



## UN CRUCIFICADO ITALIANO EN ESPAÑA: EL CRISTO DE SAN AGUSTÍN DE GRANADA<sup>1</sup>

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

La imagen del Santísimo Cristo de San Agustín, atribuida a Jacobo Florentino, constituye un importante hito devocional e iconográfico en el arte granadino. En el marco de la dotación iconográfica que requiere el proceso de cristianización de la ciudad, tras la conquista por las tropas castellanas, esta imagen supone, por una parte, uno de los más importantes núcleos de devoción de la Granada moderna, en estrecha conexión con la devoción al Crucificado de la orden agustina (Cristo de Burgos) y, por otra, un referente plástico a cargo de un artista toscano que posee una sorprendente adaptación a la sensibilidad hispana. Concretamente, en el caso del tema del Crucificado, esta imagen representa una de sus primeras plasmaciones en Granada y apunta el equilibrio y contención clásicos, hondamente sentidos, que caracterizarán a las imágenes de tema de Pasión en esta escuela... En el marco de la escultura española del Renacimiento esta imagen recrea interesantes modelos italianos y refuerza los lazos estilísticos con aquel país en el interesante capítulo de la escultura en madera policromada, que cuenta con un notabilísimo desarrollo entre nosotros, partiendo en ambos casos de experiencias plásticas centroeuropeas.

### JACOBO FLORENTINO: ARQUITECTO, PINTOR Y ESCULTOR

Las escasas noticias que ofrece Vasari constituyen el grueso de lo que conocemos acerca del discurrir vital de este artista en su Italia natal. Jacopo Torni nació en Florencia en 1476, hijo de un panadero, llamado Lazaro di Pietro. Su formación no es del todo conocida, aunque sí sabemos que a finales del siglo XV ya se encontraba en Roma, trabajando con el Pinturicchio, quizás en los grotescos del castillo de Sant' Angelo, como apunta Gómez- Moreno<sup>2</sup>, pudiendo también acompañarle en la decoración de los apartamentos Borgia del Vaticano. En el taller de Domenico Ghirlandaio coincide con Miguel Ángel, quien, más tarde, lo llamará a colaborar con él en los frescos de la Capilla Sixtina, probablemente entre 1508 y 1512.

Vasari le atribuye buenas cualidades artísticas como dibujante e incluso declara poseer dibujos suyos. Insiste en mostrarnos un hombre de carácter alegre y abierto pero holgazán y perezoso, que caía en gracia a Buonarroti por sus continuas ocurrencias ("bastaría decir que fue un charlatán tan agradable como enemigo de trabajar y de pintar", escribe). Conocemos, además, una descripción física que hace su hijo, Lázaro de Velasco, en 1563: "hombre alto, enxuto, cenceño, rubio y blanco"<sup>3</sup>. Sin embargo, su amistad con Buonarroti se vio bruscamente truncada, seguramente por el carácter

---

<sup>1</sup> Publicado en la separata de *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), 84 (1997), pp. 423-450.

<sup>2</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Sobre el Renacimiento*. Madrid: CSIC, 1949, p. 99; MARÍAS FRANCO, Fernando. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1947, p. 213.

<sup>3</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias*. Madrid: Imprenta clásica, 1934, p. 207, v. LI.



temperamental de éste. De cualquier forma, su calidad artística queda probada en la colaboración en un encargo de tan alto empeño. Por otra parte, el trabajo con el Pinturicchio y con Miguel Ángel 'explicará algunos rasgos de las obras hispanas de este artista toscano.

Sobre la producción artística de Jacopo Torni en su tierra natal, a las obras ya referidas añade Vasari unos frescos en las iglesias romanas de S. Agustín y la Sta. Trinidad de Roma, más una tabla de altar para la primera, todo ello perdido. Las atribuciones las completan Venturi, quien apunta la posibilidad de su intervención en la figura de la «Dialéctica» en los apartamentos Borgia<sup>4</sup>, y Gómez-Moreno que cree Reconocer su mano en los adornos en talla de las puertas del baptisterio de Pistoia, fechadas en 1513<sup>5</sup>.

Según el testimonio de su hijo, Jacobo Torni vino a España en 1520, atraído, sin duda, por las iniciativas artísticas imperiales; que concentraban a artífices de toda Europa. Conocida es la trascendental repercusión del programa conmemorativo de la monarquía imperial que Carlos V dejó comenzado en Granada, constituyéndose en tomo a él un núcleo de artistas, cuya esencial aportación supone la revisión desde presupuestos humanistas de la producción artística española. Para el concreto panorama granadino, produce diversos hitos, como es la imagen que nos ocupa, que en el futuro constituyen lecciones artísticas de permanente presencia.

Jacobo llega ya como artista plenamente formado, conocedor de los modelos clásicos y sus derivaciones en Italia, iniciando en el solar hispano una incesante actividad –bruscamente interrumpida por su temprana muerte en 1526- que contradice la despreocupación y haraganería con que le caracteriza Vasari. Sus labores se aplican tanto al campo de la arquitectura, como de la escultura y la pintura, siendo mencionado en los documentos con más frecuencia en la condición de esto último. Su principal sabiduría se desarrolla en el diseño, que es la fuente de sus conocimientos arquitectónicos, en una generación de arquitectos que eran ya más artistas que canteros; demostrará sus habilidades en elegantes labores ornamentales que hacen del decorativismo una de las constantes de sus proyectos. A ello se añade su instintivo apego a la forma plástica, como se observa en las esculturas que se le adjudican.

Pudo venir directamente a Granada o pasar antes por Jaén, en donde conoció a su futuro suegro, el entallador Juan López de Velasco -que había trabajado en Granada entre 1508 y 1513- y a Pedro Machuca, que pintaba por aquellas fechas el retablo de la Virgen de la Consolación en la Catedral<sup>6</sup>. Jacobo aparece documentado en la Capilla Real desde el mes de octubre de 1520, iniciando una frenética actividad. Proporciona muestras para la decoración de las cajas de órganos (perdidas) y concurre en unión del cantero Sebastián de Alcántara a la puja por la adjudicación de los antepechos y balaustrada del altar mayor, realizados a la postre por Francisco Florentín. Ya en 1521 diseñaba los cajones de la sacristía, con motivos de taracea, una reja igualmente para la

<sup>4</sup> VENTURI, Adolfo. *Storia dell'arte italiana*. Milán: Hoepli, 1939, p. 617, v. VII.

<sup>5</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. Ob. Cit, p. 99.

<sup>6</sup> GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Las águilas del Renacimiento Español*. Madrid: Xarait, 1947, p. 100.



sacristía -reflejo de la de Mino da Fiesole en la Sixtina- y contrata el retablo de la Santa Cruz -que no nos ha llegado completo-, destinado a albergar el tríptico del Descendimiento, en el que comparte la tarea pictórica con Machuca, mientras en la pintura y dorado del retablo intervenían dos habituales colaboradores de Jacobo: Antonio de Plasencia y Alonso de Salamanca.

Otras obras contemporáneas de la Capilla Real debieron realizarse bajo sus trazas, aunque no exista constancia documental de ello: adornos para las bóvedas, la sillería del coro o la decoración de las puertas de la sacristía, muestras todas ellas, en definitiva, de su gran habilidad para el diseño y del perfecto conocimiento, e incluso erudición, en el manejo del vocabulario ornamental italiano.

Se le atribuyen en Granada algunas obras más: según su hijo, retocó la imagen pictórica de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla, pudiendo haber hecho una copia con destino a una capilla de la iglesia de S. José<sup>7</sup>. El mismo testimonio indica su autoría sobre el grupo de la Anunciación, en piedra policromada, sobre la puerta de acceso a la sacristía de la Capilla Real. El gran jarrón de azucenas que separa ambas figuras impide comprobar la correspondencia y armonía entre las mismas, de rigurosa corrección y belleza con marcado acento italiano, pero algo faltas de emoción, sobre todo en la imagen de la Virgen<sup>8</sup>. A esto se añade el grupo del Entierro de Cristo que perteneció al monasterio de S. Jerónimo (hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes), obra excepcional, no documentada pero indudable a juicio de Gómez-Moreno. Los contactos que presenta esta obra con trabajos realizados para la Capilla Real sirvieron para sostener dicha atribución y establecer un grupo de obras relacionadas con ella, en el que se encuentran el Cristo de San Agustín en el convento del Ángel Custodio de Granada, otro Crucificado (de las Misericordias) en el convento de la Concepción de la misma ciudad y el Cristo del Corpus en la iglesia de la Magdalena de Jaén, este último atribuido dubitativamente a Jerónimo Quijano.

Existe constancia documental de su presencia en Murcia en 1522. Resulta difícil que realizara todos estos trabajos en Granada en sólo dos años, pese al grupo de artistas que dirigía, por lo que es razonable pensar en sucesivas estancias en esta ciudad, conociéndose al menos un regreso en 1525 con motivo de las obras de S. Jerónimo. Futuros hallazgos documentales pueden arrojar luz sobre el asunto.

Su marcha a Murcia supone allí el desarrollo de un discurso arquitectónico profundamente marcado por la fina sensibilidad ornamental que le caracteriza. Allí se hace cargo de las obras de la torre de la Catedral. La torre fue comenzada en 1519 por Francisco Florentino, quien debió tan sólo proceder a la demolición de la anterior torre-capilla funeraria. Al hacerse cargo de la dirección de las obras, pudo corresponder a Jacobo su traza o, por lo menos, el diseño ornamental del primer cuerpo<sup>9</sup>. A su muerte,

<sup>7</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Sobre el Renacimiento...*, p. 101.

<sup>8</sup> CAMÓN AZNAR, José. «La escultura y rejería española del siglo XVI». En: VV.AA. *Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947, p. 29, v. XVIII: Camón le atribuye un grupo de igual tema en la Catedral de Toledo.

<sup>9</sup> La participación de Francisco Florentino en la torre de la Catedral de Murcia debe reducirse, por tanto, a la demolición de lo antiguo y cimentación de lo nuevo. Cf. GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Jacobo Florentino



en 1526, le sucedería en el cargo el montañés Jerónimo Quijano, pero las obras se dilatarían tanto que la torre no sería rematada sino en gusto neoclásico por Ventura Rodríguez.

El interior de este recinto se vuelve fastuoso de la mano de un espléndido conjunto mobiliario que lo relaciona con sus diseños para la Capilla Real. Se trata de las cajoneras y sus remates superiores, en madera de nogal, adosados al perímetro de la sacristía, que revelan profundas sugerencias italianas tanto en estructura como en ornamentación. De nuevo plasticidad y decorativismo marcan este conjunto, no documentado y mucho tiempo atribuido a Jerónimo Quijano, si bien la talla en su concepción y estilo se debe adjudicar a Florentino a pesar de que las referencias documentales hablen de Quijano, quien no debió hacer sino continuar lo empezado, según las trazas de Jacobo<sup>10</sup>.

Así pues, es este conjunto una de las mejores demostraciones de las cualidades artísticas de Jacobo, continuado en esta labor por el mencionado Jerónimo Quijano, con quien se relaciona Florentino a través de su suegro. Quijano (ca. 1495-1563) se formó, al parecer, con Felipe Bigarny en Burgos, durante la segunda década del siglo, y con éste llegó a Granada en 1521. Tuvo relación con el suegro de Jacobo, el también escultor Juan López de Velasco, con el que colaboró en Jaén entre 1524 y 1526, realizando esculturas para el retablo mayor de la Catedral y para su sillería de coro. De ser de Quijano, y no de Florentino, correspondería a esta época el citado Cristo del Corpus en Jaén. La relación entre ambos artistas se mantuvo, pues Quijano sucedió a Jacobo en la maestría de la Catedral murciana a la muerte de éste, en 1526, continuando las obras de la torre y la ornamentación de la sacristía. Esto genera ciertos problemas a la hora de adjudicar algunas piezas<sup>11</sup>, que no viene sino a demostrar que el continuador de Jacobo modificó decisivamente su rumbo artístico en su relación con el artista florentino.

Sabemos, además, de un último encargo de Jacobo Torni en Granada: la capilla mayor de la iglesia del monasterio de S. Jerónimo, cedida en 1523 por el Emperador como enterramiento del Gran Capitán. Formalizado el patronazgo en 1525, el artista toscano recibe en el mes de abril el encargo de continuar unas obras comenzadas en 1519 y que en la capilla mayor alcanzaban una altura de cuatro metros. Poco debió hacer en menos de un año que le restaba de vida, pues murió el 27 de enero de 1526 en Villena (Alicante), en plena actividad, pero sí cabe achacarle el inteligente y novedoso manejo de pilastras y traspilastras<sup>12</sup>. Esta obra sería continuada por Diego Siloé.

Por tanto, es un artista decisivo en la ruptura con los antiguos lenguajes arquitectónicos en España y una ventana abierta a los modelos italianos: "se nos muestra

---

y la obra de la Sacristía de la Catedral de Murcia». *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 1-2 (1970-71), p. 11, v. XXIX.

<sup>10</sup> GÓMEZ PIÑOL, Emilio. Ob.cit., p. 47 y ss.

<sup>11</sup> Sobre Quijano y esta capilla *vid.* GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina. «Jerónimo Quijano, un arista del renacimiento español». *Goya. Revista de arte* (Madrid), 139 (1977), pp. 4-5. La confusión obras de Florentino se extiende a otros casos que sería prolijo enumerar.

<sup>12</sup> MARÍAS FRANCO, Fernando. Ob.cit., p. 262.



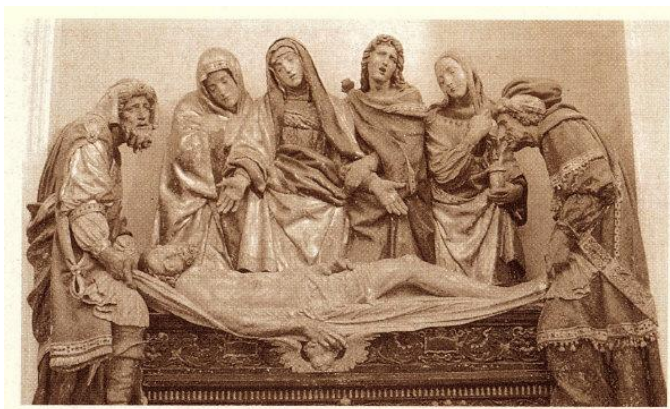
(...) como el eslabón que vincula estas primerísimas realizaciones renovadoras y sus desarrollos ulteriores, centrados en la capital andaluza (Granada) en 1526 y ultimados entre Burgos y Toledo, entre 1527 y 1529, y que definirían a la postre las «nuevas maneras» arquitectónicas españolas de los años centrales del siglo (...)”<sup>13</sup>.

Pero, además, es un personaje de gran competencia en todos los terrenos artísticos, como lo fueron los artistas de gran envergadura. En su quehacer pictórico y fundamentalmente escultórico une a los continuos referentes de su Italia natal, notabilísimo en el caso de su repertorio ornamental, su adaptación a la sensibilidad religiosa hispana, especialmente en las esculturas exentas, logrando un arte de una singular calidad y originalidad, siempre comprometido con las necesidades devocionales del medio en el que nace. De especial interés, en este sentido, resultan un grupo de Crucificados con él relacionados (siempre a la espera de confirmación documental), novedosas experiencias plásticas en su contexto, que permiten estudiar la penetración de los modelos italianos en el Renacimiento español. A ellas nos vamos a referir a continuación.

#### LOS CRUCIFICADOS DE JACOBO FLORENTINO EN ESPAÑA

No existe constancia documental de las más importantes esculturas exentas del florentino, que hasta el momento sólo pueden ser atribuidas, aunque con sobrado s fundamentos. La referencia fundamental para el Cristo de San Agustín es el grupo del Entierro de Cristo (fig. 1) del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, que procede del monasterio de S. Jerónimo de esta ciudad.

La atribución del mismo a Jacopo Torni precede de D. Manuel Gómez- Moreno. El retablo de la Santa Cruz de la Capilla Real de Granada sería a su juicio el nexo con el grupo del Entierro de Cristo: "la carnación y estofado coinciden absolutamente con el retablo de la Capilla, como asimismo sus grutescos con los del maestro Jacobo"<sup>14</sup>, insistiéndose, pues, en su decorativismo ornamental que en este grupo no distrae en absoluto el decidido avance hacia la perfección plástica que su obra marca en la escultura granadina.



**Fig. 1. –Entierro de Cristo. Atribuido a Jacobo Florentino (h. 1520-1525). Museo de Bellas Artes de Granada**

En efecto, los valores plásticos del grupo son notables, revelando un artista de gran calidad a través de la clásica anatomía de Cristo, blanda e impecable, de los grandes ritmos en los ropajes y de la indudable inspiración laocoontiana en el rostro de Nicodemo y de S. Juan, este último de apolíneos trazos.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 367.

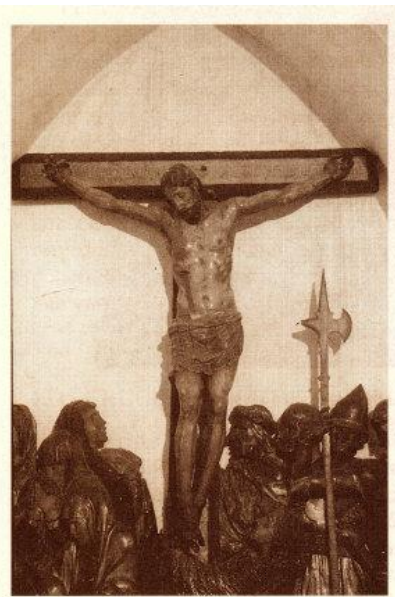
<sup>14</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Sobre el Renacimiento...*, p. 102.



Todo ello delata su clásica sugestión italiana, pero también muy del gusto hispano en los detalles de su ornato, de pleno naturalismo en los personajes, y su policromía, con una carnación en pulimento, no excesivo, ni tampoco muy clara, matizada con algunos toques de color y bellas labores sobre oro en las vestiduras. Volveremos más adelante sobre el origen de estos elementos. A esto se añaden los elegantes y florentinos grutescos que se desarrollan en el sepulcro y que lo emparentan estrechamente con los desarrollados por nuestro artista en la Capilla Real. Si hemos de creer a Vasary, no era ésta la primera vez que interpretaba el tema de Cristo yacente, sino que lo había hecho anteriormente en Italia, para la iglesia de S. Agustín de Roma, en óleo sobre tabla.

Por todo ello, constituye un grupo de grandísimo interés y base para la adscripción de otras obras escultóricas al Indaco. Al ser tema pasional sirve de punto de referencia para un reducido pero notable grupo de Crucificados. La primera obra atribuida de este grupo fue el Cristo del Corpus (fig. 2) de la iglesia de la Magdalena de Jaén, igualmente por Gómez-Moreno, al mismo tiempo que el grupo del Entierro de Cristo que acabamos de exponer, con el que se relaciona. Pronto, sin embargo, pasó a vincularlo a Jerónimo Quijano, aunque "bajo la sugestión directa de su maestro" y "algo inferior en corrección y delicadeza a lo de Jacobo"<sup>15</sup>. A éste se añadían, poco más tarde (1941) otros tres Crucificados: el Cristo de San Agustín (fig. 3), bellísima talla en madera de nogal de 193 centímetros de altura, y el Cristo de las Misericordias (fig. 4), ambos en Granada, Y otro con pelo postizo, pero muy desfigurado, en la Sala Capitular de la Catedral de Valladolid<sup>16</sup>, al que este estudio no alcanza.

En lo que al conjunto de los Crucificados se refiere, es notoria su comunión en cuanto al tipo, del que sólo se separa algo el del Corpus de Jaén (de otra mano): la figura de Cristo se presenta muy vertical, con los brazos casi perpendiculares al tronco, la cabeza inclinada ligeramente y un tanto girada a la derecha, mientras las



**Fig. 2. – Cristo del Corpus. Atribuido a Jerónimo Quijano (1ª mitad del s. XVI). Jaén, iglesia de la Magdalena**



**Fig. 3.- Cristo de San Agustín. Atribuido a Jacobo Florenino (h. 1520-1525). Granada, Convento del Ángel**

<sup>15</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *La escultura del Renacimiento...*, p. 56. También a Quijano adjudican algunos el *Entierro de Cristo* del museo granadino. Versión más tosca del Crucificado es el que se le atribuye en el convento de San Zoilo de Antequera, con el título del *Santo Cristo Verde*, al parecer proveniente de Granada.

<sup>16</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Las águilas...*, p. 92, 166; AZCÁRATE RISTORI, José María. «Escultura del siglo XVI». En: VV.AA. *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, 1958, p. 32; v. XIII.



piernas se disponen casi paralelas, salvo el típico arqueo en la de la izquierda para hacer caer su pie bajo el derecho, a tiempo de ser traspasados ambos por un mismo clavo. Únicamente se distingue el jiennense por la apertura del ángulo de los brazos con respecto al tronco y un ligero balanceo de la cadera que no perjudica al aplomo de la figura.

En suma, se trata de una composición severa, de gran compostura y elegancia, con una serenidad de tinte ideal relacionada con modelos clásicos, pero también con sugerencias naturalistas de raigambre medieval. Éste es el tipo de Cristo que aparece en el Entierro de Cristo del Museo granadino y se repite en el resto, teniendo entonces ocasión de lucir su valoración plástica de la figura exenta y su sabiduría en el desnudo, de modo singularmente pleno y expresivo en el Cristo de San Agustín. No es en su aspecto en donde más se estrecha el parecido, sino en su clasicismo y esbeltez de abolengo italiano.

La observación de las soluciones técnicas en el modelado nos introduce aún más a fondo en la cuestión. El torso presenta un modelado hermoso y blando, de correctísimas formas que no se exageran en volumen sino que descienden al pormenor en tendones, músculos y huesos, perfectamente visibles por lo delgadas de las capas de aparejo. La llaga de la lanzada se presenta siempre profunda y abierta, dejando entrever la costilla. Estos datos informan del culmen expresivo que supone esta imagen dentro de su serie y justifica la calificación de "salto hacia la perfección plástica" con que juzga Gómez-Moreno la novedad del modelo creado por Torni<sup>17</sup>. Los brazos aparecen nervudos y fuertes, con los vasos sanguíneos marcados, con manos de complexión recia y gruesos dedos. Presentan marcadas arrugas en las muñecas que contribuyen al dramatismo de la representación, al igual que sus manos crispadas. Las piernas se modelan también bellamente, con una contundente musculatura que no volverá a aparecer en Granada hasta la serie de Crucificados de Pablo de Rojas.. Es típica la curvatura de la pierna izquierda y la torsión de ambos pies que se cruzan violentamente, constituyendo, a un tiempo, motivo dramático y sólida base sobre la que construir la firme y vertical figura.



**Fig. 4.- Cristo de las Misericordias. Atribuido a Jacobo Florentino (h. 1520-1525). Granada, Convento de la Concepción**

<sup>17</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Las águilas...*, p. 92.



El rostro supone en todos ellos el elemento de mayor dramatismo de la representación a través de la boca entreabierta con lengua y dientes tallados, los pómulos salientes, las cejas enarcadas, ojos hundidos y rasgados, todos estos signos más acusados y cuidados en el Cristo de San Agustín (fig. 5), de exquisita talla. La barba aparece bífida y bien peinada en la barbilla, mientras dibuja cortos rizos en las mejillas. La cabeza aparece siempre inclinada hacia la derecha; seguramente la más hundida sea la del Crucificado del Santo Ángel, seguramente respondiendo a necesidades devocionales y culturales. Su dramatismo se acentúa en las arrugas del cuello y en la contracción de los músculos de esta parte. Con ello culmina la tensión que parece recorrer tan vertical concepción de la figura.

En cuanto al paño de pureza, el Cristo de San Agustín está tallado completamente desnudo y sólo posee sudario de tela, mientras que el Cristo del Corpus de Jaén y el de las Misericordias de la Concepción presentan sudario breve, ceñido y sencillamente plegado, muy cercano al del Cristo del Entierro. Este análisis comparativo demuestra que el mayor clímax dramático de esta serie se alcanza en el Cristo de San Agustín, el más depurado técnicamente.

#### EL CRISTO DE SAN AGUSTIN Y LOS MODELOS ITALIANOS.

No hay que olvidar las sugerencias italianas en estas esculturas. Si en el grupo del Entierro de Cristo encontramos claras referencias al Laocoonte, son los ecos donatellianos los que parecen advertirse en el Calvario del Cristo del Corpus de Jaén, como señala Hernández Perera<sup>18</sup>. El hecho de levantar la elegante figura del Crucificado sobre el resto, el centurión de apostura semejante al S. Jorge o la anhelante figura de la Magdalena, que es la que más destaca en la composición, quizás por ser la titular del templo, marcan estas huellas italianas.

Por ello, resulta pertinente repasar algunas versiones italianas del Crucificado que fijan modelos que pudieron revivir en la imaginación del artista. Se constata así que ni la escultura en madera policromada era desconocida en Italia, ni tampoco lo era la expresividad dramática, elección estética ajustada a la expresión de emociones interiores y a la provocación sensorial del devoto. Esta línea, de considerable fortuna en la plástica española del Renacimiento, era también lección bien aprendida en Italia a través del conocimiento de interesantes experiencias plásticas y expresivas septentrionales, fundamentalmente centroeuropeas. Su veta dramática penetra en la Italia septentrional en el último tercio del siglo XIV, a través fundamentalmente del quehacer de artistas norteños en el Duomo de Milán, extendiendo su influencia a la Emilia.

---

<sup>18</sup> HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *Escultores florentinos en España*. Madrid: CSIC, 1957, p. 29.





Fig. 5.- Cristo de San Agustín. Detalle.

Los escultores de terracota policroma reviven estas sugerencias, con variable calidad, distinguiéndose fundamentalmente Niccolò dell' Arca (ca. 1435-1494) y Guido Mazzoni (ca. 1450-1518). La escultura religiosa de carácter dramático del Quattrocento ha sido con frecuencia considerada secundaria y popular por su expresividad y, sin embargo, fue creada por artistas, de gran talla y apreciada por sus contemporáneos, como demuestra la trayectoria artística del modenés Mazzoni, conocido como el Paganino, por toda Italia y aun fuera de ella<sup>19</sup>. Una expresión de la: prolongación de este sentido dramático centroeuropeo del Spätgotik lo muestra el Crucificado del escultor de Nüremberg Veit Stoss (1477-1533) en el Germanisches Museum de esa ciudad y la acendrada expresividad de su rostro, no ajena a la del Cristo de San Agustín. Claro que también en el Norte de Europa empiezan a alumbrar durante el XVI las nuevas experiencias italianas<sup>20</sup>.

Pero hay que referirse inevitablemente a Donatello (ca. 1386-1466), como inflexión en la historia de la escultura, quien con su incansable intuición y mentalidad creadoras sienta nuevos presupuestos estéticos en los que indagarán en profundidad las sucesivas generaciones de escultores, extendiéndose sus sugerencias a diversas áreas de influencia y alcanzando también al Cristo de San Agustín de Granada. La búsqueda de formas de expresión de Donatello explota igualmente la madera policromada en dos de sus esculturas más impresionantes y sugestivas, el San Juan Bautista de los Frari en Venecia y la Santa María Magdalena en el Baptisterio de Florencia.

Como en tantos otros ámbitos, también la sugestión donatelliana está presente en la conformación de un nuevo concepto escultórico especialmente referido a las imágenes de tema de Pasión. Sus obras en Padua, por su propia naturaleza iconográfica y por la peculiar evolución de su estilo, ofrecen excelente ocasión de profundizar en esos valores<sup>21</sup>. Nos parece que el Cristo de San Agustín de Granada los resume al

<sup>19</sup> VENTURI, Adolfo. Ob.cit., pp. 753-784.

<sup>20</sup> WEISE, Georg. «Die spätgotische Stilströmung in der Kunst der Italienischen Renaissance». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* (Ginebra), 14 (1952), pp. 99-116.

<sup>21</sup> POPE-HENNESEY, John. *La escultura italiana en el Renacimiento*. Madrid: Nerea, 1989, pp. 27 y ss.



advertirse en él ciertas preocupaciones formales y expresivas en la línea de un «tipo» italiano de Crucificado, entre cuyos hitos las experiencias plásticas del Donatello resultan absoluta novedad y excepcional referencia. Se conjugan el intenso lirismo de sus líneas, armoniosas, con un sentido dramático de intensa animación vital. Se consigue así la perfecta síntesis de forma y contenido. En sus líneas y perspectiva frontal, la imagen aparece serena y severa, equilibrada y heroicamente estática, cuidada y bella en sus formas y proporciones. Los perfiles se abren ligeramente y enriquecen la expresión dramática de la escultura, con la cabeza semihundida en el pecho, acuciando la libertad emocional e intensificando la fuerza nerviosa con respecto a las creaciones granadinas anteriores, convirtiéndose en permanente referente.

Todos estos valores ya son avanzados por Donatello, del que se conocen varios relieves florentinos<sup>22</sup>, un Crucificado en madera en Santa Croce<sup>23</sup> y un gran Crucificado exento (ha. 1444) en bronce para la basílica de S. Antonio en Padua, que hoy preside el altar mayor (fig. 6). Su esquema es bastante vertical, aunque ganando dinamismo en un cierto balanceo de la cadera que repercute en la disposición de las piernas, impulsado seguramente por sus anhelos expresivos. Pese a este dinamismo, los brazos se extienden muy abiertos y casi perpendiculares al tronco, más en un gesto teológico que acusando la gravedad física. Su estudio anatómico es exquisito y pormenorizado, más potente y menos apurado que en el Cristo de San Agustín. El rostro -nariz afilada, ojos hundidos, prominentes pómulos y boca entreabierta-, acusa ya el tan avanzado dramatismo que ensayó Donatello en pleno Quattrocento y que llegó a derivar, en ocasiones; en auténtico «feísmo». Por tanto, podemos establecer un precedente italiano de dramatismo que pudiera haber conocido Torni en los modelos de otro artista toscano, aunque indudablemente este recuerdo se reavivaría en el medio devocional y artístico al que accede a su llegada a España.



**Fig. 6.- Cristo crucificado. Donatello (h. 1444). Padua. Basílica de San Antonio**

Otra interesante referencia para la definición del «tipo» italiano de Crucificado que aquí se expone es la obra de Miguel Ángel. A través fundamentalmente de sus dibujos, plasmados después en algunas obras escultóricas, se rastrea de nuevo un concepto formal de gran corrección en el tratamiento anatómico y de profunda emoción, que enriquece el registro afectivo de la imagen. En diversos dibujos en el Louvre, en la colección Seilem de Londres (al parecer copia) y en el British Museum (fig. 7), especialmente en los realizados para Vittoria Colonna hacia 1540 de ese último museo (fig. 8), se analiza la composición de una figura del Crucificado con brazos

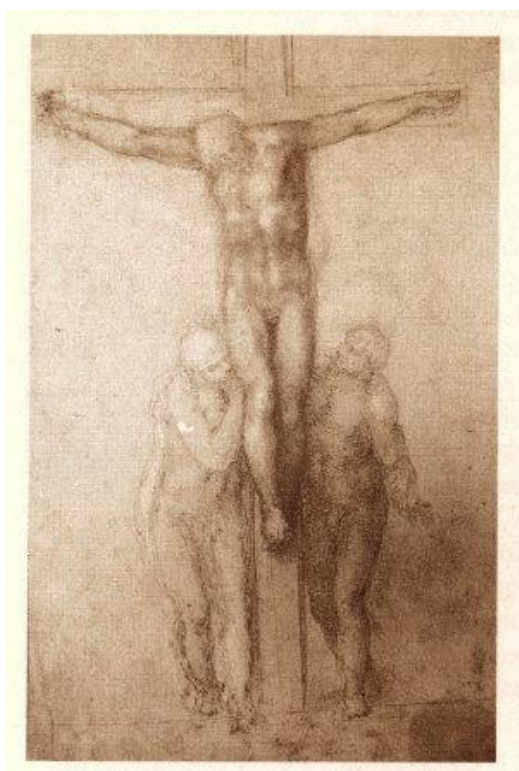
<sup>22</sup> POPE-HENNESSY, John. «The Medici Crucifixion of Donatello». *Apollo* (Nueva York), 101 (1975), pp. 82-87.

<sup>23</sup> BALDINI, M. «Il Cristo costadino di Donatello». *Michelangelo* (Florencia), 12 (1974), pp. 20-22.

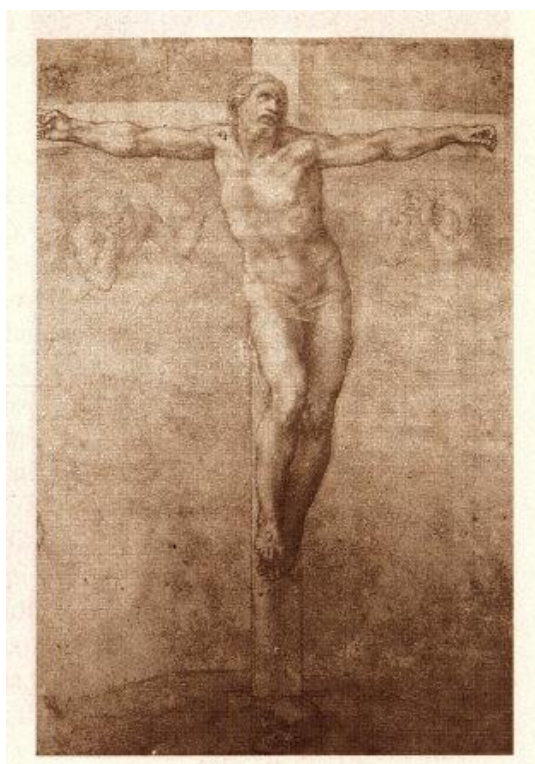


perpendiculares al tronco, de robusta complexión, contorsionado, laocoontiano, cuando se le representa aún vivo, sereno y grave cuando ya está muerto<sup>24</sup>. Copias de estos dibujos circularon por la España de finales del Quinientos.

En escultura, un Crucificado en madera policromada en el Museo Casa Buonarroti (fig. 9), procedente de la iglesia del Santo Spirito de Florencia, ha querido ser identificado con el que Miguel Ángel esculpió para esta iglesia hacia 1492 y que sí pudo conocer directamente Jacobo Florentino. Como germen de alguno de los dibujos descritos, ensaya aquí un ligero contrapposto de raigambre clásica, aunque su anatomía resulta más lisa y su modelado más apurado, por todo lo cual ha sido objeto de pareceres diversos por parte de los especialistas.



**Fig. 7.- Crucificado con la Virgen y San Juan. Miguel Ángel Buonarroti (h. 1556). Londres, British Museum**



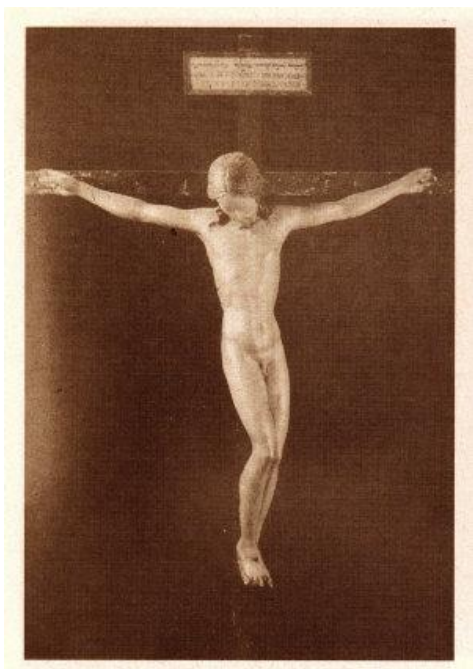
**Fig. 8.- Crucificado para Vittoria Colonna. Miguel Ángel Buonarroti (h. 1540). Londres, British Museum**

A España llegó un modelo de Crucificado a él atribuido, más cercano al tipo que suscribe el Cristo de San Agustín de Granada. Según el testimonio de Francisco Pacheco, fue traído en 1597 por el platero Franconio desde Roma a Sevilla, en donde fue vaciado. Un ejemplar en plata de este modelo se conserva en el Museo Gómez-Moreno de Granada (fig. 10), en pequeño formato y velada su desnudez con un sudario de cobre dorado añadido. Este modelo miguelangelesco presenta al Crucificado con

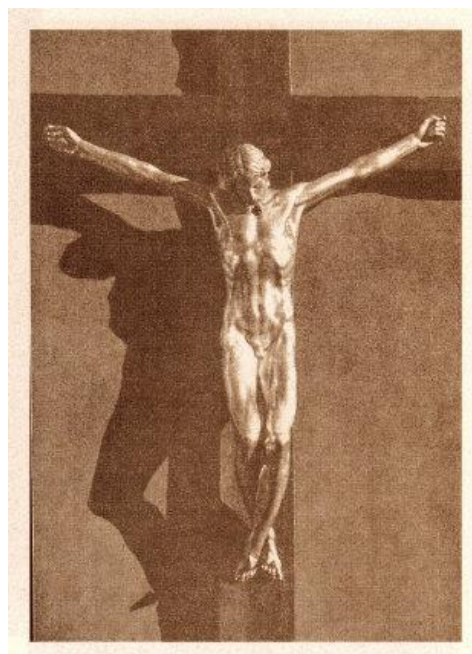
<sup>24</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Una obra maestra poco conocida: el Cristo de San Agustín de Jacobo Florentino». *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad: 1995, pp. 439-445.



cuatro clavos, sobreponiéndose la pierna izquierda a la derecha, conforme a las revelaciones de Santa Brígida de Suecia. Para lo que a nosotros interesa, hay que destacar su vertical y aplomada figura, de correctísimas formas, brazos tensos hasta exaltar las arterias y magro y bien modelado torso, con el tórax hinchado y el vientre hundido, lo que no apreciamos en el Cristo de San Agustín. Se trata, en suma, de un canon ideal de serena belleza en sus plenas y monumentales formas; "sin embargo, aún vence la emoción contemplándolo, desde el doble punto de vista de realidad fisiológica y de concepto religioso, en grado sorprendente: su autor era un sabio y un pensador exquisito, sin duda"<sup>25</sup>. Otros ejemplares del mismo modelo se conocen en nuestro país destacando el del Palacio Real. De pareja filiación es el Crucificado de un relieve del Calvario en un ciborio en bronce que se conserva en el Museo Nazionale de Nápoles, atribuido a Jacopo del Duca sobre modelo Buonarrotesco.



**Fig. 9.- Cristo crucificado. Miguel Ángel, atribuido (h. 1492). Florencia, Casa Buonarroti**



**Fig. 10.- Cristo crucificado. Sobre modelo atribuido a Miguel Ángel (f. del s. XVI). Granada, Museo Gómez Moreno**

Esta serena belleza en la muerte del Crucificado de Miguel Ángel no vuelve a aparecer en Granada hasta el Cristo de la Misericordia de José de Mora (fig. 11), cuya aplomada figura tiene mucho que ver con este modelo y con un esquicio de Buonarroti que se conserva en el Teyler Museum de Haarlem<sup>26</sup>. Por eso, esta imagen ha sido justamente vinculada por Sánchez-Mesa con el Cristo de San Agustín<sup>27</sup>, en el que también es posible rastrear lo miguelangelesco, a través de este modelo, ratificando una

<sup>25</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Obras de Miguel Ángel en España». *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), 17 (1930), pp. 195-196; «El Crucifijo de Miguel Ángel». *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), 26 (1933), pp. 81-84; AZCÁRATE RISTORI, José María. «La influencia miguelangelesca en la escultura española». *Goya. Revista de arte* (Madrid), 75 (1966), p. 109.

<sup>26</sup> TOLNAY, Charles. *Corpus dei disgeni dei Michelangelo*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1975, p. 65, v. XI.

<sup>27</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas». En: *Historia del arte en Andalucía*. Sevilla: Gever, 1991, p. 241.



vez más el influjo del «tipo» italiano y la importancia del Crucificado de Florentino. En esta línea se encuentra el clasicismo de los Crucificados de Martínez Montañés en su Cristo de la Clemencia de la catedral hispalense y de Alonso Cano en diversas versiones pictóricas y la sola escultórica de Lecaroz.

Abundando en esta relación, el Crucificado de Cellini en El Escorial (fig.12), realizado entre 1559 y 1562 {en el monasterio jerónimo desde 1576 emparenta mucho con la limpieza de perfiles y el hermoso tratamiento de ambos crucificados granadinos. Sin duda subyace un modelo plástico y un concepto escultórico comunes. El caso del Cristo de San Agustín de Granada supone, sin duda, un modelo singular en la plástica granadina que, aunque bebiendo de otras fuentes, conserva este referente en su desarrollo; Pablo de Rojas y José de Mora serán sus exponentes cualificados. Por otra parte, el desnudo en el Crucificado, controversias teológicas aparte, es un elemento muy italiano que veremos practicar a Brunelleschi, Miguel Ángel o Benvenuto Cellini en este mismo Crucificado. Justamente esta desnudez distingue al Cristo de San Agustín del resto de Crucificados atribuidos a Jacobo, lo que podemos interpretar como otra pervivencia de modelos italianos.

Resulta interesante el examen de una obra contemporánea del Cristo de San Agustín, el Cristo yacente que figura en el retablo de la capilla Carracciolo de Vico en San Giovanni a Carbonara de Nápoles (fig. 13). Aunque no es un Crucificado, interesa esta obra en su medio, formando parte de un retablo que realizaron Bartolomé Ordóñez y Diego Siloé hacia 1516-1517. Al último adjudica Gómez-Moreno este relieve, cuya figura resulta, efectivamente, "envarada, sin elegancia ni postración de muerto"<sup>28</sup>, pero cuyo rostro es de una intensidad dramática comparable a la del Crucificado granadino, de acusados rasgos faciales, especialmente los pómulos.

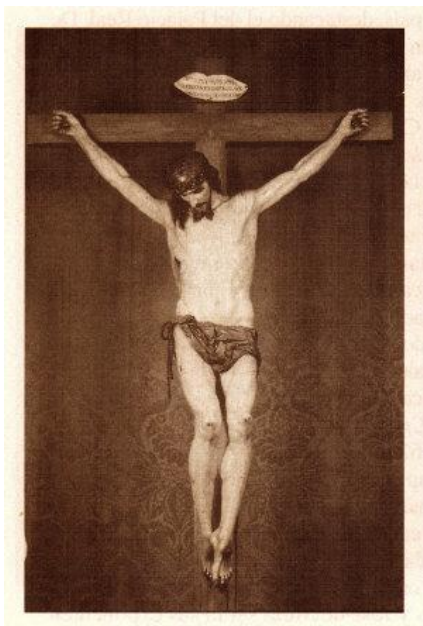


Fig. 11.- Cristo de la Misericordia. José de Mora (h. 1695). Granada, Iglesia de S. José

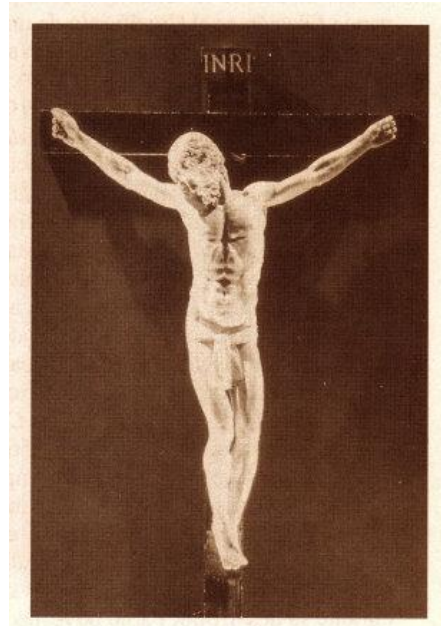


Fig. 12.- Cristo crucificado. Benvenuto Cellini (1559-1562). El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo

<sup>28</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Las águilas...*, p. 43.



A su vuelta a España, Siloé ni sabe ni puede imponer un sentimiento de la forma no acorde al del medio en que labora, lo que le obliga a abandonar otros modelos y cánones. Lo desgarradoras que resultan algunas figuras con él relacionadas (Cristos a la columna de San José de Granada y del Museo de la Catedral de Burgos) informan de un concepto distinto, de una acción de autoridad y violencia sobre el ánimo de los espectadores. Pero su cruento realismo no es sólo un resabio medieval hispano; en Italia, e incluso en la propia Nápoles, pudo Siloé conocer los dramáticos grupos de terracota de Mazzoni (Entierro" de Cristo en la iglesia de Monteolivetto, de, hacia 1492)<sup>29</sup>. Para esta misma iglesia el escultor napolitano Giovanni da Nola (ha.1488-1558) realizó un Crucificado de madera, hoy desaparecido, entre 1520-1524, imagen que bien pudiera haber ilustrado la evolución del Crucificado en la Italia meridional a comienzos del Quinientos. Se constata, pues, de nuevo esta veta de dramatismo en Italia, cuyas raíces septentrionales ya definimos más arriba.



**Fig. 13.- Cristo yacente. Detalle del retablo de la Epifanía.  
Atribuido a Diego de Siloé (h. 1516-1517). Nápoles, San Giovanni a Carbonara**

De igual manera, en el Cristo de San Agustín de Granada se respira cierta tensión dramática que agita la clásica figura. La cuestión de fondo que ofrece el estudio de este conjunto de obras es la vigencia más o menos afortunada de los modelos clásicos en España. "La piedad española –afirma Checa Cremades- se sentía reflejada más bien a través de estas vías sensuales y decorativas y (...) por el sentido dramático de la figura. Lo que, sin lugar a dudas, rechazaba era cualquier intelectualización de la religión y la idea de su inserción en grandes ciclos de carácter filosófico y cultural"<sup>30</sup>. De este modo, aun en la época de mayor impacto clásico, que es en estos comienzos del XVI, en la figuración religiosa existe una tensión entre emoción y clasicismo o

<sup>29</sup> PANE, Roberto. *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*. Milán: 1977, pp. 75 y ss., v XI.

<sup>30</sup> CHECA CREMADES, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1988, pp. 34-35



intelectualización en la elección de los sistemas plásticos de representación<sup>31</sup>. En focos artísticos de reciente creación, o sea, sin tradición, bajo mecenazgo real y abundante presencia de artistas extranjeros, como en la Capilla Real de Granada, el terreno está abonado para ello y lo vemos también, quizá en tono menor, en Felipe Bigarny, de origen francés, aunque con conocimiento de lo italiano<sup>32</sup>.

#### EL INFLUJO CASTELLANO: EL CRISTO DE BURGOS. PRECISIONES ICONOGRÁFICAS

Igualmente, los influjos castellanos se dejan sentir en Jacobo Florentino. Los postizos del Cristo de San Agustín, la articulación de los brazos en el de las Misericordias del convento granadino de la Concepción o la dramática expresión de estas imágenes, aun recordando experiencias plásticas septentrionales bien conocidas en Italia constituyen también, sin duda, exigencias del ambiente, cargado de la tradición devocional castellana. Torni demuestra ser el artista más ambientado, extendiendo su influencia en forma de técnica y canon en la escuela granadina. Se trata de demostrar más angustia que dolor físico. Es una imagen conceptual, aun dentro de su expresividad humana, que sin alcanzar la extraordinaria rotundidad plástica de Miguel Ángel en su periodo heroico, posee los valores volumétricos suficientes como para reconocer en ella el triunfo de la escultura exenta, como demuestra la nitidez de sus perfiles, dando paso a lo largo del Quinientos al género procesional. Además, se advierte en estas obras el componente pictórico, fundamental en la formación y personalidad artística de Torni, quien vuelca en ellas su sapiencia en el diseño, añadiéndole, desde luego, un vigor escultórico conocido en Italia, sobre poderosos tipos humanos ya vindicados por Masaccio o della Quercia. Así construye un Cristo apolíneo, sereno y equilibrado en la línea de los planteamientos humanistas italianos, pero también sin ahorrar detalle de lo lacerante de las huellas del martirio.

Por otra parte, también debió influir en la configuración de la representación el ser un encargo de la orden agustina. La gran devoción de esta orden es el Cristo de Burgos (fig. 14). Ésta tiene su origen en el fervor despertado en tomo a un Crucificado en el convento de agustinos de dicha capital castellana. pasando a su Catedral en 1836. Su origen se pierde en el tiempo, sazonado con aires de leyenda. Lo cierto es que se trata de una imagen gótica de fuerte impronta naturalista, como refleja la siguiente descripción del padre Flórez: "El primor de la Imagen es lo bien que representa lo imaginado. La figura, los nervios, y llagado, todo está muy al vivo"<sup>33</sup>.

Naturalismo y majestad, unidos a su carácter milagroso, son los caracteres de una imagen difundida por toda España, en copias pictóricas en su mayoría. La más famosa y venerada de sus representaciones es la de Cabra del Santo Cristo, en Jaén, que

<sup>31</sup> MARTÍN GÓNZÁLEZ, Juan José. «El manierismo en la escultura española (anotaciones)». *Revista de ideas estéticas* (Madrid), 72 (1960), pp. 301-312.

<sup>32</sup> PROSKE, Beatrice Gilman. *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*. Nueva York, 1951, p. 221; RÍO DE LA HOZ, Isabel. «Felipe Bigarny: origen y formación». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 225 (1984), pp. 89-92.

<sup>33</sup> FLÓREZ, Fr. Enrique. *España Sagrada*. Madrid: Antonio Sancha, 1772, pp. 495-496, t. XXVII; *vid.* más extenso en LOVIANO, Fr. Pedro de. *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*. Burgos: Imp. Joseph de Astúlez, 1740, pp. 68-72.



tuvo numerosas hermandades filiales, fundamentalmente en la Alta Andalucía. Se representa al Cristo de Burgos con faldilla o tonelete blanco hasta más allá de las rodillas y a los pies los tradicionales huevos de avestruz -símbolo cristiano de la Resurrección-, al parecer donación de un peregrino al de Burgos y que el castellano presenta en número de cinco, mientras en el de Cabra se reducen a tres, formando un triángulo. Esta última es la versión más difundida.

Por lo tanto, el Cristo de Burgos o Cristo de San Agustín constituía una devoción castellana de gran prestigio y el contexto en el que se realiza la imagen granadina, en pleno proceso de cristianización de la ciudad y afirmación del nuevo poder político castellano, sin duda debió influir decisivamente a la hora de formalizar el encargo, por otra parte temprano, pues la orden agustina se estableció en Granada en 1513 y la imagen debió realizarse en torno a una década después. Quizás el trabajo de Florentino para la iglesia de los agustinos en Roma (S. Agostino in Campo Marzio, en donde aún existe un Crucificado tardogótico en madera policromada)<sup>34</sup> le facilitó la obtención de este encargo. Es razonable pensar que quisieran poseer en el convento una representación de tan antigua y propia devoción, que pronto surtiría su efecto y calaría profundamente en la piedad de los granadinos. Esto, además, pudo ser excusa para algunos de los detalles más realistas, que llegan a pormenores increíbles, como las arrugas en diversas partes del cuerpo, la melena natural y otros elementos de profundo dramatismo, el rostro especialmente, más notable si cabe en el caso de un artista florentino.

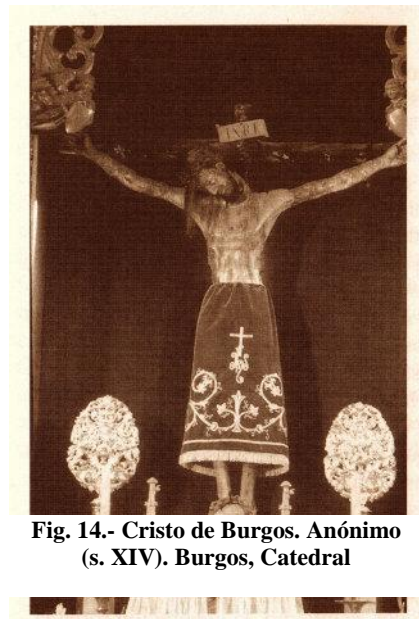


Fig. 14.- Cristo de Burgos. Anónimo (s. XIV). Burgos, Catedral

Por otra parte, Torni debió conocer, asimismo, la veneración romana al Santo Crucifijo de la iglesia de San Marcelo, milagrosamente salvado del incendio de esta iglesia en 1519 y cuya devoción poseía parecidos caracteres al de Burgos. Andando el tiempo, el hermano de Jacobo, Francisco, ingresaría en la cofradía que daba culto a esta imagen de madera policromada<sup>35</sup>.

Las imágenes del Cristo de Burgos, por otra parte, han gozado de gran prestigio y servido de inspiración por doquier. Así, la imagen del Cristo de San Agustín de Sevilla le fue impuesta como modelo al escultor Gaspar del Águila para la realización del Cristo de la Sangre de la iglesia de Santa Cruz de Écija en 1567. Poco más tarde, en 1573, Juan Bautista Vázquez el Viejo recibió el encargo de realizar una imagen inspirada en el Cristo de Burgos, que bajo esta advocación se venera todavía en la parroquia sevillana de San Pedro, aunque profundamente reformada en el XIX. Y eso sólo en Andalucía.

<sup>34</sup> BRECCIA FRATADOCCHI, M. *S. Agostino in Roma. Arte, storia, documenti*. Roma, 1979.

<sup>35</sup> VANNUGLI, Antonio. «L'Arciconfraternita del SS. Crocifisso e la sua cappella in San Marcello». *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, 5 (1984), pp. 429-443.





## CONCLUSIÓN

Partiendo de todos estos modelos, nos encontramos ante una imagen impresionante que compendia el saber artístico de su autor al lograr fijar en él un tipo de origen italiano, siendo el escultor que en mejor disposición se encontraba para interpretarlo en la Granada del momento. Con ello se ratifica, una vez más, la importancia de los modelos italianos en los decisivos años del inicio del Renacimiento español, así como la notable incidencia que en el proceso tuvieron el mecenazgo real y su captación de artistas foráneos para las importantes obras que el programa de conmemoratividad monárquica ideado determinaba. Por último, es de notar la repercusión de este modelo de Crucificado italiano en la escultura granadina, siendo el Crucificado de Mora un cualificado exponente en la plenitud corporal del desnudo. De este modo, Jacobo Florentino logra en esta imagen una de las mejores esculturas del Crucificado de nuestro país, cuya solvencia demuestran el prestigio y la devoción que goza desde hace siglos<sup>36</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

---

<sup>36</sup> Vid. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús et alii. *Granada y el Cristo de San Agustín*. Recientemente hemos localizado una versión pictórica del siglo XVIII que reproduce al propio Cristo de San Agustín, con un busto de San Agustín a los pies, tal como se veneraba en el convento de los agustinos calzados de Granada, en la parroquia de Alfacar (Granada).



- AZCÁRATE RISTORI, José María. «Escultura del siglo XVI». En: VV.AA. *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, 1958.
- \_\_\_\_\_ «La influencia miguelangelesca en la escultura española». *Goya. Revista de arte* (Madrid), 75 (1966), p. 104-121.
- BALDINI, M. «Il Cristo costadino di Donatello». *Michelangelo* (Florencia), 12 (1974), pp. 20-22.
- BRECCIA FRATADOCCHI, M. *S. Agostino in Roma. Arte, storia, documenti*. Roma, 1979.
- CAMÓN AZNAR, José. «La escultura y rejería española del siglo XVI». En: VV.AA. *Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947.
- CHECA CREMADES, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1988.
- FLÓREZ, Fr. Enrique. *España Sagrada*. Madrid: Antonio Sancha, 1772.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Jacobo Florentino y la obra de la Sacristía de la Catedral de Murcia». *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 1-2 (1970-71), p. 9-60.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Obras de Miguel Ángel en España». *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), 17 (1930), pp. 189-197
- \_\_\_\_\_ . *Las águilas del Renacimiento Español*. Madrid: Xarait, 1947.
- \_\_\_\_\_ . *Sobre el Renacimiento*. Madrid: CSIC, 1949.
- \_\_\_\_\_ . «El Crucifijo de Miguel Ángel». *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), 26 (1933), pp. 81-84;
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina. «Jerónimo Quijano, un arista del renacimiento español». *Goya. Revista de arte* (Madrid), 139 (1977), pp. 2-11.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *Escultores florentinos en España*. Madrid: CSIC, 1957.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús et alii. *Granada y el Cristo de San Agustín*. Granada: El Corte Inglés, 1994.
- MARÍAS FRANCO, Fernando. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1947.
- MARTÍN GÓNZÁLEZ, Juan José. «El manierismo en la escultura española (anotaciones)». *Revista de ideas estéticas* (Madrid), 72 (1960), pp. 301-312.
- PANE, Roberto. *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*. Milán: 1977.
- POPE-HENNESEY, John. *La escultura italiana en el Renacimiento*. Madrid: Nerea, 1989.
- \_\_\_\_\_ . «The Medici Crucifixion of Donatello». *Apollo* (Nueva York), 101 (1975), pp. 82-87.
- PROSKE, Beatrice Gilman. *Castillian Sculpture Gothic to Renaissance*. Nueva York, 1951.
- RÍO DE LA HOZ, Isabel. «Felipe Bigarny: origen y formación». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 225 (1984), pp. 89-92.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias*. Madrid: Imprenta clásica, 1934
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas». En: *Historia del arte en Andalucía*. Sevilla: Gever, 1991.
- \_\_\_\_\_ . «Una obra maestra poco conocida: el Cristo de San Agustín de Jacobo Florentino». *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad: 1995, pp. 439-445.



TOLNAY, Charles. *Corpus dei disegni dei Michelangelo*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1975.

VANNUGLI, Antonio. «L'Arciconfraternita del SS. Crocifisso e la sua cappella in San Marcello». *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, 5 (1984), pp. 429-443.

VENTURI, Adolfo. *Storia dell'arte italiana*. Milán: Hoepli, 1939.

WEISE, Georg. «Die spatgotische Stilströmung in der Kunst der Italienischen Renaissance». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* (Ginebra), 14 (1952), pp. 99-116.