.

JERÓNIMO VICH Y DIEGO DE SILOE EN ITALIA

Jerónimo Vich y Valterra (h.1459-1534) fue uno de los miembros más destacados de la noble familia valenciana de los Vich, un linaje muy vinculado a la monarquía desde antiguo que desempeñó una intensa actividad en la esfera política de la Corona de Aragón⁶. Jerónimo formó parte de la corte desde joven como paje real, convirtiéndose con el tiempo en miembro del círculo de confianza de Fernando el Católico. Como tal, el 4 de septiembre de 1506 partirá desde Barcelona rumbo a Nápoles acompañando al monarca y a su esposa Germana de Foix. En abril del año siguiente Jerónimo se desplazará a Roma formando parte de una embajada que tenía la misión de prestar obediencia al papa Julio II (Terrateig 1944, 15-16), que había sido elegido el 1 de noviembre de 1503. Este será el comienzo de una larga y fructífera etapa en la que Jerónimo desempeñará con solvencia el cargo de embajador en Roma, plaza de vital importancia para la política exterior española.

Como embajador del Rey Católico, sobre Jerónimo Vich recayeron misiones políticas de gran responsabilidad, entre las que destacan la obtención de la investidura del Reino de Nápoles y la organización de la defensa del papa y de sus territorios frente a las tropas de Luis XII de Francia y del duque de Ferrara (Terrateig 1944, 17-24). Tras la muerte de Fernando en enero de 1516, Jerónimo mostrará su intención de abandonar Italia y regresar a su tierra natal, pero el nuevo monarca, Carlos V, lo mantendrá en el cargo hasta 1518.

El importante papel político desarrollado por Jerónimo Vich en Italia contribuirá decisivamente al nombramiento de su hermano Guillem Ramón Vich como cardenal con el título de San Marcelo en junio de 1517⁷. Desde ese momento, y hasta 1525, año en que muere, Guillem Ramón residirá en Roma, donde coincidirá con su hermano hasta el regreso de este último a la ciudad de Valencia en plena rebelión de las Germanías.

Pero la faceta del embajador que más nos interesa en este trabajo es la de mecenas de las artes. Jerónimo Vich es una figura de gran importancia para el desarrollo artístico de la España de la primera mitad del siglo XVI debido a la gran difusión que hizo del Renacimiento italiano a través de encargos y adquisiciones realizados gracias a los relevantes cargos públicos que ostentó en Italia. La más importante de esas transferencias artísticas —sobre todo por

la repercusión que tendrá en la pintura valenciana del momento— fue la adquisición de un tríptico y un cuadro independiente del pintor veneciano Sebastiano del Piombo⁸. Ambas piezas llegarían a Valencia en algún momento entre 1516, fecha de su ejecución, y junio de 1521, que es cuando Jerónimo Vich regresa definitivamente a la ciudad del Turia (Gómez-Ferrer 2024, 209-210). Tanto el tríptico como el cuadro suelto estuvieron en el palacio de los Vich en Valencia hasta 1645. Ese año Felipe IV, que visitaba la ciudad con motivo de las Cortes Generales, solicitó las valiosas pinturas como pago de una deuda contraída por la familia Vich, pasando así estas a formar parte de las colecciones reales (Benito 1988, 9-10)⁹.

Por otra parte, en torno a 1516, cuando, como ya hemos señalado, manifiesta su intención de regresar a Valencia, Jerónimo Vich impulsa la renovación de la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de la Murta, en cuyo claustro se encontraba la capilla funeraria de los Vich¹⁰. Ya establecido en su ciudad natal, a partir de 1526, emprende la remodelación del palacio familiar, una obra crucial para la introducción de la arquitectura renacentista en España¹¹.

Es en este contexto de patronazgo artístico donde debemos situar el encargo del relieve del Bautismo de Cristo a Diego de Siloe. Tras un período de formación en el taller de Felipe Bigarny, al final del cual se producirá un fuerte desencuentro —pleito incluido— con el maestro borgoñón con motivo de su participación en la obra de la sillería del coro de la catedral de Burgos¹², Diego de Siloe partirá, junto al también escultor burgalés Bartolomé Ordóñez, rumbo a tierras italianas. El inicio de este viaje de formación se situaría entre la segunda mitad del año 1508 y la primera mitad del 1509 (Clopés 2023, 112-114). La vía facilitadora del mismo pudo estar relacionada con los continuos viajes a Roma de eclesiásticos burgaleses que ostentaban cargos en la cancillería papal, especialmente con los de los protonotarios apostólicos pertenecientes a la poderosa familia de los Lerma (Clopés 2023, 126-140). Los recientes descubrimientos documentales, sin embargo, han abierto una sugerente

⁸ Probablemente fueran un encargo fruto de algún tipo de vínculo existente entre el embajador Vich y el banquero Agostino Chigi, mecenas de Sebastiano del Piombo en Roma (Gómez-Ferrer 2024, 197).

⁹ Del tríptico se conserva la tabla central, un Llanto sobre Cristo muerto que se exhibe en el Museo del Hermitage, y uno de los laterales, con el tema de la bajada de Cristo al limbo, que se expone en el Museo del Prado, donde también se conserva el cuadro independiente, un Cristo con la cruz a cuestas.

¹⁰ Para profundizar en la vinculación de la familia Vich con el monasterio de la Murta, Arciniega 1999.

¹¹ El conocido como palacio del embajador Vich ha sido tratado por varios autores, entre los que destacan Bérchez 1982 y 2000 y Benito 2000.

¹² La formación de Diego de Siloe en el taller de Felipe Bigarny y su participación en la obra de la sillería del coro de la catedral de Burgos fue documentada por José Ignacio Hernández Redondo gracias al hallazgo en el archivo de la Real Chancillería de Valladolid de un pleito que enfrentó a ambos artistas (Hernández 2000-2001). Recientemente, tres suculentos documentos encontrados por el investigador Juan José Clopés en el mismo archivo han aportado nuevos datos sobre la participación, tanto de Siloe como de Ordóñez, en la empresa del coro catedralicio burgalés y la estancia de ambos artistas en Italia (Clopés 2023).

⁶ Sobre la familia Vich, Brines y Pérez 2001-2002. Sobre la figura de Jerónimo Vich y Valterra, Terrateig 1944, 1958 y 1963.

⁷ Acerca del cardenal Guillem Ramón Vich, Gómez-Ferrer 2009.

vía para la marcha de Diego y Bartolomé a Italia. Esta estaría relacionada con la presencia de Juan de Siloe, hermano menor de Diego, en la ciudad de Valencia formándose como pintor en el taller de Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos, también citados en las fuentes documentales como los Hernandos, que precisamente habían regresado de Italia en 1506 (Benito 1998, 30)¹³. Es probable que Diego y Bartolomé viajaran con Juan a Valencia y que, desde allí, se embarcaran rumbo a Italia (Clopés 2023, 115-117).

Por las influencias detectables en la obra de ambos artistas, sobre todo por la herencia donatelliana, se sospecha una estancia florentina, pero lo que ahora se confirma, gracias a la importante aportación de Juan José Clopés, es que, antes de recalcar en Nápoles, vivieron en Roma. La ciudad de los papas constituiría seguramente el principal destino que se habían marcado los dos jóvenes artistas. Y lo cierto es que su formación romana resulta evidente en sus obras, que desprenden habitualmente fuertes influencias miguelangelescas y rafaelescas.

La estancia romana marcaría artísticamente a Diego y Bartolomé, pero también vitalmente. Debió de ser muy complicado para ellos intentar abrirse camino en un mercado artístico con tanta competencia como el romano. Así lo testimonian las cartas enviadas por Siloe a su padrastro y curador Agustín de Medina. En ellas Diego solicita su ayuda ante las dificultades económicas por las que los dos artistas atravesaban en Roma. Ante la falta de auxilio por parte de Medina, Siloe y Ordóñez encontrarán la mano salvadora de Fernando de Burgos, un clérigo paisano suyo con el que les unía una relación de amistad, que les prestó 20 ducados de oro (Clopés 2023, 119-121).

Finalmente, hacia 1511-1512, Diego de Siloe y Bartolomé Ordóñez acabarán abandonando Roma para recalcar en Nápoles¹⁴, donde permanecerán hasta 1518, año en el que ambos regresan a España atraídos probablemente por la llegada al trono de un nuevo monarca. Es decir, teniendo en cuenta que Jerónimo Vich residió en Italia hasta el año 1521, es bastante plausible, máxime considerando la sensibilidad artística del embajador, que en algún momento de su estancia, bien en Roma, bien en Nápoles, tomara contacto con Diego de Siloe.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El relieve objeto de estudio posee abundantes rasgos estilísticos que avalarían una conexión con la producción escultórica siloesca. La mayor concentración de similitudes se produce, sin duda, en la figura de Jesús. La disposición de la misma, con los hombros y la cabeza

echados hacia delante en señal de entrega, está muy próxima a ciertos modelos del artista burgalés. Resulta llamativa, por ejemplo, la semejanza con la figura del San Juan Bautista del panel de la sillería baja del coro de la iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid —hoy en el Museo Nacional de Escultura— en el que se representa la escena del martirio del Precursor (1528) (fig. 3). Aparte de la idealización y la contención expresiva tan presentes en la obra escultórica de Diego de Siloe (Arias 2004, 25), ambas figuras contienen ciertas características formales que apuntan a la intervención de una misma mano. La manera de plasmar el cabello, cayendo en mechones alargados de suave ondulación, es muy propia del artista burgalés, al igual que el detalle de recoger parte del mismo tras la oreja. También el rostro de ambos protagonistas, de pómulos marcados, mejillas hundidas, nariz

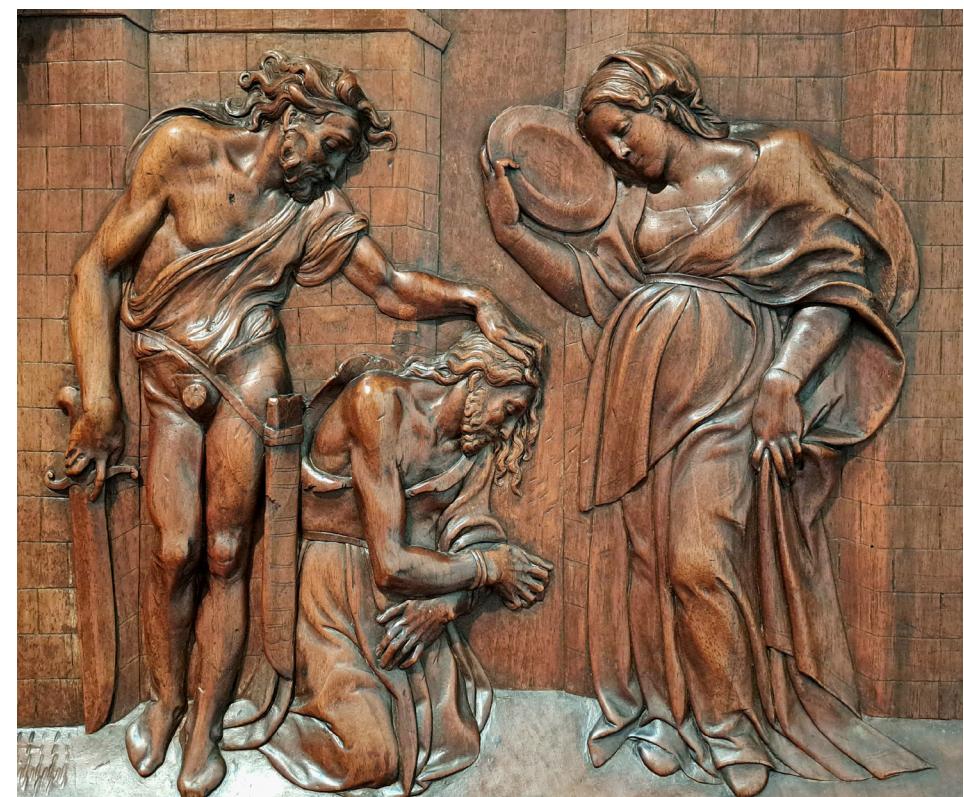


Fig. 3. Diego de Siloe, *Degollación de San Juan Bautista*, 1528, sillería del coro de la iglesia del monasterio de San Benito el Real, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
Fotografía del autor.

¹³ Es interesante señalar aquí que Fernando Benito relacionó este regreso con Jerónimo Vich y su posible mediación en la obra del retablo mayor de la catedral de Valencia (Benito 1998, 30-31).

¹⁴ Cabe la posibilidad de que la figura salvadora de Fernando de Burgos esté relacionada con la marcha de ambos artistas a Nápoles, pues consta que residía en la ciudad partenopea al menos desde marzo de 1512 (Clopés 2023, 122).

recta y barba partida, responde a cánones siloescos. El modelo primigenio de este tipo de rostro lo constituye el del Cristo del altar de la capilla Caracciolo di Vico en la iglesia napoletana de San Giovanni a Carbonara (h. 1514-1515) (fig. 4) —tanto el del yacente del frontal como el del resucitado del remate—, un modelo que, a su vez, parece “asumir” Bartolomé Ordóñez en su *Lamentación sobre Cristo muerto* (h. 1517-1518) (Naldi 2018, 264-265). Este modelo de rostro se repetirá posteriormente en varias representaciones de la etapa burgalesa del artista, considerándose el primero de ellos el de la Piedad del retablo encargado a Siloe por el racionero García de Medina en 1522 para la capilla de la Concepción de la catedral de Burgos (Estella 1995, 78; Redondo 2017, 67)¹⁵.



Fig. 4. Diego de Siloe, *Cristo yacente*, ca. 1514-1515, altar de la capilla Caracciolo di Vico, iglesia de San Giovanni a Carbonara, Nápoles.
Fotografía del autor.

¹⁵ Sobre esta Piedad, Hoyos 2024.

A las semejanzas con el San Juan Bautista del panel de la sillería de San Benito, podemos añadir las existentes con el ya citado Cristo atado a la columna del Museo Nacional de Escultura (h. 1530) (fig. 2). La disposición y fisonomía de ambas figuras están estrechamente relacionadas. La inclinación de la cabeza y la colocación de los brazos cruzados sobre el pecho, aunque es cierto que son comunes en este tipo de representaciones de la época que tratamos, conducen a pensar en cierto gesto de devoción muy repetido por Siloe en sus figuras. Se puede ver en la princesa del relieve *San Jorge matando al dragón* de la predela del altar Caracciolo (fig. 5) o, posteriormente, en la Natividad —también de la predela— del retablo mayor de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos (entre 1522-1526), tanto en la figura de la Virgen como en la del ángel¹⁶.

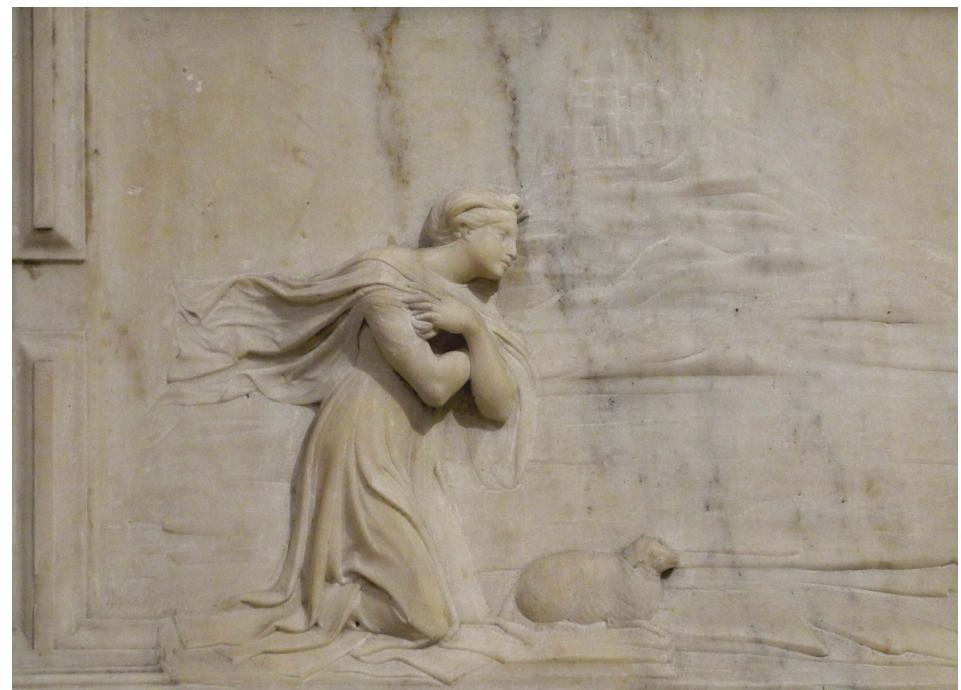


Fig. 5. Diego de Siloe, *San Jorge liberando a la princesa* (detalle), ca. 1514-1515, altar de la capilla Caracciolo di Vico, iglesia de San Giovanni a Carbonara, Nápoles.
Fotografía del autor.

¹⁶ Sobre la Natividad, Estella 1995, 90-91.

Hay en la mano izquierda del Jesús de nuestro relieve un gesto que Diego repite en innumerables ocasiones. Es el ademán de unir los dedos corazón y anular. Siendo conscientes de que se trata de una nota muy habitual del período artístico renacentista y que por sí sola no resulta suficiente para adscribir la pieza a un artista en concreto, es una semejanza más que, sumada a todas las que nos vamos a ir encontrando en este estudio, contribuye a aproximar esta bella obra al catálogo escultórico del genio burgalés.

A pesar de que existen ciertas variaciones en la obra escultórica de Siloe en relación con la manera de tallar los paños de pureza —variaciones debidas principalmente a las características propias de la materia prima utilizada—, es posible establecer razonables paralelos con el del Jesús del relieve valenciano. En este caso, el *perizonium* es una fina tela, de numerosos y sutiles pliegues ejecutados de manera bastante lineal, que aparece muy ceñida a las caderas y que se asemeja en su composición tanto a las utilizadas en las representaciones siloescas de san Sebastián como a las que cubren sus cristos flagelados.

En cuanto a las extremidades inferiores de la figura, estas se disponen juntas en posición genuflexa. En ellas destaca la desproporcionada potencia de las pantorrillas, que recuerda mucho a la de otras realizadas por el artista castellano, como la del *ignudo* de la parte izquierda de la decoración pétrea de la Escalera Dorada, con el que también comparte notables semejanzas en la morfología del pie.

Por último, para finalizar con esta parte del relieve, diremos que la figura de Jesús se arrodilla sobre un conjunto de lajas superpuestas, situadas en medio del cauce fluvial, cuya composición evoca los suelos y fondos rocosos tan mencionados desde Gómez-Moreno como un estilema característico de la obra escultórica de Diego de Siloe. A su vez, la fluididad del agua del Jordán es representada a través de unas ondulaciones que recuerdan las que rodean la miguelangelesca figura de la Virgen con el Niño que preside el sepulcro del canónigo Diego de Santander en el claustro alto de la catedral de Burgos (h. 1523), aunque en este caso, en vez de ondulaciones acuosas, son nubosas (fig. 6)¹⁷.

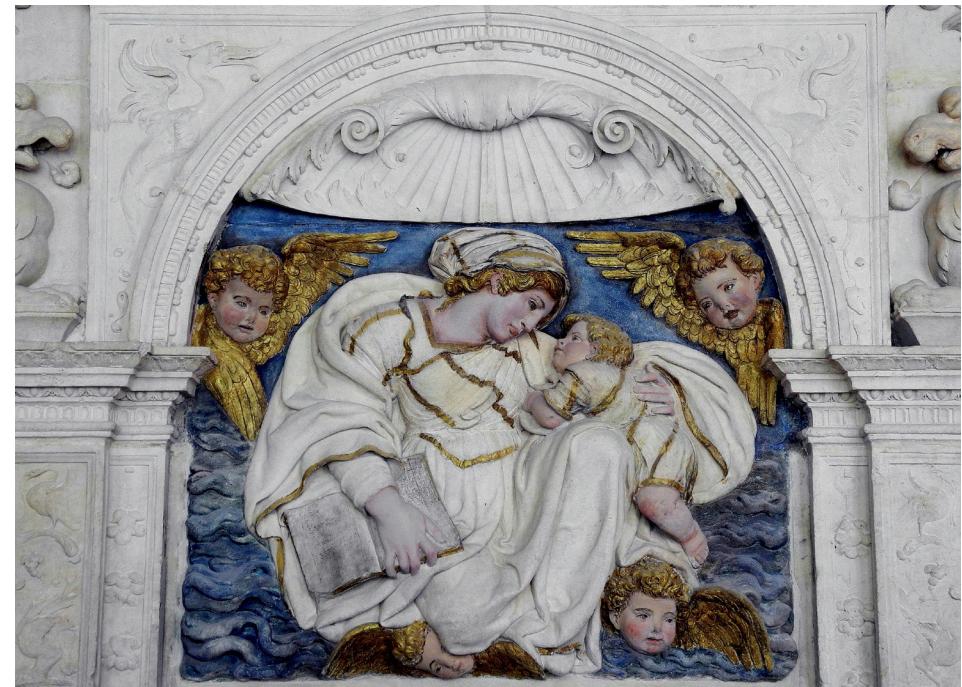


Fig. 6. Diego de Siloe, *La Virgen con el Niño*, ca. 1523, sepulcro del canónigo Diego de Santander, claustro alto, catedral de Burgos.
Fotografía del autor.

Las mencionadas lajas también se distinguen en la ribera sobre la que emerge la imponente figura del Bautista. Este viste una zamarra idéntica a la del mismo santo del retablo de San Pedro de la capilla del Condestable (h. 1523)¹⁸, con semejante ribete de pelo en sus orillas. Tras la imagen del Precursor encontramos uno de los elementos que evidencian con mayor fuerza la atribución que este trabajo propone. Nos referimos al árbol situado en el extremo derecho del relieve. Los visibles nudos de su tronco y las retorcidas raíces que afloran entre la tierra constituyen otro de los estilemas repetidos por Gómez-Moreno en sus trabajos dedicados al maestro burgalés. Además, el sencillo y elegante ramaje recuerda a otros del artista, especialmente al que aparece en el remate del sepulcro de Galeazzo

¹⁷ Sobre este sepulcro, Redondo 2017, 59-60.

¹⁸ Acerca de esta imagen, Estella 1995, 124-125; Plaza 2014; Arias 2022a.

Pandone (h. 1514), en la basílica de San Domenico Maggiore de Nápoles, un monumento obra en su mayor parte de Andrea Ferrucci (Naldi 2002, 169-212)¹⁹.

En la parte izquierda del relieve, en un segundo plano, dos ángeles aguardan de pie sobre la orilla con la vestimenta de Jesús a que este salga del agua. El clasicismo y el lirismo que desprenden sus figuras parecen inconfundiblemente siloescos. Están tallados en menor relieve que los protagonistas de la escena, con sus siluetas recortándose sutilmente sobre el fondo plano, una manera de trabajar el mármol que hunde sus raíces en la técnica del *siacciato* donatelliano.

La influencia de la obra de Donatello en esta zona del relieve no se circunscribe únicamente a cuestiones técnicas, sino que también es de carácter formal. En las primeras décadas del siglo XVI, una corriente de valoración y relectura de la plástica donatelliana surgida en Florencia recorre toda Italia y nuestro artista no será ajeno a ella (Arias 2019a, 113; 2019b, 92). La sombra de Donatello estará presente en Siloe desde su etapa italiana. Así, la escena de *San Jorge matando al dragón* que talla en la predela del altar de la capilla Caracciolo se inspira claramente en la que el gran maestro florentino esculpe en la base de la hornacina de su célebre *San Jorge* de la iglesia de Orsanmichele (1415-1417) (Naldi 2018, 168).

Ese influjo técnico y formal acompañará al artista a su regreso a España, apreciándose con nitidez en sus primeras obras burgalesas. Es el caso de las figuras de las virtudes de la cama del sepulcro del obispo Luis de Acuña en la capilla de la Concepción de la Virgen de la catedral de Burgos (1519), sobre todo la que representa la alegoría de la Caridad (fig. 7), que en su día WetHEY relacionó con la *Madonna Pazzi* de Donatello (h. 1420) (fig. 8), actualmente en el Bode-Museum de Berlín (Redondo 2017, 55). Lo mismo ocurre con el relieve de la Virgen con el Niño que preside el sepulcro del canónigo Diego de Santander en el claustro alto catedralicio, que, entre otras fuentes, bebe de la *Virgen de las Nubes* del maestro italiano (h. 1425-1435), conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston (Redondo 2017, 59)²⁰.

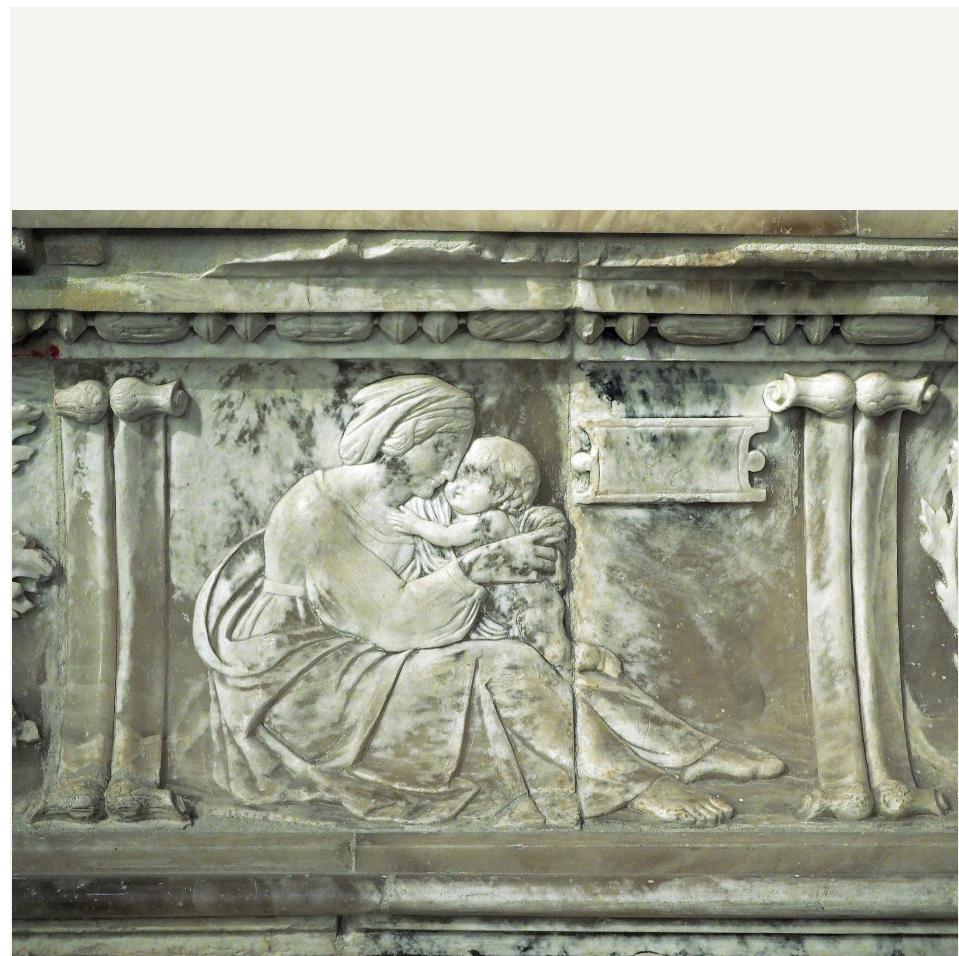


Fig. 7. Diego de Siloe, *La Caridad*, 1519, sepulcro del obispo Luis de Acuña, capilla de la Concepción, catedral de Burgos.
Fotografía del autor.

¹⁹ Sobre el remate del sepulcro de Galeazzo Pandone y su atribución a Diego de Siloe, Speranza 1998-1999.

²⁰ Hace unos años Benito Navarrete apuntaba la posible autoría de Diego de Siloe de un dibujo conservado en la Galería Uffizi que reproduce la *Virgen de las Nubes* de Donatello y que tradicionalmente se ha atribuido a Berruguete, relacionándolo precisamente con la representación de la alegoría de la Caridad del sepulcro de Luis de Acuña (Navarrete 2018, 65-66).



Fig. 8. Donatello, *Madonna Pazzi*, ca. 1420,

Bode-Museum, Staatliche Museen, Berlín.

Fotografía de Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst / Antje Voigt.

De nuevo en el relieve del Museo de Bellas Artes de Valencia, es seguramente en la figura del ángel de la izquierda donde mejor se aprecie esa herencia donatelliana. Parece evidente que su principal fuente de inspiración fue la mencionada *Madonna Pazzi*, lo que resulta especialmente patente si ponemos nuestra atención en la fisonomía del rostro, que

desborda elegancia clásica. Se trata del mismo modelo facial utilizado más tarde por Siloe en otros relieves, como los citados de la alegoría de la Caridad del sepulcro de Luis de Acuña o la Virgen con el Niño del sepulcro de Diego de Santander, pero también, en gran medida, en algunas obras de bulto redondo, como el magnífico San Miguel de la iglesia de Santa María la Real de Sasamón, en Burgos (h. 1525) (fig. 9)²¹.



Fig. 9. Diego de Siloe, *San Miguel Arcángel*, ca. 1525, iglesia de Santa María la Real, Sasamón (Burgos).

Fotografía del autor.

Existen más rasgos en esta monumental figura que nos remiten al catálogo escultórico de Siloe. Así, la túnica remangada a la altura del hombro es un detalle que el maestro burgalés repite habitualmente en sus representaciones angelicales y femeninas. Lo podemos ver, entre otros ejemplos, en las virtudes del sepulcro de Luis de Acuña, en el grupo de *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* del retablo de Santa Ana de la capilla del Condestable

²¹ Acerca de esta obra, Redondo 2017, 68; Payo 2019; Arias 2022b.

(entre 1520-1523)²² o en la figura alegórica que acompaña en actitud de protección a la estatua orante del difunto en el grupo central del monumento funerario del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en la iglesia de San Miguel de Oñate (h. 1528-1529)²³. Asimismo, el gesto de flexionar ligeramente la rodilla es igualmente una constante dentro de la obra siloesca.

Por último, el ángel de la derecha posee un tipo de rostro (ojos rasgados, grandes mejillas...) muy presente en toda la carrera de nuestro artista, desde su período italiano hasta la fase granadina. Se trata de una tipología especialmente utilizada de nuevo en representaciones de ángeles y virtudes, como en el caso de los ángeles que decoran la entrada de la capilla Caracciolo o la citada figura alegórica que acompaña a la estatua orante del obispo Mercado.

CONCLUSIONES

A falta de otro tipo de información con un carácter más concluyente, y dadas las no pocas similitudes con el catálogo de obras atribuidas al artista burgalés, se podría adscribir el relieve del Bautismo de Cristo del Museo de Bellas Artes de Valencia a Diego de Siloe. Este lo realizaría durante su período italiano, en la segunda década del siglo XVI, bien en Roma, bien en Nápoles.

La pieza pudo ser encargada directamente por Jerónimo Vich al artista, ya que ambos coincidieron unos diez años en Italia —al menos tres de ellos en Roma—, y viajaría a España, junto con otras importantes obras de arte, con la vuelta del embajador en 1521. Otra posibilidad es que se tratara de un envío hecho por alguien del entorno del embajador con posterioridad a su regreso, pues consta que los hubo. De hecho, Mercedes Gómez-Ferrer cita la llegada a Valencia el 1 de julio de 1524 de una caja con una imagen en su interior destinada a don Jerónimo que, según la catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, podría ser precisamente el relieve del Bautismo de Cristo (Gómez-Ferrer 2009, 212).

Por las obras que se sabe que encargó durante su estancia en Italia se puede determinar que el estilo del relieve es muy compatible con el gusto artístico de Jerónimo Vich. La temática del mismo tampoco desentonaría en su colección, ya que parece ser que la familia del embajador tenía una especial devoción por san Juan Bautista²⁴. Se trataría por tanto de

una obra de devoción particular encargada para una capilla privada, de ahí su gran calidad, pues estaba destinada a ser apreciada a muy corta distancia. Es posible que el relieve decorara el oratorio del palacio del embajador Vich en Valencia. Allí lo conocería Juan de Juanes (Carbonell 1996, 139), que, debido a su carácter casi pictórico, lo utilizó sin duda como fuente de inspiración para la pintura del mismo tema de la catedral de Valencia (Benito 1993, 17)²⁵. Efectivamente, al igual que sucediera con las obras de Sebastiano del Piombo importadas por don Jerónimo, esta pieza no solo constituyó un exquisito objeto de devoción, sino también un eficaz vehículo de transmisión en tierras valencianas de las nuevas corrientes artísticas procedentes de Italia.

²² Sobre este extraordinario grupo escultórico, Estella 1995, 78-79 y Payo 2011.

²³ Para Montserrat Fornells se trataría de la alegoría de la sabiduría (Fornells 1995, 65). En cuanto a la cronología del mausoleo, Marías 1998, 20.

²⁴ En el inventario de bienes de la madre de don Jerónimo, Damiata Valterra, fechado el 5 de abril de 1517, aparece alguna obra dedicada al Bautista (Gómez-Ferrer 2024, 208).

²⁵ Cuando Fernando Benito publica la fuente icónica del Bautismo de Cristo de la catedral de Valencia, esta obra se atribuía a Vicente Masip.

BIBLIOGRAFÍA

Arciniega García, Luis. 1999. “Santa María de la Murta (Alzira). Artífices, comitentes y la «damnatio memoriae» de D. Diego Vich”. En *La orden de San Jerónimo y sus monasterios. Actas del simposium (I)*, 269-292. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.

Arias Martínez, Manuel. 2004. *Museo Nacional de Escultura. La belleza renacentista. II*. Valladolid: Ministerio de Cultura, Diputación de Valladolid y Amigos del Museo Nacional de Escultura.

Arias Martínez, Manuel. 2014. “Un nuevo Cristo a la columna de Diego de Siloe”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 49: 9-19. https://www.realacademialconcepcion.net/index_files/boletin/bbaa49.pdf

Arias Martínez, Manuel. 2019a. “Relieves de alabastro en Castilla. *Unicum* y modelo seriado. Siloe, Berruguete, Juni”. *Ars & Renovatio* 7, 105-119. https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio/article/view/5-Arias-Relieves-alabastro-Castilla

Arias Martínez, Manuel. 2019b. “Ecos hispanos de la Madonna Dudley o la vigencia de Donatello”. En *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, eds. Matteo Mancini y Álvaro Pascual, 91-108. Madrid: Sílex.

Arias Martínez, Manuel. 2022a. “San Juan Bautista”. En *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, eds. Andrea Zizza y Riccardo Naldi, 304-307. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Arias Martínez, Manuel. 2022b. “San Miguel Arcángel”. En *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, eds. Andrea Zizza y Riccardo Naldi, 314-316. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Benito Doménech, Fernando. 1988. “Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España. A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado”. *Boletín del Museo del Prado* 9, 25: 5-28. <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/sobre-la-influencia-de-sebastiano-del-piombo-en/cac94aa1-ae7a-45b6-8e9f-5eda50a471c1>

Benito Doménech, Fernando. 1993. “Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas”. *Boletín del Museo del Prado* 14, 32: 11-24. <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/fuentes-iconicas-empleadas-por-vicente-macip-y/96810e22-bdd4-4717-99b1-ec8cf3d92b1>

Benito Doménech, Fernando. 1998. “Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo”. En *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, coords. Fernando Benito, José Gómez y Vicente Samper, 21-42. Valencia: Generalitat Valenciana.

Benito Doménech, Fernando. 2000. “Memoria histórica y gráfica del Patio del Palacio del Embajador Vich”, en *El patio del palacio del embajador Vich. Elementos para su recuperación*, coord. Fernando Benito, 19-46. Valencia: Generalitat Valenciana.

Benito Doménech, Fernando. 2003. “Bautismo de Cristo”. En *Museu de Belles Arts de València. Obra selecta*, dir. Fernando Benito, 98-99. Valencia: Generalitat Valenciana.

Benito Doménech, Fernando. 2004. “Bautismo de Cristo”. En *Los Reyes Católicos y la monarquía de España*, coord. Lucía Vallejo, 454. Valencia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Bérchez Gómez, Joaquín. 1982. “El Palau de l’Ambaixador Vic de València”. *Debats* 1: 44-49.

Bérchez Gómez, Joaquín. 2000. “Consideraciones sobre la casa del Embajador Vich en Valencia”. En *Historia de la ciudad. I. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*, eds. Sonia Dauksis y Francisco Taberner, 116-129. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

Brines i Blasco, Joan y Carmen Pérez Aparicio. 2001-2002. “A l’ombra de la monarquia. Esplendor i ocàs de la família Vic”. *Saitabi* 51-52: 285-313. <https://turia.uv.es/index.php/saitabi/article/view/6143>

Carbonell Buades, Marià. 1996. “El Mediterráneo cercano. Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca”. En *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, 134-139. Valencia: Comité Español de Historia del Arte. <https://arteceha.es/wp-content/uploads/Actas/11-valencia-compressed.pdf>

Clopés Burgos, Juan José. 2023. “«Este proceso no tiene dueño ni se sabe quyo es». Diego de Siloe y Bartolomé Ordóñez en Roma en 1511”. *Estudios Mirandeses* 39: 97-192.

Estella Marcos, Margarita. 1995. *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos*. Burgos: Asociación de Amigos de la Catedral.

Fornells Angelats, Montserrat. 1995. *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. 2009. “El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI”. En *Les cardinaux de*

la Renaissance et la modernité artistique, ed. Frédérique Lemerle, 197-216. Lille: Institut de Recherches Historiques du Septentrion.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. 2024. “Devoción y piedad. Sebastiano del Piombo y el Tríptico de don Jerónimo de Vich y Valterra en Valencia”. *Goya* 387: 197-211.

Gómez-Moreno Martínez, Manuel. 1941. *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Gómez-Moreno Martínez, Manuel. 1963. *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada: Universidad de Granada.

Hernández Redondo, José Ignacio. 2000-2001. “Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny”. *Locvs amoenus* 5: 101-116. <https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v5-hernandez>

Hoyos Alonso, Julián. 2024. “Piedad”. En *Hospitalitas. Las Edades del Hombre. Villafranca del Bierzo*, coord. Miguel Ángel González, 282-283. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.

Marías Franco, Fernando. 1998. “El Renacimiento «a la castellana» en el País Vasco. Concesiones locales y resistencias a «lo antiguo»”. *Ondare* 17: 17-31. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/el-renacimiento-a-la-castellana-en-el-pais-vasco-concesiones-locales-y-resistencias-a-lo-antiguo/art-9467/#>

Martín González, J. José. 1987. “La escultura del Renacimiento”. En *Historia del Arte Valenciano. 3. El Renacimiento*, coord. Vicente Aguilera, 159-179. Valencia: Consorci d'Editors Valencians.

Morera, Juan Bautista. 1995. *Historia de la fundación del Monasterio del valle de Miralles y hallazgo y maravillas de la Santíssima Ymágen de Ntra. Sra. de la Murta. Año 1773*. Alcira: Ajuntament d'Alzira.

Naldi, Riccardo. 2002. *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*. Nápoles: Electa.

Naldi, Riccardo. 2018. *Magnificence of marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe. Sculpture of the Renaissance in Naples*. Múnich: Hirmer.

Navarrete Prieto, Benito. 2018. “I disegni spagnoli del XVI secolo. Problemi di definizione, attribuzione e identità”. En *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, coords. Marzia Faietti, Corinna T. Gallori y Tommaso Mozzati, 59-79. Florencia: Giunti y Firenze Musei.

Payo Hernanz, René Jesús. 2011. “Cristo muerto sostenido por ángeles”. En *Passio. Las Edades del Hombre. Medina del Campo y Medina de Rioseco*, coord. Óscar Robledo, 344-345. León: Fundación Las Edades del Hombre.

Payo Hernanz, René Jesús. 2019. “San Miguel Arcángel”. En *Angeli. Las Edades del Hombre. Lerma*, coord. Juan Álvarez, 178-179. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.

Plaza Santiago, Francisco Javier de la. 2014. “San Juan Bautista”. En *Eucharistia. Las Edades del Hombre. Aranda de Duero*, coord. Juan Álvarez, 224-225. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.

Réau, Louis. 2000. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1. Volumen 2*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Redondo Cantera, María José. 2017. “La obra burgalesa de Diego Siloe (1519-1528)”. En *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, coord. Letizia Gaeta, 45-91. Galatina: Mario Congredo Editore.

Speranza, Fabio. 1998-1999. “La Sagrada Familia de Diego de Siloe”. *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 3: 15-17.

Terrateig, Barón de. 1944. *Don Jerónimo Vich, barón de Llaurí, embajador en Roma (1507-1521). Discurso leído en el acto de su recepción por el ilustrísimo señor barón de Terrateig*. Valencia: Academia de Cultura Valenciana.

Terrateig, Barón de. 1958. “La embajada de España en Roma en los comienzos del reinado de Carlos V (1516-1519)”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana* 42: 119-210.

Terrateig, Barón de. 1963. *Política en Italia del Rey Católico 1507-1516. Correspondencia inédita con el embajador Vich*. Madrid: Imprenta Clásica Española.

VV. AA. 1999. *Recuperando nuestro patrimonio. Museu de Belles Arts de València*. Valencia: Generalitat Valenciana.

WetHEY, Harold E. 1943. “The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe”. *The Art Bulletin* 25, 4: 325-345.