

TRES NUEVOS CRUCIFIJOS MIGUELANGELESCOS*

JUAN NICOLAU CASTRO¹
Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo

ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ²
Doctor en Historia del Arte, UNED

En este trabajo se estudian tres pequeños crucifijos localizados en Toledo que por sus características formales responden al último tercio del siglo XVI, vinculados a modelos miguelangelescos. Dos de ellos asumen las variantes tipológicas de los realizados en metal mientras que un tercero, tallado en madera, reúne rasgos de acusado manierismo en sus formas y una delicada factura que lo hace pieza de singular belleza y de probable procedencia italiana.

Palabras clave: Crucifijos del s. XVI; escultura manierista; escultura italiana del s. XVI; miguelangelesco; Toledo (España).

THREE NEW MICHELANGELESQUE CRUCIFIXES

The author studies three small crucifixes found in Toledo whose characteristics correspond to the last third of the 16th century, linked to Michelangelesque models. Two of them assume the typological variants of those made of metal while the third, worked in wood, reflects the Mannerist style in its forms and delicate craftsmanship, and thus a work of unique beauty and of probable Italian origin.

Key words: Crucifixes; 16th century; Mannerist sculpture; 16th Century Italian sculpture; Michelangelesque; Toledo (Spain).

Cómo citar este artículo / Citation: Nicolau Castro, Juan / Díaz Fernández, Antonio José (2017): “Tres nuevos crucifijos miguelangelescos”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 90, núm. 359, Madrid, pp. 219-228. doi: 10.3989/aearte.2017.14

El movimiento renacentista italiano llega pronto a España, ya en los primeros años del siglo XVI a través, sobre todo, del impulso real³, aunque sigue la pervivencia de los esquemas flamencos y centroeuropeos⁴. Lógicamente, el conocimiento de la obra de Miguel Ángel, el más universal de sus artistas, fascinó a un numeroso grupo de artistas españoles, muchos de los cuales viajarán a Italia y conocerán su obra *in situ*⁵. Obras de Miguel Ángel llegaron muy pocas a

* Agradecemos de corazón a nuestro amigo el genealogista Juan José López de la Fuente su impagable ayuda. Todos los datos familiares de los personajes que aquí aparecen son suyos.

¹ juannicolaucastro@hotmail.com / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0268-7235>.

² antodifer@hotmail.com / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4472-898X>.

³ Estella, 2004: 423-454; 2008: 17-30.

⁴ Arias, 2005: 245-267.

⁵ Azcárate, 1966: 104-122.

España, aunque siempre se ha tenido el deseo de localizar alguna de ellas en inventarios y colecciones particulares⁶. Recientemente ha ocurrido algo de esto con el crucifijo de marfil del monasterio de Montserrat⁷. En realidad, fuera del tristemente deteriorado San Juanito de la capilla del Salvador de Úbeda y de su reflejo en una serie de crucificados que trajo a Sevilla el platero Juan Bautista Franconio en los últimos años del siglo XVI, nada seguro podemos encontrar de su mano.

Gracias a Pacheco, que lo comenta en su *Arte de la Pintura*, conocemos el hecho de que el platero florentino Franconio “traxo a esta ciudad vaziado en bronce –se refiere a Sevilla, en el año 1597– un modelo de Crucificado realizado por Miguel Ángel de una tercia con cuatro clavos”, que vendría a influir directamente sobre escultores y pintores⁸. Su influencia permaneció sobre todo en la escultura, ya que se realizaron en bronce, plata, marfil y maderas exóticas una serie de efigies de Cristo crucificado, totalmente desnudo, con la cabeza un tanto mezuquina caída sobre el pecho y un cuerpo anatómicamente perfecto con estrechas caderas, vientre hundido y pecho sobresaliente. Sus pies se cruzan en la parte inferior estando taladrados cada uno de ellos por un único clavo. Sus proporciones y el conjunto de su anatomía, llena de fuerza, llamaron poderosamente la atención de los eruditos. Fue don Manuel Gómez-Moreno, que había adquirido de un anticuario una de estas efigies, fundida en plata, el primero en señalar estas características y relacionarlas con la obra de Miguel Ángel⁹. Hoy esta obra se conserva en el Museo del Instituto Gómez-Moreno del Carmen Rodríguez-Acosta de la ciudad de Granada. Poco a poco, en los más peregrinos rincones de España fueron apareciendo otros ejemplares con idénticos rasgos hasta llegar a un número que sobrepasa la veintena y a los que habrá que añadir ahora los tres que en este trabajo damos a conocer, realizados dos de ellos en bronce y conservado uno en el convento de agustinas “Gaitanas” de Toledo y otro en una colección particular, y un tercero trabajado en madera de caoba densa y muy dura, pleno de novedades, que se encuentra en la iglesia parroquial del pueblo toledano de Novés.

El de las monjas “Gaitanas”, realizado en bronce, dorado a fuego y vaciado en hueco, es uno más que añadir al grupo de estos crucificados (fig. 1). La primera persona que dio a conocer su existencia fue la doctora Balbina Martínez Caviro en su ya clásico libro sobre los conventos femeninos toledanos¹⁰. Fue publicada también su fotografía por Renata Takkenberg¹¹, pero en ninguno de estos trabajos se pretendió hacer un estudio pormenorizado de la obra. El Crucificado, que mide 23 cm de pies a cabeza y 22 cm con los brazos extendidos, es una versión más de los cristos hasta ahora conocidos y su estado de conservación es bueno. La novedad de esta figura es que, como ocurre con otros similares, ha velado su desnudez con un paño de pureza sobrepuesto y sujeto con dos pequeños tornillos. Este perizoma, realizado en plata blanca, es de proporciones muy pequeñas y el modo en que está doblada la tela es idéntico al modo como está realizado el del Crucificado de la Catedral de Cuenca y otros ya estudiados¹², por lo que habrá que pensar en un mismo taller cuya ubicación desconocemos y que planteará una serie de inte-

⁶ Estella, 1982: 69-75. Gato, 1993: 14-15.

⁷ Mundó, 2006.

⁸ Pacheco, 1649: 611.

⁹ Gómez-Moreno, 1930: 189-197; 1933: 81-84.

¹⁰ Martínez, 1990: 382.

¹¹ Takkenberg-Krohn, 2010: I, 275.

¹² Bermejo, 1977: 361-362. Pero se repite en otros más como el del Palacio Real de Madrid, véase Gómez-Moreno, 1930: 189-197. El del Palacio Ducal de Gandía, véase De la Puente, 1958: 161. El de la Caja de Ahorros de Segovia y el de la Catedral de Valladolid, estudiados por el Marqués de Lozoya, 1971: 4-11. El del facistol de la Catedral de Granada, véase Serrano, 2002: 127-134. El procedente de una colección particular orensana, véase López, 1988: 97-107, crucificado que ha aparecido recientemente en el mercado anticuario formando una compleja composición, pues tras la figura de Cristo hay una tabla con pinturas de la Virgen y San Juan y se apoya en una especie de gran peana de bronce de formas muy manieristas, atribuida en el catálogo de la subasta extraordinaria de la sala Durán al que erróneamente dice pintor en vez de platero, el burgalés del siglo XVII Lesmes Fernández del Moral, reconocido artista, véase García Rámila, 1946. Por último, el del Museo de los Caminos de la Catedral de Astorga, véase Llamazares, 1992: 19-30.



Fig. 1. Crucifijo miguelangelesco. Monasterio de agustinas "Las Gaitanas", Toledo.



Fig. 2. Crucifijo en bronce. Colección particular.

rogantes. ¿Podría ser Sevilla? Curiosamente, comparando este paño de pureza superpuesto a tantos cristos con el pintado por Pacheco de la colección Gómez-Moreno, que está inspirado en el de Miguel Ángel traído por Franconio, hemos podido constatar cómo el plegado está directamente tomado del cristo pintado por el suegro de Velázquez, que a su vez se inspira en un grabado de Durero, con la única variante de que algunos de ellos llevan un trozo de tela colgante¹³.

Tema que hoy por hoy no tiene respuesta es el nombre del donante o donantes de este crucifijo a la comunidad de monjas agustinas de Toledo. Tendremos que contentarnos por el momento con las familias de alguno de los fundadores del monasterio, curiosamente fundado en dos ocasiones, y de manera especial en don Diego de la Palma Hurtado, regidor de la ciudad de Toledo, y su esposa doña Mariana de la Palma, patronos de la refundación llevada a cabo en 1627, que sabemos donaron algunos valiosos objetos. Aunque también hay que tener en cuenta a don Pedro López de Cisneros y su mujer doña Isabel Suárez, donantes de un bellissimo tríptico con la representación de un Calvario y ambos señores pintados en actitud de orantes, fechado en 1555¹⁴.

El segundo de estos cristos, también trabajado en bronce, es obra maciza y mide 29 cm de alto por 31 cm en la longitud de sus brazos (fig. 2). Perteneciente a una colección privada, no ha conservado la cruz, lo que permite observar la musculosa espalda de la escultura¹⁵. Presenta una novedad que lo diferencia de otros hasta ahora conocidos, por tener esta figura el paño de pureza, aunque también muy breve, trabajado en la escultura. La cabeza, como los otros, un tanto mezuquina en relación con el cuerpo, mantiene una ligerísima inclinación a su derecha. Su musculatura resulta menos fina y de modelado más sumario. Tiene el cabello simétricamente partido, barba no muy crecida, con la que toca levemente el torso. Los ojos cerrados, muy hundidos en las cuencas y nariz recta y larga. Lo más llamativo es que el cabello se recoge por detrás en dos

¹³ Navarrete, 1998: 88-92.

¹⁴ Martínez, 1990: 379-382.

¹⁵ Agradecemos sinceramente al coleccionista don Ángel Sánchez Cabezudo su amabilidad al permitirnos el estudio y examen detenido de esta escultura.



Fig. 3. Crucifijo en madera. Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Novés (Toledo).

tirabuzones que curiosamente no hemos visto en ningún otro. La incorporación del paño de pureza y esta disposición del cabello singularizan esta versión.

El tercer crucificado que mostramos es especialmente novedoso. En primer lugar, está tallado en madera de caoba muy pulida y de un tono rojizo¹⁶, en la que se aprecian suciedades y brillos debidos a una posible policromía y a la restauración a que pudo haber sido sometido en algún momento reciente¹⁷. Otra particularidad es su mayor tamaño, pues viene a medir 36 cm de alto por 34 cm de mano a mano (fig. 3). Otra novedad muy destacada es la esbeltez de la figura, concebida en un canon plenamente manierista en el que el cuerpo se alarga mórbido, en artifi-

¹⁶ La madera utilizada para la talla parece una variedad de caoba de tonalidad rojiza, según las expertas apreciaciones del escultor toledano don Julio Martín de Vidales, a quien damos nuestro más sincero agradecimiento.

¹⁷ Con toda probabilidad el momento en que se restauró esta escultura fue en el año de 1968, a cargo del Arzobispado de Toledo, cuando se recogió para ser mostrada, sin que luego se llevara a efecto, en una exposición diocesana de Arte Sacro comisariada por el padre José Carlos Gómez Menor.

ciosa estilización. Esto es apreciable en toda la figura pero sobre todo en el alargamiento del cuerpo desde la cadera hacia los pies¹⁸. Su desnudez es total y la brevedad de sus órganos sexuales idéntica a la de otras versiones de cristos realizados en el último tercio del siglo XVI. Gira suavemente la cabeza hacia el lado derecho que levemente cae sobre el hombro y sus facciones repiten las de otros crucificados conocidos, de frente muy despejada, pelo simétricamente peinado, ojos de párpados caídos, nariz recta y larga, boca entreabierta y carnosa, circundada por las guedejas de un lánguido bigote y barba rizada partida sin llegar a apoyar sobre el pecho y trabada de forma acaracolada (fig. 4). El pelo se recoge por el lado izquierdo en suaves y sinuosas ondas que dejan a la vista parte de la oreja. Por el lado derecho los cabellos caen en mechones sobre el hombro suavemente ondulados y uno queda pendiente y suelto en forma de tirabuzón. Éste que cae sobre el hombro es lógicamente muy sumario debido al material. Lo vemos, sin embargo, muy realista lo mismo que el resto de la melena en algunos crucificados de bronce de la época como en el recientemente vendido en anticuario en Berlín con el que existen determinadas coincidencias¹⁹. La expresión del rostro resulta serena y relajada. En el lado derecho del pecho se ve la llaga del costado limpiamente abierta (fig. 5). La anatomía del cuerpo sigue modelos miguelangelescos conocidos y sus formas parecen como difuminadas. Otra novedad importante de este crucificado es el no tener los pies cruzados; la pierna derecha se superpone a la izquierda y ambos pies están atravesados por un único clavo de punta de diamante (fig. 6). Los brazos tallados de modo independiente y burdamente pegados parten de las axilas donde parece hay incrustada alguna pieza de madera y observados detenidamente se puede comprobar que el brazo izquierdo ha sido rehecho en algún momento. La cruz, que es la original, está colocada sobre una tosca peana de madera. Los brazos de la cruz se adornan con remaches de metal dorado, rematados en boliches. Sobre el travesaño central va colocada la cartela del INRI de dibujo manierista como en otros crucifijos del momento²⁰. Vista por su parte posterior se puede percibir por los modernos remaches cómo el agujero de uno de los clavos ha sido nuevamente perforado, por lo que pensamos en la restauración de este brazo izquierdo.

A la hora de intentar situar este crucifijo en alguna escuela o de acercarlo a algún autor concreto, tenemos muy en cuenta que abundaban en los años finales del siglo XVI los escultores que dirigían importantes talleres desde donde salían los múltiples encargos solicitados que se enviaban como regalo, muchas veces interesados, con destino a las iglesias o a los palacios de la nobleza, lo que hace especialmente delicado el tema. Recientemente ha estudiado con detenimiento Almudena Pérez de Tudela la labor en este sentido de los embajadores de Felipe II, Luis de Requesens y Juan de Zúñiga, como agentes artísticos en Roma²¹.

Don Manuel Gómez-Moreno ya adelantó una hipótesis sobre el punto de arranque de estos crucificados que estaría en los relieves que adornan el ciborio o tabernáculo que, según Vasari, proyectó Miguel Ángel en sus últimos años para la iglesia romana de Santa María de los Ángeles y que continuaría con posterioridad a su muerte su discípulo el siciliano Jacomo del Duca²², encargado por el Papa Pío IV, aunque muerto éste antes de terminado el encargo parece fue adquirido por el cardenal Alejandro Farnesio²³. Este tabernáculo, estudiado por Emilio Lavagnino²⁴, fue llevado en el siglo XVIII a Nápoles, al Museo de Capodimonte, formando parte de la colección Farnesio durante el reinado de Carlos de Borbón (nuestro Carlos III), quien lo había heredado de su madre Isabel de Farnesio. Su decoración consta de ocho pequeños relieves dedicados a la Pasión de Cristo y es en el del Calvario donde aparece un crucificado con las características de éste de Novés, aunque con variantes, de las cuales la mayor sería no llevar paño de pureza.

¹⁸ Tal vez sólo El Greco llega a este manierismo tan acusado. Curiosamente el pintor y el escultor trabajaron en los mismos círculos artísticos.

¹⁹ Coppel, 2012a: 63-65.

²⁰ Morigi, 2011: 59-64.

²¹ Pérez de Tudela, 1998: 391-420.

²² Gómez-Moreno, 1930;1933.

²³ Robertson, 1992: 38-52.

²⁴ Lavagnino, 1930: 104-114.



Fig. 4. Crucifijo en madera. Detalle frontal.



Fig. 5. Crucifijo en madera. Detalle del torso y cabeza.

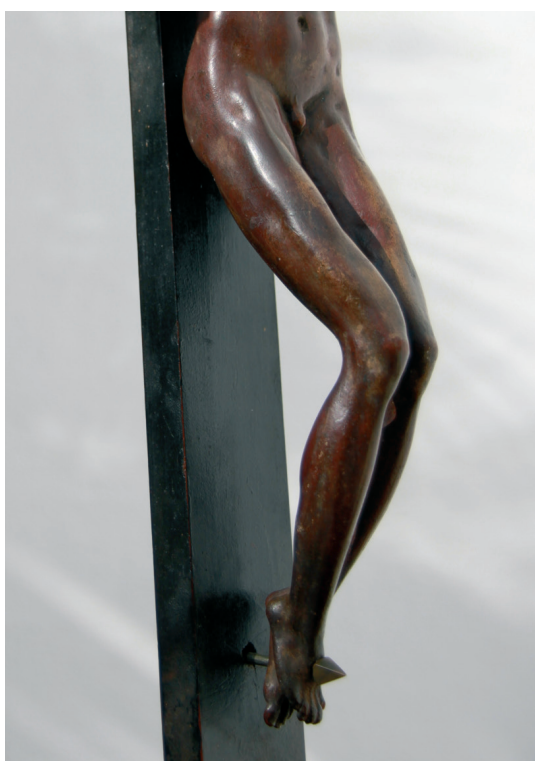


Fig. 6. Crucifijo en madera. Detalle del clavado de las piernas.

Sobre su posible autoría se alzan muchas incógnitas. Margarita Estella publicó hace ya tiempo un cristo trabajado en marfil de colección particular²⁵ y sobre el que acaba de insistir relacionándolo con el entorno de Guglielmo della Porta²⁶ y que presenta indudables similitudes con éste que ahora mostramos. Tal vez tengamos aquí a su posible taller ya que como dice esta autora: “La figura de Guglielmo della Porta domina el panorama del desarrollo escultórico de Roma en el último curato del siglo XVI”²⁷. A la muerte de Della Porta en el inventario *post mortem* se encontraban más de cincuenta crucifijos²⁸. Corroborar la hipótesis de pertenecer a este taller al compararlo con los dibujos que Della Porta hizo en escenas de la Pasión conservados en el cuerpo de dibujos de Guglielmo existentes en el Museum Kunstpalast de Dusseldorf²⁹.

Para Felipe II, con destino al altar mayor del monasterio de El Escorial se intentó adquirir otro ciborio o tabernáculo semejante, pero las vacilaciones del rey por una parte y, por otra, su elevado coste hicieron que se desistiera de su adquisición siendo emplazado más tarde el actual tabernáculo diseñado por Juan de Herrera y realizado por el platero Jacome Trezzo³⁰. El tabernáculo lo pensó en un primer momento Felipe II para ubicarlo en la zona de la custodia del retablo mayor de El Escorial. En febrero de 1573 se informaba de las gestiones que se estaban haciendo para adquirirlo. La obra vendría a costar 2.500 escudos de oro. Pero a pesar de que las trazas del tabernáculo se trajeron a España y el propio Jacome del Duca estaba dispuesto a venir para acabarlo y montarlo aquí al rey no le gustó. Por otra parte debieron tener mucho peso la opinión en contra de fray Antonio de Villacastín y sobre todo de Juan de Herrera, que consideraba que no encajaba en el proyecto de su retablo. Toda esta cuestión la da a conocer pormenorizadamente A. Bustamante³¹.

El crucifijo de Novés responde a modelos renacentistas que se trabajan en Italia en el último tercio del siglo XVI, buscando la belleza formal de la figura, contraria a los siglos precedentes en los que se busca la expresión hierática, o el retorcimiento del cuerpo dolorido del arte de los últimos siglos medievales. El tamaño es el denominado en la terminología de la época como “piccolo”, o sea, de un tamaño entre 20 y 45 cm, dedicados a la devoción privada, a la decoración de algunos ciborios o sagrarios, y a exponerlos en los altares de una capilla privada³².

De entre tantos escultores y sus escuelas paralelas que trabajan en estos años y cuya obra o la de su taller se relacionará con la que estamos enumerando fue especialmente interesante Giam-bologna que tantos ejemplares en bronce enviará a España con destino a la Corte o para algún miembro de la alta nobleza³³. Especialmente cercano a este crucifijo toledano es el que cuelga de la cruz, íntegramente desnudo, aunque de anatomía menos hercúlea, conservado en la Geistliche Schatzkammer de Viena³⁴.

Es posible que la única noticia documental de este cristo toledano sea la que aparezca en el inventario de la parroquia de Novés de 1911, en el que se especifica que “en la sacristía y bajo un dosel encarnado hay un crucifijo de madera”³⁵. Aunque la brevedad de la cita así como la vaguedad de la descripción nos impide aseverar que sea la obra aquí estudiada.

Queda el enigma de cómo pudo llegar pieza tan exquisita a un lugar tan lejano y prácticamente desconocido. Lo primero que nos llamó la atención fue el descubrir la presencia allí a lo largo del tiempo, de importantes familias nobiliarias. En el siglo XV don Diego Hurtado de Mendoza, Almirante de Castilla, por virtud de su testamento legaba la mitad de Novés, que había

²⁵ Estella, 1984: II, 59.

²⁶ Agradecemos sinceramente a Margarita Estella el que nos haya permitido conocer el artículo antes de su publicación.

²⁷ Estella, 2015: 243-362.

²⁸ Extermann, 2000: 59-111.

²⁹ Extermann, 2000. Coppel, 2012b: 98-111.

³⁰ Pérez de Tudela, 1998.

³¹ Bustamante, 1993: 47-50.

³² Gasparatto, 2011: 9-15.

³³ Coppel, 2004: 201-214.

³⁴ Gasparatto, 2011.

³⁵ *Inventario de 1911*, Archivo Diocesano de Toledo (A.D.T.), Parroquias de Novés y San Silvestre, sin foliar.

recibido en herencia de sus padres, a su hija doña Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona. Con el discurrir de los años, y tras algunos pleitos, una permuta y venta efectuada por Íñigo López de Mendoza, I marqués de Santillana y hermanastro de esta señora, esta mitad de Novés entraría a formar parte del patrimonio de don Fernando Díaz de Ribadeneira, I Mariscal de Castilla y señor de la cercana Caudilla³⁶. Pertenece a esta familia y también muy relacionada con Novés, doña Guiomar Carrillo, que tan importante papel jugó en la vida del poeta Garcilaso de la Vega³⁷. En el siglo XVI la familia toledana de los Padilla, a la cual perteneció el célebre comunero Juan de Padilla, ajusticiado en Villalar en 1521, poseía la otra mitad del término y lugar de Novés³⁸.

En determinado momento creímos haber resuelto el enigma, relacionándolo con don Luis Crespí de Borja, obispo de Plasencia, quien el 19 de abril de 1663 moría en Novés, yendo de paso a la Corte³⁹. La vida de este prelado, de la que existe documentada relación, le llevó en varias ocasiones a Roma. En la biografía que le dedica el religioso trinitario Fr. Tomás de la Resurrección en 1676 se dice textualmente comentando el trance de su agonía: “se fortalecía... con una imagen de Cristo Crucificado, que había heredado de Doña Juana Brizuela, su santísima madre”⁴⁰. Pensamos que por razones que se nos escapan hubiese quedado en Novés. Pero la familia Crespí de Borja tuvo en muy especial estima el citado crucificado por lo que resulta difícil considerar que reliquia tan emblemática fuera olvidada y nunca reclamada.

Consultando en el archivo parroquial, algunos documentos nos llevaron a pensar en otro medio por el que pudiera haber llegado el crucifijo. En los años treinta del siglo XVI se fundaba en Novés una cofradía penitencial intitulada de la Preciosa Sangre de Cristo y de la Vera Cruz, cuyas ordenanzas son estipuladas en 1532 y confirmadas en 1561⁴¹. En una fecha anterior a 1587 la cofradía novesana solicitó a través de su procurador el canónigo toledano el doctor Juan Hurtado que se le agregase a la archicofradía del Santo Crucifijo de la iglesia de San Marcelo al Corso de Roma⁴². En efecto, el 10 de junio de 1587 el protector de la archicofradía romana, el cardenal Alejandro Farnesio⁴³, vicescanciller de la Santa Iglesia de Roma, expide en la Ciudad

³⁶ Vaquero/López de la Fuente, 2010.

³⁷ Vaquero, 2013: 287.

³⁸ Molénat, 1997.

³⁹ *Libro de Difuntos 1645-1677*, Archivo Parroquial de Novés (A.P.N.), folio 60 vuelto.

⁴⁰ Don Luis Crespí de Borja nació en Valencia en 1607. En 1642 funda en su ciudad natal el primer oratorio de San Felipe Neri en España. Fue obispo de Orihuela y Plasencia. Por voluntad de Felipe IV fue embajador en Roma para la consecución del Breve de Alejandro VII de 1661 “Solicitud Omnium Ecclesiarum” en favor del dogma de la Inmaculada Concepción. De la Resurrección, Fr. Tomás (O.T.D.): *Vida del Venerable y Apostólico prelado... D. Luis Crespí de Borja, Obispo que fue de Orihuela, y Plasencia...*, Valencia, 1676. También recogido por Fuentes, 2009: 1-33. Fue el investigador local Francisco Javier Fuentes quien nos dio a conocer esta imagen del Crucificado sin sospechar la importancia de la escultura y a quien agradecemos su comunicación y la confianza en este estudio.

⁴¹ A.P.N., Fondo Cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo y de la Vera Cruz de Novés. Toda la documentación existente de esta cofradía referida a los siglos XVI y XVII se ha perdido en casi su totalidad y las actas de cabildo e inventarios conservados no hay referencia alguna a la efigie aquí estudiada.

⁴² No podemos confirmar totalmente la identidad de este personaje que bien pudo ser don Juan Hurtado de Mendoza, nacido en 1548, hijo de Diego Hurtado de Mendoza y de María Mendoza, marqueses de Cañete, que fue deán de la catedral de Toledo y arcediano de Talavera, creado cardenal por Sixto V de mano del arzobispo toledano Gaspar de Quiroga en 1587 con el título de Santa María in Traspontina de Roma, en cuya ciudad falleció en 6 de enero de 1592, y cuyo cuerpo fue depositado en el templo de la Compañía de Jesús hasta su traslado al monasterio de San Francisco de Guadalajara, véase Fernández Collado, 1999: 85. Además otro personaje como el clérigo de Novés Juan Gómez Bolonio, comisario del Santo Oficio de Toledo, capellán de la capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo y tesorero de la colegiata de Talavera, coincidió en la catedral primada con don Juan de Mendoza, relación que también pudo contribuir a la traída del Crucifijo.

⁴³ El cardenal Alejandro Farnesio “Il Gran Cardinale” fue figura clave de la cultura romana del siglo XVI. Gran mecenas y protector de todas las artes y artistas entre los que se encontró El Greco. Demostró predilección por las artes decorativas con objetos de tamaño reducido como la “urna Farnese”, el espléndido Libro de Horas pintado por el miniaturista Julio Clovio, algunos candelabros y Cristos crucificados de los que sabemos compró varios como la Cruz de plata del tesoro vaticano. Es posible que este Crucifijo sea el destinado por el Cardenal Farnesio al altar mayor de la basílica vaticana, obra cumbre de la orfebrería del Cinquecento, realizada sobre modelo de Guglielmo della Porta por los orfebres Manno Sbarri y Antonio Gentili, véase Gasparato, 2011: 11.

Eterna la bula mediante la cual quedaba agregada a la hermandad romana la de Novés. Por tal agregación, no sólo se hace partícipe “a todos y cada uno de vosotros... de las gracias e indulgencias... concedidas a nosotros...” sino que además en dicha bula se señalaba que la cofradía de Novés debía presentar a la archicofradía romana, anualmente, en el día de la Invencción de la Santa Cruz, como limosna y en señal de reconocimiento de su superioridad “tres libras de cera blanca”⁴⁴. ¿Pudo ser este hermanamiento y las relaciones que se establecieron posteriormente, el motivo por el que esta efigie llegara a la villa toledana? La falta de documentación y de alguna referencia que haga alusión a esta pieza en inventarios y documentos posteriores impide afirmarlo categóricamente.

Sabemos de la importancia tanto del cardenal Farnesio “Il Gran Cardinale” y de la cofradía romana del Santo Crucifijo, que en esta época que nos ocupa era una de las más importantes de la Ciudad del Tíber⁴⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Martínez, M. (2005): “La recepción de las fuentes clásicas y de los grandes maestros italianos en la escultura. El caso del primer renacimiento castellano”. En *Nápoles-Roma 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica*, Salamanca, pp. 245-267.
- Azcárate Ristori, J. M. de (1966): “La influencia miguelangelesca en la escultura española”, *Goya: Revista de arte*, 74-75, pp. 104-122.
- Bermejo Díaz, J. (1977): *La catedral de Cuenca*, Barcelona.
- Bustamante García, A. (1993): “Las estatuas de bronce del Escorial: datos para su historia (I)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5, pp. 41-57.
- Carlos V y su ambiente* (1958): [Catálogo de la Exposición], Toledo.
- Coppel Areizaga, R. (2004): “Giambologna y los crucifijos enviados a España”, *Goya: Revista de arte*, 301-302, pp. 201-214.
- Coppel Areizaga, R. (2012a): “Christ Crucified”. En *Guglielmo della Porta: a counter-reformation sculptor*, Madrid: Coll&Cortés Fine Arts, pp. 63-65.
- Coppel Areizaga, R. (2012b): “Mount Calvary”. En *Guglielmo della Porta: a counter-reformation sculptor*, Madrid: Coll&Cortés Fine Arts, pp. 98-111.
- Estella Marcos, M. (1982): “El Cristo a la columna del Museo Arqueológico, atribuido a Miguel Ángel”, *Archivo Español de Arte*, 217, pp. 69-75.
- Estella Marcos, M. (1984): *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, Madrid: Instituto Diego de Velázquez, 2 vol., t. II, p. 59
- Estella Marcos, M. (2004): “La importación de esculturas italianas: obras en España del taller de los Della Porta, de Giambologna y del Naccherino”. En *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, pp. 423-454.
- Estella Marcos, M. (2008): “Adiciones y rectificaciones a noticias sobre esculturas italianas en España”, *Archivo Español de Arte*, 321, pp. 17-30.
- Estella Marcos, M. (2015): “La huella de Guglielmo della Porta en obras de marfil en España: los talleres romano y del Buen Retiro, de los Pozzo y un inciso sobre el de Saint Claude en el Franco Condado”, *Archivo Español de Arte*, 351, pp. 243-362.
- Extermann, G. (2000): “Il ciclo della Passione di Cristo di Guglielmo della Porta”. En *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento, protagonisti e problemi*, Università Roma Tre, pp. 59-111.
- Fernández Collado, A. (1999): *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*, Toledo: Diputación Provincial.
- Fuentes Fernández, F. J. (2009): “Lo que sucedió en Novés al tiempo de la muerte del Obispo de Plasencia”, recurso electrónico: Internet “Biblioteca Virtual Comarca de Torrijos”, pp. 1-33.
- García Rámila, I. (1946): “Artistas olvidados: Lesmes Fernández del Moral, platero insigne”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 118, pp. 399-477.
- Gasparatto, D. (2011): “Il crocifisso di Giambologna e la tradizione fiorentina”. En *Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli Giambologne e Gasparo Mole*, Quaderno di Studi e Restauri del Museo Poldi Pezzoli IX/2011, Milano, pp. 9-15.

⁴⁴ Bula del Cardenal Alejandro Farnesio por la que la cofradía de la Preciosísima Sangre se agrega a la archicofradía del Santísimo Crucifijo de San Marcelo al Corso, Roma, 10 de junio de 1587, A.P.N.

⁴⁵ Von Henneberg, 1974.

- Gato Martín, L. (1993): *La catedral de Logroño: Santa María de la Redonda*, León: Edilesa, pp. 14-15.
- Gómez-Moreno, M. (1930): "Obras de Miguel Ángel en España", *Archivo Español de Arte*, 17, pp. 189-197.
- Gómez-Moreno, M. (1933): "El crucifijo de Miguel Ángel", *Archivo Español de Arte*, 26, pp. 81-84.
- Lavagnino, E. (1930): "Di un ciborio de Jacopo del Duca", *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, t. VIII, Roma, pp. 104-114.
- Llamazares Rodríguez, F. (1992): "El Cristo de Miguel Ángel y Andrés de Campos Guevara en León", *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 48, pp. 19-30.
- López Morais, A. (1988): "Crucifijo de Miguel Ángel (un ejemplar en colección particular de Orense", *Porta de aira: revista de historia del arte orensano*, 1, pp. 97-107.
- Marqués de Lozoya, Juan de Contreras y López de Ayala (1971): "Sobre el Crucifijo de plata, vaciado según el modelo de Miguel Ángel, en la Caja de Ahorros de Segovia", *Estudios Segovianos*, 67, pp. 4-11.
- Martínez Caviro, B. (1990): *Los conventos de Toledo*, Madrid: El Viso.
- Molénat, J. P. (1997): "Campagnes et Monts de Tolède de XIIe au XVe siècle", *Éditions Casa de Velázquez*, Madrid.
- Morigi, L. (2011): "La tecnica esecutiva dei Crocifissi d'oro", en *Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli Giambologna e Gasparo Mole*, Quaderno di Studi e Restauri del Museo Poldi Pezzoli IX/2011, Milano, pp. 59-64.
- Mundó i Marcet, Anscari M. (2006): *Un crucifijo de marfil de Miguel Ángel Buonarroti?*, Barcelona: Publicaciones de la Abadía de Montserrat.
- Navarrete Prieto, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, pp. 88-92.
- Pacheco, F. (1649): *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*, Sevilla.
- Pérez de Tudela y Galbaldón, A. (1998): "El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga". En *Felipe II y las Artes, Actas del Congreso Internacional*, Madrid: Univ. Complutense de Madrid, pp. 391-420.
- Robertson, C. (1992): "*Il Gran Cardinale*" *Alessandro Farnese, patron of the arts*, Yale University Press, New Haven and London, pp. 38-52.
- Serrano Ruiz, M. (2002): "El facistol de la Catedral". En *Alonso Cano y la Catedral de Granada: homenaje del Cabildo de la Catedral de Granada a Alonso Cano, en la conmemoración del IV Centenario de su nacimiento, Granada MMII*, pp. 127-134.
- Takkenberg-Krohn, R. (2010): *Tesoros artísticos de Toledo*, 2 vol., Madrid.
- Vaquero Serrano, C. (2013): *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*, Madrid: Marcial Pons, p. 287.
- Vaquero Serrano, C./López de la Fuente, J. J. (2010): *Los Ribadeneira: la familia de doña Guiomar Carrillo*, Toledo.
- Von Henneberg, J. (1974): *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma: Bulzori.

Fecha de recepción: 22-II-2016

Fecha de aceptación: 19-V-2016