

**Sobre el encargo y envío a España de los  
*Crucificados* de Gian Lorenzo Bernini y  
Domenico Guidi para El Escorial**

**David GARCÍA CUETO**  
Universidad de Granada

- I. Introducción.**
- II. ¿Quién encargó a Bernini el Crucificado para Felipe IV?**
- III. El duque de Terranova y el envío a España del Crucificado de Bernini.**
- IV. ¿No gustó el Cristo Crucificado de Bernini a Felipe IV?**
- V. Un nuevo encargo en Roma: el *Crucificado* de Domenico Guidi.**

## I. INTRODUCCIÓN

Uno de los conjuntos más sobresalientes de obras escultóricas con la iconografía de Cristo Crucificado entre los conservados en Europa, si no el que más, es el que custodia el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La voluntad de los reyes protectores de la fundación, desde tiempos de su constructor Felipe II hasta los de su nieto Felipe IV, posibilitó que en San Lorenzo ingresaran pinturas y esculturas de enorme relevancia destinadas a su ornato, encontrándose entre ellas los importantes *Crucificados* de Cellini, Leoni, Tacca, Bernini y Guidi. Ya Elías Tormo, en un trabajo pionero, analizó con pormenores las circunstancias en las que cuatro de estos cinco *Crucificados* -los realizados en bronce- entraron a formar parte de las colecciones del Real Monasterio<sup>1</sup>. En aquel ejemplar estudio, Tormo también atendió a las cuestiones estilísticas e iconográficas que daban carácter a cada uno de los cuatro *Crucificados* bronceos, resolviendo la mayor parte de las incógnitas que en torno a ellos aún podían gravitar. No obstante, ciertas cuestiones de relevancia todavía quedaron pendientes de ser aclaradas.

Uno de aquellos interrogantes concernía al *Crucificado* de Bernini (**fig. 1**), dispuesto tras su llegada al monasterio en el altar mayor del Panteón y poco después trasladado al de la capilla del Colegio, donde sigue hoy día. Las fuentes parecían mostrarse contradictorias sobre las circunstancias en las que la obra llegó desde Roma a mediados del siglo XVII. Las primeras biografías impresas de Bernini no dudaban en afirmar que el *Crucificado* había sido un encargo de Felipe IV al genial maestro destinado al Panteón de El Escorial<sup>2</sup>, mientras que ciertas noticias documentales, recogidas e interpretadas con libertad por Stanislao Frascetti en su importante monografía de 1900, venían a proponer que la obra había sido un regalo

---

<sup>1</sup> TORMO, E., “Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial. Obra de Pompeo Leoni, Pietro Tacca, Lorenzo Bernini y Domenico Guidi”, en *Pintura, escultura y arquitectura en España. Estudios dispersos*, Madrid 1949, pp. 355-379.

<sup>2</sup> BALDINUCCI, G., *Vita del Cavalier Bernino*, Florencia 1682, p. 74: “aveva il cavaliere fatto per la Maestá del Rè di Spagna il crocifisso di bronzo”; BERNINI, D., *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini*, Roma 1713, p. 64, confirma que se trató de un encargo de Felipe IV.

entregado por el papa Inocencio X a la reina Mariana de Austria al paso de la soberana por Milán en 1649<sup>3</sup>. En fechas recientes, quien esto escribe tuvo la ocasión de publicar parte de la contabilidad emanada de la embajada en Roma de don Diego de Aragón, IV duque de Terranova, misión que se desarrolló entre 1654 y 1657. En ella se encuentra una noticia que no deja lugar a dudas: según el testimonio del propio embajador, él mismo pagó a Bernini cierta cantidad por la realización del *Crucificado* y procedió a su envío a España, constando que el encargo había sido hecho por orden directa del rey Felipe IV<sup>4</sup>. Además del *Cristo* de Bernini, Terranova también gestionó la expedición de los conocidos morillos de Neptuno y Cibeles hechos sobre modelos de Alessandro Algardi, así como mandó realizar diversos bufetes de pórfito destinados a las principales estancias del Alcázar, para donde también compró una serie de los *Doce Emperadores*, labrada igualmente en pórfito. Una vez aclarada en términos generales esta cuestión, resulta ahora posible añadir algunos pormenores, gracias a varios documentos inéditos y a nuevas reflexiones, sobre cómo transcurrió aquel relevante episodio de mecenazgo en el que Felipe IV confió al más importante escultor de la Italia barroca una obra llena de significaciones.

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) desempeñó como es bien conocido un papel fundamental en la Roma del siglo XVII, y no sólo como escultor y arquitecto al servicio del papado, sino también como principal “director” (*regista*) de la vida artística romana desde la década de 1620<sup>5</sup>. Un lugar de tanto protagonismo en la escena pública de la capital pontificia determinó que algunos de los españoles que por una razón u otra pasaban por la Urbe se interesasen por contactar con él, fuese para hacerle llegar un encargo o tan

---

<sup>3</sup> FRASCHETTI, S., *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milán 1900. Frascchetti basa su hipótesis en un fragmento del diario de Giacinto Gigli relativo al año 1649, en el que se dice: “Papa Innocentio mandó il Cardinale Ludovisio suo parente, legato de latere a Milano a fari i complimenti con Maria Anna d’ Austria figlia di Ferdinando Imperatore, nova sposa di Filippo 4, Re di Spagna che era giunta in Milano, et a di 4 agosto il dº Cardinale fece l’offitio, et donó alla Regina da parte del Papa un Corpo Santo dentro una richissima cassa”. Según Frascchetti, aquella caja con un “corpo santo” habría sido el *Crucificado* de Bernini. Nada más lejos de la realidad; la reina recibió el regalo descrito, pero tal cuerpo santo eran los restos momificados de una mártir, probablemente cubierto de cera, como solían presentarse en la Roma de la época. Véase al respecto MASCAREÑAS, J., *Viage de la serenissima reyna Doña Maria Ana de Austria segunda muger de Don Phelipe Quarto deste nombre*, Madrid 1650, p. 208, donde consta que el cardenal legado le presentó a la reina en nombre del papa “el cuerpo de Santa Beatriz, Virgen y Martir en una hermosa urna de plata”.

<sup>4</sup> GARCÍA CUETO, D., “Don Diego de Aragón, IV duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada en Roma (1654-1657)”, en *Archivo Español de Arte*, 311 (2005) 317-322.

<sup>5</sup> Según el término acuñado por FAGIOLO DELL’ ARCO, M. (comisario), *Gian Lorenzo Bernini, regista del barocco*, catálogo de exposición, Milán 1999.

sólo guiados por el deseo de conocerle. Parece ser que Bernini no tuvo en gran estima a los mecenas españoles; un singular testimonio, recogido en el diario de su viaje a Francia escrito por Chantelou, recuerda el ridículo comentario que un embajador español hizo en su presencia al contemplar su *Rapto de Proserpina*, manifestando un muy escaso entendimiento artístico:

“El Caballero [Bernini] añadió a este respecto que los españoles no tienen ningún gusto ni conocimiento de las artes; que, cuando él hubo hecho su *Rapto de Proserpina*, el embajador de España estuvo en su casa a ver dicha obra con algunos cardenales, y, después de haberla mirado atentamente durante un largo tiempo y de haber pasado su mano por la figura de Proserpina, se puso a decir: *Es muy linda, es muy linda*; después añadió: *por mayor belleza será menester que tenesse [sic] de aquellos ojos neros que las monjas dan a ciertos perros pequeños que hazen*, frase ante la cuál tuvo dificultad para no prorumpir en risa”<sup>6</sup>.

Pese a aquellos precedentes, lo cierto es que Bernini atendió en varias ocasiones de su vida los encargos que le llegaron de diversos mecenas españoles, no pudiendo por supuesto negarse a servir al mismo rey Felipe IV cuando éste se lo requirió. Según cuenta Baldinucci, el encargo de realizar el *Crucificado* de El Escorial le llegó por el tiempo en que estaba diseñando una originalísima residencia para el príncipe Niccolò Ludovisi en la Piazza Colonna de Roma, el palacio de Montecitorio<sup>7</sup>. Las obras de aquel palacio comenzaron en 1653, por lo que el maestro hubo de recibir el encargo del *Cristo* en fechas inmediatas.

De ser así, tal vez habría que descartar que el *Crucificado* le hubiese sido encargado a Bernini directamente por Velázquez durante la segunda estancia romana de este último. La documentación relativa a la misión de Velázquez

---

<sup>6</sup> FRÉART DE CHANTELOU, P., *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia*, Madrid 1986, p. 21. Probablemente el protagonista de aquel episodio fue el conde de Monterrey, quien por entonces (1622) se encontraba cumpliendo una embajada extraordinaria de Felipe IV ante el papa. Véase al respecto RIVAS ALBALADEJO, Á., “*La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida*. El VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y RIVERO RODRÍGUEZ, M. (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid 2010, vol. I, pp. 703-749.

<sup>7</sup> BALDINUCCI, *Vita del Cavalier Bernino cit.*, p. 37: “In questo tempo pure diede principio con suo disegno al gran palazzo di cinque facciate per il principe Ludovisio in piazza Colonna, che poi, per morte del papa, rimase inferfetto; e condusse ad istanza del re delle Spagne Filippo IV, un gran crocifisso di bronzo, che ebbe suo luogo nella cappella de’sepolcri de’re”.

en Roma, muy abundante, no recoge mención alguna a que el pintor regio incluyese el *Cristo* entre las obras que encargó en la capital pontificia. Sí consta por el contrario que el sevillano tuvo ocasión de tratar personalmente con Bernini durante aquella estancia, como recuerda el mismo Palomino<sup>8</sup>. Puede que aquella familiaridad le permitiese no obstante dirigirse al eminente escultor ya de regreso en España para hacerle llegar el encargo regio, si bien como se verá a continuación las vías por las que Bernini pudo recibir la comisión pudieron ser otras.

Los estudios dedicados a esclarecer los pormenores del segundo viaje a Italia de Diego Velázquez han venido a poner de manifiesto el papel primordial que el agente Juan de Córdoba desempeñó en el cumplimiento de una parte fundamental de la misión del maestro. En Roma, Juan de Córdoba trabajó activamente para poder culminar la ambiciosa campaña de encargo de esculturas y vaciados que Velázquez había de llevar a cabo. Los importantes trabajos publicados en los últimos años vienen a confirmar no sólo que el agente participó en el contrato de las esculturas y el seguimiento de su realización durante los meses que el maestro sevillano pasó en Roma, sino también que tras su marcha él fue quien con gran diligencia se encargó de supervisar la conclusión de los trabajos que habían quedado empezados<sup>9</sup>. No sería desacertado por tanto pensar que Córdoba también actuase como intermediario para la contratación del *Crucificado* de Bernini, dada su familiaridad con muchos de los escultores activos en Roma a mediados del siglo XVII.

## II. ¿QUIÉN ENCARGÓ A BERNINI EL *CRUCIFICADO* PARA FELIPE IV?

Siendo por el momento la contabilidad de Terranova la única documentación de primera mano relativa al encargo del *Crucificado* de Bernini que se conoce,

---

<sup>8</sup> PALOMINO, A., *Vidas*, ed. de N. AYALA MALLORY, Madrid 1986, pp. 166-167: “Volvió a Roma [desde Nápoles] donde fue muy favorecido [...] también de los más excelentes pintores, como el Caballero Mathias, del Hábito de San Juan; de Pedro de Cortona, de Monseñor Pusino, y del Caballero Alejandro Algardi Boloñés y del Caballero Juan Lorenzo Bernini, ambos estatuarios famosísimos”.

<sup>9</sup> Así lo confirma el magnífico trabajo de PARISI, A., “Per la total perfettione e compimento. La misión de Velázquez y de su agente Juan de Córdoba Herrera en los documentos del Archivo de Estado de Roma”, en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir.), *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, catálogo de exposición, Madrid 2007, pp. 83-111. Sobre aquel episodio, ha de verse el pionero trabajo de HARRIS, E., “La misión de Velázquez en Italia”, en *Archivo Español de Arte*, 39, 1960, pp. 109-136, y también el más reciente de SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*, Madrid 2002, pp. 90-146.

resulta todavía una incógnita quién se encargó de contratar con el maestro tal obra y cuándo tuvo lugar tal acuerdo. No obstante, del análisis del contexto emerge una figura que bien pudo asumir, al menos en parte, tal responsabilidad. El papel fundamental que el conde de Oñate ejerció desde Nápoles para llevar a buen fin el encargo de esculturas que Velázquez y Juan de Córdoba habían hecho en Roma es bien conocido, y puede que el aristócrata, en su condición de virrey, participase también en el encargo del *Crucificado* a Bernini.

Una reveladora carta de Felipe IV dada a conocer por Ángel Aterido pone de manifiesto cómo a principios de 1652, cuando ya ni Velázquez ni el embajador duque del Infantado -que había respaldado la misión del pintor- se encontraban en Roma, era el virrey Oñate quien apremiaba a los artistas empleados en el encargo en la capital pontificia para que dieran fin a las obras solicitadas por el rey, a la vez que enviaba las cantidades de dinero para culminar debidamente el encargo<sup>10</sup>. La misma epístola contiene una información de gran utilidad para comprender cómo se pudo hacer llegar el encargo a Bernini. Felipe IV refería a Oñate que “para las [estatuas] que an (sic) de servir para San Lorenço se quedavan buscando [en Roma] buenos modelos”<sup>11</sup>. No parece que una de aquellas “estatuas” fuera el *Cristo Crucificado*, sino más bien que de este modo el monarca había de referirse a las alegorías de la Naturaleza y la Esperanza que habían sido encargadas poco antes en Roma para coronar la puerta del Panteón Real del monasterio de El Escorial. Pero queda manifiesto que Oñate estaba al tanto de las obras emprendidas por el rey en el monasterio, implicándose desde Nápoles en su buen término.

Pocos meses más tarde, el 12 de julio, el jerónimo fray Nicolás de Madrid escribía a Felipe IV a propósito de la decoración de la puerta del Panteón,

---

<sup>10</sup> La implicación de Oñate en la terminación de las obras encargadas por Velázquez en Roma fue puesta de manifiesto por MINGUITO PALOMARES, A., “El segundo viaje a Italia de Velázquez. Documentos inéditos del Archivo de Estado de Nápoles”, en *Revista de Arte, Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid*, 2 (1999) 295-316.

<sup>11</sup> Madrid, Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, Mss. 9/633, fol. 218. Carta de Felipe IV al conde de Oñate, Madrid, 25 de febrero de 1652: “Una carta de quinze de Diciembre pasado en que me daís cuenta como aviaís escripto a Roma solicitando con todo aprieto la conclusion de las obras que para mi serviçio se haçen en aquella Corte y embiado el dinero necesario para ellas; como quedaron ya dorados seis leones, que a la estatua de bronce se le dara tambien toda la prisa possible y para las que an de servir para San Lorenço se quedavan buscando buenos modelos que para trabajar en los de yeso es neçesario aguardar a que pase el rigor del ynbierno”. Publicada por ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., “Conjuntos iconográficos en el Alcázar de Madrid en época de Felipe IV: nuevas visiones”, en J.M. PITA ANDRADE (dir.), *En el centenario de Felipe IV. Jornadas de arte e iconografía dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid 2006, p. 335.

señalando que “el adorno que se hacía en la portada principal está acabado, y sólo faltan las figuras de bronce que V. M. mandó se hiciesen en Roma”. El rey respondió el 10 de agosto: “Huélgome con estas noticias. Las figuras que se hacen en Roma me escriben que estarán acabadas para septiembre, con que vendrán muy a tiempo”. Finalmente, las dos figuras alegóricas llegarían a Madrid un año después, en agosto de 1653<sup>12</sup>.

Aunque las esculturas referidas no incluyesen el *Cristo* de Bernini, la carta viene a poner de manifiesto cómo el rey se dirigía por entonces al virrey Oñate para que éste tramitase y supervisase los encargos artísticos del monarca en Roma. Por otro lado, esta epístola confirma que el virrey estaba muy al tanto de las obras de terminación del Panteón de El Escorial que Felipe IV estaba impulsando con decisión desde varios años atrás. Por todo ello, no sería extraño pensar que el conde de Oñate hiciese llegar, en nombre del monarca, el encargo del *Crucificado* a Gian Lorenzo Bernini. Tal hipótesis se refuerza por el hecho de encontrar como embajador interino de Felipe IV en Roma por aquellos años a un personaje muy poco implicado en los asuntos artísticos, el cardenal Teodoro Trivulzio, quien desempeñó la representación diplomática española en Roma desde diciembre de 1651 hasta la llegada de Terranova en febrero de 1654<sup>13</sup>. Eso sí, es muy probable que Oñate se sirviese de la mediación del agente Juan de Córdoba para hacer llegar a Bernini la petición del rey de España.

### III. EL DUQUE DE TERRANOVA Y EL ENVÍO A ESPAÑA DEL *CRUCIFICADO* DE BERNINI

Fue en febrero de 1654 cuando irrumpió en la escena romana el personaje que, como se ha visto, culminó todo este proceso, al pagar a Bernini el importe de su trabajo y enviar a Madrid el *Cristo Crucificado*, que por entonces debía de estar concluido. Se trataba de don Diego de Aragón y Pignatelli (1596-1663), IV duque de Terranova<sup>14</sup>. El duque, que contaba con experiencia diplomática previa en Alemania, estaría al frente de la embajada de España en Roma desde febrero de 1654 hasta junio de 1657<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> BUSTAMANTE, A., “El Panteón de El Escorial. Papeletas para su historia”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992) 161-216, en especial pp. 201 y 204.

<sup>13</sup> Sobre él, véase MORONI, G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venecia 1840-1879, vol. LXXXI, pp. 83-84.

<sup>14</sup> GARCÍA CARRAFFA, A., *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid 1922, vol. VII, pp. 255-256.

<sup>15</sup> Sobre la familia Terranova, véase AYMARD, M., «Une famille de l'aristocratie sicilienne aux XVIe et XVIIe siècles: les ducs de Terranova», en *Revue Historique*, 247 (1972) 29-65.

A principios de febrero de 1654 había llegado a Pozzuoli procedente de Sicilia<sup>16</sup>. Desde allí emprendería sin mucha dilación su viaje hacia Roma. Así, sobre el 20 de febrero de 1654, en la capital pontificia se supo que el duque se encontraba ya en las inmediaciones de la ciudad, habiendo llegado a la localidad de Marino, donde los Colonna, como señores del lugar, le dispensaron una magnífica acogida. El cardenal Trivulzio, que había estado al frente de la embajada desde la marcha del duque del Infantado, se desplazó a Marino para entrevistarse con su sucesor<sup>17</sup>.

Justo en aquellos días, el cardenal Fabio Chigi, futuro papa Alessandro VII, plasmó en su diario varios encuentros que mantuvo con Bernini –con quien tenía una gran familiaridad- y también con el embajador de España, notas que permiten intuir cómo transcurrió aquella fase final del encargo<sup>18</sup>. Poco antes de la llegada a Roma del duque, el *Crucificado* efectivamente había de estar terminado, puesto que el 8 de febrero Chigi anotó en su diario: “È da me [il] Cav[alier] Bernino con la Croce”, refiriéndose probablemente al *Cristo* realizado para el rey de España<sup>19</sup>. El día 21, el cardenal envió su carroza a dar la bienvenida a Terranova, según se acostumbraba. La jornada sucesiva, Chigi recibió al diplomático español<sup>20</sup>.

Pocos días más tarde, ya en los últimos del mes, el duque hizo su entrada pública en Roma por la puerta de San Juan de Letrán. Le conducía en tan relevante ocasión la carroza del príncipe don Camillo Pamphilj, en la que también le acompañaban los cardenales de la facción española Colonna, Cesi y Montalto, junto con su antecesor Trivulzio. Tras él, como se acostumbraba, se compuso un cortejo formado por unas setenta carrozas mandadas por los principales señores de la Urbe<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Archivio Segreto Vaticano (ASV), Avvisi, 23<sup>a</sup>, fol. 57r. Roma, 7 de febrero de 1654: “Si è havuto avviso dell’arrivo da Sicilia in Pozzolo del Sig. Duca di Terra Nova di passaggio à questa volta per esercitare la sua carica d’Ambasciatore Cattolico al Pontefice”.

<sup>17</sup> ASV, Avvisi, 23<sup>a</sup>, fol. 75v. Roma, 21 de febrero de 1654: “Essendosi havuto avviso dell’arrivo Domenica sera a Marino del Sig. Duca di Terra Nuova Amb. Cattolico in questa corte lunedì il Sig. Cardinal Trivulzio si trasferì colà per abbocarsi con Sua Em. la quale veniva in quella sera splendidamente alloggiata con tutta la sua Corte dal Sig. Contestabile Colonna, che à tale effetto vi si era portato alcuni giorni avanti”.

<sup>18</sup> PETRUCCI, F., “Bernini, Algardi, Cortona ed altri artisti nel diario di Fabio Chigi cardinale (1652-1655)”, en *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte*, 53 (1998) 169-196.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 196. 21 de febrero, sábado: “è da me... V. Ab. Michelij circa il mandar S. Ec.a la carrozza incontro all’Ambas.e di Spagna”; 22 de febrero, domingo: “à 2 ½... Amb.re di Spagna N.S.”.

<sup>21</sup> ASV, Avvisi, 103, fol. 46v. Roma, 28 de febrero de 1654: “In quel giorno [Domenica] su le 21 hora il Sig. Duca di Terranova Amb. in questa Corte fece la sua publica entrata per la

A principios de marzo, el día 7, el duque de Terranova volvió a visitar al cardenal<sup>22</sup>. Dos días más tarde, ambos volvieron a verse, encontrándose al parecer en la reunión el embajador interino, el cardenal Teodoro Trivulzio, y el mismo Bernini. Es más que probable que aquel 9 de marzo se abordase el pago final del *Crucificado* y que, como ha supuesto Delfín Rodríguez<sup>23</sup>, se tratase también del envío a España de la obra<sup>24</sup>.

Pero no está del todo claro que el *Crucificado* saliese de Roma en la primavera de 1654. Otras anotaciones del diario de Chigi hechas los días 26 y 27 de agosto de ese año, en las que afirma haber visto un *Cristo* de Bernini –¿acaso el mismo?– hacen sospechar que por entonces la obra aún no había sido mandado a España<sup>25</sup>. Seguramente Felipe IV urgió a Terranova para que mandase el *Cristo* a Madrid, pues el 15 de marzo de aquel mismo año, el Panteón de El Escorial ya había sido inaugurado, y sólo faltaba el *Crucificado* de Bernini para dar por terminada su decoración<sup>26</sup>.

Cuándo se colocó con exactitud el *Cristo* del maestro italiano en el altar del Panteón es un extremo que se desconoce. Lo que sí está del todo contrastado es que ya se encontraba en ese lugar en 1659, cuando el padre Francisco de los Santos lo cita en su *Descripción* del monasterio<sup>27</sup>. Su llegada a tierras españolas tuvo lugar con seguridad antes de ese año, ya que en la contabilidad de la embajada de Terranova los gastos de su envío a España se registraron en las partidas libradas en 1657, lo cual no quiere decir que el *Cristo* no se expidiese aún antes, tal vez cuando el año 1654 se encontraba bien avanzado.

---

porta di S. Giovanni Laterano dentro la Carozza del Sig. Principe D. Camillo Panfilio con li Eminentissimi Colonna, Montalto, Trivulzio, e Cesis, seguitata da circa 70 altre Carozze a sei mandate da SS. Cardinali, Ambasciatori di Principi e Titolati, & altri Signori con loro Gentil'huomini”

<sup>22</sup> PETRUCCI, o.c., p. 196. 7 de marzo, sábado: “a 22. È da me il D. di Terranova Amb.re straord. Di Sp.na, il sottodatarario, il P. Sforza Pallav.no”.

<sup>23</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D., “Sobre el modelo de bronce de la Fontana dei Quattro Fiumi de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid”, en *Reales Sitios*, 155 (2003) 26-41, en particular en pp. 31-33.

<sup>24</sup> PETRUCCI, o.c., p. 196. 9 de marzo, lunes: “parlo al D[uca di] Sp[agn]a a M[onsigno]r Teo[do]ro, Cav[alier] Bernino”. El desarrollo de las abreviaturas es mío, siguiendo en parte la interpretación de Petrucci. Según este autor, el encuentro vendría a significar una activa participación de Chigi en el encargo del *Crucificado*, hipótesis no refrendada por ningún otro documento y que por tanto no comparto. Petrucci también defiende que el *Cristo* fue un regalo del papa al rey, extremo que como se ha visto más arriba, ha quedado del todo desmentido.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>26</sup> BUSTAMANTE, o.c., p. 210.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

Bernini recibió mil escudos de Terranova en concepto de pago. Una vez que la obra estuvo del todo terminada, se embolsó en un cajón hecho a propósito para contenerla y se llevó en carro desde Roma hasta el puerto de Civitavecchia. Allí se embarcó con rumbo a Alicante, desde donde sería conducida por tierra hasta Madrid. Los gastos del viaje y los derechos de aduanas ascendieron a doscientos veinticinco escudos, casi un cuarto del precio total del *Cristo*. A esta partida hubo de añadirse otra, de doscientos escudos, para sufragar el coste del viaje de ida y vuelta de la persona que llevó el cajón hasta Madrid<sup>28</sup>. Por fin, Felipe IV podía contemplar aquella imagen tan llena de significaciones.

#### IV. ¿NO GUSTÓ EL *CRISTO CRUCIFICADO* DE BERNINI A FELIPE IV?

La llegada del *Cristo* de Bernini a la corte hubo de estar rodeada de cierta expectación (fig. 1). Pero puede que Felipe IV, apasionado coleccionista y buen entendedor en cuestiones artísticas, se sintiera algo defraudado por la obra del maestro, no desde luego por los aspectos plásticos y estéticos del *Cristo*, sino tal vez por la interpretación iconográfica y espiritual que Bernini había hecho de la muerte de Jesús en la cruz. Sus asesores artísticos, y puede que el propio Velázquez, posiblemente también emitieron un juicio negativo sobre estos aspectos de la obra. El *Crucificado* había de revestir un enorme protagonismo en el Panteón de El Escorial, tanto por la significación del lugar como por su emplazamiento en el altar del mismo. Además, venía a dar sentido a la advocación de aquel espacio, que era una capilla funeraria dedicada a la Santa Cruz<sup>29</sup>. Es por ello que se comprende la valoración estricta a la que fue sometida esta visión berniniana de la Muerte de Cristo.

El *Crucificado* de Bernini vendría a sustituir al de Pietro Tacca, que de manera provisional colgaba sobre el altar del Panteón. El *Cristo* de Tacca, realizado antes de 1635, se encontraba en El Escorial desde al menos 1648, año en que se sometió a un proceso de dorado, posiblemente para que

---

<sup>28</sup> Archivo General de Simancas (AGS), Tribunal Mayor de Cuentas, 3ª época, 2634. Cuentas de don Diego de Aragón, duque de Terranova, durante su embajada en Roma, 1654-1657, año de 1657: "Mas di al Bernin por la obra del Santo Cristo de bronce que S.M. me mando hacer mil escudos/ Mas gaste en hacerle encaxar en flete de aduanas carruaxe asta Civitaviexa y de Alicante a Madrid ducientos y veinte y cinco escudos/ Mas di a la persona que le llevo para ajuda al gasto de la yda y buelta ducientos escudos". Publicado por GARCÍA CUETO, o.c. Sobre las conexiones marítimas entre los puertos del sur de Italia y los del Levante español, véase el excelente trabajo de VARRIALE, G., "Napoli e Valencia negli anni di Filippo IV", en F. SALVATORI (coord.), *Il Mediterraneo delle città*, Roma 2009, pp. 1-33, con bibliografía precedente.

<sup>29</sup> BUSTAMANTE, o.c., p. 210.

armonizase con la decoración del mismo Panteón. Sus dimensiones lo definen como el más grande de los tres *Crucificados* que han presidido el altar (190 x 178 x 96 cm.)<sup>30</sup>. De aquellos años en los que la obra de Tacca presidió la capilla funeraria da buena cuenta el conocido grabado de Pedro de Villafranca, firmado en 1654, que ilustra la obra del cronista De los Santos.

El *Cristo* de Bernini es significativamente más pequeño que el de Tacca (164 x 120 x 22 cm.), y al igual que aquel, fue dorado antes de ser colgado sobre el altar<sup>31</sup>. Presenta a Jesús ya fallecido, cubierto por un imaginativo y muy movido paño de pureza, con la cabeza desplomada hacia la derecha y las manos con los dedos extendidos. La postura del cuerpo acusa la torsión de la forma de Crucifixión interpretada por Bernini, que es la de tres clavos. Esta es desde luego la cuestión crucial por la que el *Cristo* de Bernini no permaneció en tan destacado emplazamiento. Ya Elías Tormo advirtió que el número de clavos constituía una problemática peculiar en los *Crucificados* de El Escorial<sup>32</sup>, aunque no llegó a indagar en las repercusiones que pudo tener la opción presentada por Bernini.

En la España de la época, y particularmente en el entorno cortesano, estaban muy presentes los dictámenes iconográficos que sobre la Crucifixión había hecho el pintor y teórico Francisco Pacheco, a la sazón suegro del pintor de cámara Diego Velázquez. Pacheco defendía la representación de Cristo en la cruz con cuatro clavos, “con majestad y decoro, sin torcimiento feo, o descompuesto, así como convenía a la soberana grandeza de Cristo nuestro Señor”<sup>33</sup>. La versión pictórica que Velázquez haría del tema del Crucificado seguía fielmente las disposiciones iconográficas generales de su maestro Pacheco, evidenciando que aquellas normas habían arraigado con fuerza en el panorama español.

El propio Felipe IV hubo de estar convencido de la conveniencia de representar de ese modo a Cristo Crucificado, y sería del uso de tres clavos hecho por Bernini de donde nacería su rechazo de la obra. No obstante, sorprende que si aquella cuestión revestía una importancia tan capital, no se hubiese indicado a Bernini al contratar su *Cristo* que debía representarlo con

---

<sup>30</sup> PORTELA SANDOVAL, F. J., “Varia sculptorica escurialensia”, en F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *La escultura en el monasterio de El Escorial. Actas del Simposium*, El Escorial 1994, pp. 215-254, en especial p. 220.

<sup>31</sup> PORTELA SANDOVAL, o.c., p. 249. Este autor hace constar que el *Cristo* está barnizado de oro, pero no dorado a fuego.

<sup>32</sup> TORMO, o.c.

<sup>33</sup> Cita del *Arte de la pintura* recogida en NAVARRETE PRIETO, B., “Durero y los cuatro clavos”, en *Boletín del Museo del Prado*, 34 (1995) 7-10.

cuatro clavos. Puede que los agentes españoles diesen por supuesto que ésa y no otra era la fórmula para representar la Crucifixión, incurriendo en un gesto de ignorancia de las especificidades devocionales e iconográficas del medio italiano. Aunque el monarca no diese su aprobación final a la obra, sí recompensó a Bernini por los servicios prestados, haciéndole llegar una cadena de oro<sup>34</sup>.

El *Cristo* de Bernini presidió el Panteón sólo unos pocos años, al máximo desde finales de 1654 hasta principios de 1660, cuando llegó al monasterio el que habría de sustituirlo, realizado también en Roma por Domenico Guidi. Los cronistas de El Escorial, y en especial el padre De los Santos, se esmeraron en ocultar cualquier connotación negativa en la sustitución del *Crucificado* berniniano. Su intento de justificar el reemplazo del *Cristo* de Bernini no resulta sin embargo nada convincente, pues el jerónimo lo atribuye al tamaño pequeño de la escultura para el arco del altar<sup>35</sup>, algo que contradice abiertamente el medir el *Crucificado* que finalmente quedaría en ese emplazamiento, el de Domenico Guidi -de él se trata a continuación- unos quince centímetros menos. También se ha relatado desde antiguo que el *Cristo* fue llevado a otra dependencia más visible del monasterio por haberse considerado “demasiado bello” para estar oculto en el Panteón. Tampoco resulta digna de crédito esta versión. Las hipótesis más recientes y al extremo sugestivas de Tomaso Montanari<sup>36</sup> apuntan que en efecto Bernini no satisfizo con el *Cristo* a su mecenas, al no reunir los aspectos devotos que la imagen había de suscitar, y de ahí habría surgido la iniciativa de trasladarla a otro ámbito, desde luego más secundario, del regio monasterio.

Bernini hubo por el contrario de quedar sumamente satisfecho de su plasmación del *Crucificado*. Como narra el biógrafo Baldinucci, el maestro realizó otro *Cristo* similar al del rey de España para sí mismo, dando muestra de estar complacido por su creación. Años más tarde, mientras se encontraba

---

<sup>34</sup> FAGIOLO DELL'ARCO, M., *L'immagine al potere. Vita di Gianlorenzo Bernini*, Roma-Bari 2001, p. 290, afirma la posesión de Bernini de un collar de oro regalado por Felipe IV en recompensa por el *Crucificado* de El Escorial.

<sup>35</sup> El padre De los Santos afirma en las ediciones de 1681 y 1698 de su *Descripción*: “estuvo [el *Cristo* de Bernini] antes en la capilla del Panteón, y por ser pequeño para allí, aunque tiene cinco pies de alto, mandó el Católico Rey Felipe Quarto se pusiera aquí [en la Capilla del Colegio] y se le hiciesse este retablo, para que estuviese con decencia”. Cita tomada de TORMO, o.c., p. 361

<sup>36</sup> En últimas investigaciones presentadas en varias conferencias, de próxima publicación, así lo ha manifestado el estudioso. Por ejemplo, en la pronunciada el lunes 23 de noviembre de 2009 en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Trento bajo el título “Bernini per Bernini. Il secondo crocifisso monumentale”.

en Francia, Bernini decidió donárselo al cardenal Sforza Pallavicino<sup>37</sup>, quizá para olvidar el cierto fracaso que le había supuesto ante Felipe IV. Pero los entendidos en arte de la corte pontificia no compartieron desde luego de las reservas de los españoles. Resulta enormemente significativo cómo en 1656 Fabio Chigi, antiguo amigo del escultor convertido ya por entonces en papa Alessandro VII, mostró al parecer interés por conseguir un *Crucificado* análogo al realizado por Bernini para el rey de España<sup>38</sup>.

## V. UN NUEVO ENCARGO EN ROMA: EL *CRUCIFICADO* DE DOMENICO GUIDI

La versión que Bernini había realizado de la muerte de Jesucristo en la Cruz no satisfizo del todo a Felipe IV, por lo que el monarca, a través de sus agentes en Italia, se apresuró a encargar una nueva imagen del Crucificado. El responsable de gestionar la orden regia fue una vez más el duque de Terranova<sup>39</sup>, quien permanecería al frente de la embajada en Roma hasta mediados de julio de 1657<sup>40</sup>. Hubo por lo tanto de cursarse en Roma la petición antes de esa fecha. Pero Terranova ya no estaría en la Urbe una vez que el *Cristo* se hubo concluido, correspondiendo muy probablemente a su sucesor al frente de la embajada, don Gaspar de Sobremonte, organizar el envío del nuevo *Crucificado* a Madrid.

---

<sup>37</sup> BALDINUCCI, o.c., p. 74: “Aveva il Cavaliere fatto per la maestà del Re di Spagna il Crocifisso di bronzo, di che altra volta abbiám parlato ed altro simile ne aveva condoto per se medesimo, e mentre ei si trovava in Francia, ordino a suoi, che lo donassero al Cardinal Pallavicino”. Sobre la relación entre el maestro y el prelado, véase el importante artículo de MONTANARI, T., “Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino”, en *Prospettiva*, 87-88 (1997) 42-68.

<sup>38</sup> KRAUTHEIMER, R. y JONES, R. B. S.: “The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artists and Buildings”, en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15 (1975) 199-235, en especial p. 204: Roma, 1 de octubre de 1656: “d[on] Flavio se il Bernino fà per noi il crocifisso da quel del Re di Spagna”.

<sup>39</sup> “El año de 1659, llegó a España la Imagen del Christo Crucificado de bronce, y dorado, que mandó hazer en Roma de orden del Rey el Duque de Terranova, para la Capilla Real del Pantheon, entierro de los Catholicos Monarchas de España. Fue su artífice un sobrino de Julián Fineli, que siendo mozo, mostró en esta obra más de lo que se esperaba. Trajéronlo a Palacio por el mes de noviembre, y fue visto de su Magestad en la Pieza Ochavada, y luego mandó a Diego Velázquez diese orden de llevarlo a San Lorenzo el Real, y que fuese también allá, para ver la forma que se avia de tener en su colocación; hízolo como su Magestad lo mandaba”. Pasaje recogido por TORMO, o.c., pp. 366-369.

<sup>40</sup> ASV, Avvisi, 105, fol. 16r. Roma, 14 de julio de 1657: “Il Signor Duca di Terranova stato alcuni anni Ambasciatore Residente appresso la Santità di Nostro Signore per la Maestà del Rè Cattolico partì di quà Martedì notte verso Palo per imbarcarsi colà sopra una galera giuntavi del Signor Duca di Tursi di ritorno alla Corte di Spagna”.

El artista elegido para realizar la nueva obra fue Domenico Guidi, uno de los más destacados discípulos del otro gran maestro de la escultura del barroco en Roma, el boloñés Alessandro Algardi. Tal elección hubo de estar fuertemente condicionada por el fallecimiento pocos años atrás, en 1654, del mismo Algardi. Al no vivir el maestro, su discípulo aventajado resultaba la mejor opción. Además, Terranova había establecido contacto previamente con este escultor, pues Guidi se encontraba entre los seguidores de Algardi a los que el duque había encargado en 1655, también por orden de Felipe IV, la realización de los morillos de Neptuno y Cibeles destinados a los reales sitios españoles.

Domenico Guidi desempeñó un papel fundamental en la difusión de los logros de Algardi en la Roma de la segunda mitad del siglo XVII<sup>41</sup>. Su actividad como ayudante del maestro le llevó a desarrollar ampliamente sus habilidades como escultor, destacando por su capacidad para realizar fundiciones en bronce. La relación que mantenía con los mecenas españoles era antigua, pues su madre, Angela Finelli, era hermana del también escultor Giuliano Finelli, quien sirvió en Nápoles al conde de Monterrey. Guidi se trasladó muy joven a la capital partenopea para reunirse con su tío, aprendiendo también allí el arte de la fundición junto al eminente bronceista Gregorio de' Rossi. Desde Nápoles pasó a Roma en 1649, donde comenzó inmediatamente a trabajar en el taller de Alessandro Algardi, permaneciendo allí hasta la muerte del maestro en 1654. A continuación, se estableció como escultor independiente con taller propio. No obstante, ya con antelación había conseguido reconocimiento en la sociedad romana, pues en octubre de 1651 ingresó en la Accademia di San Luca<sup>42</sup>.

El *Cristo* de Guidi (fig. 2), algo más pequeño que el de Bernini (125 x 100 x 30 cm.), parece no modificar en lo sustancial lo plasmado en éste, aunque una observación más atenta desvela cómo sí que varió algunos detalles muy significativos. Para empezar, Guidi utilizó los cuatro clavos, recuperando la pose serena, equilibrada y simétrica que Pacheco aconsejaba. El escultor simplificó el diseño del paño de pureza en el frente, impulsando su vuelo en la parte trasera. Además, adoptó una nueva disposición en los dedos de las manos, que en parte se cierran para aludir simbólicamente a la Trinidad e impartir una bendición. Sin duda, Guidi plasmó el sentido clásico y devoto preferido entonces por los españoles.

---

<sup>41</sup> Véase sobre él BERSHAD, D. L., *Domenico Guidi, a 17th Century Roman Sculptor*, tesis doctoral inédita, University of California, Los Angeles 1970.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 9-18.

La dependencia de este *Crucificado* de los modelos de Alessandro Algardi es del todo evidente. El discípulo evocó el *Cristo* que Algardi había realizado con la peculiar técnica del cartón encolado y policromado, que hoy se conserva en la capilla del Governatorato de Roma (fig. 3). Este *Crucificado* lo donó el mismo Algardi en 1653 a Vincenzo Monticelli, rector de la iglesia de Santa Marta en el Vaticano, donde permaneció hasta la demolición de aquel templo en 1930. Sigue el modelo del realizado por el mismo Algardi para Ercole Alamandini, hoy perdido<sup>43</sup>. La visión que Algardi tuvo de la Crucifixión le llevó a emplear los cuatro clavos, imprimiendo un sentido sereno al cuerpo de Cristo, si bien su postura no acabe de resultar tan estática como la defendida por Pacheco<sup>44</sup>. Aunque no son del todo idénticos, tanto el paño de pureza como la posición de los dedos de las manos empleados por Guidi ponen de manifiesto la clara dependencia de la obra del maestro Algardi.

El *Cristo* de Guidi llegó a España en julio de 1659, siendo remitido al rey por trámite de Terranova<sup>45</sup>, quien por entonces se encontraba ya en Madrid, ocupando el cargo de superintendente de las obras reales<sup>46</sup>. Felipe IV tuvo ocasión de verlo en noviembre de 1659 en la Sala Ochavada del Alcázar, encargándose Velázquez a continuación, después de haberse cerciorado que el escultor había hecho la interpretación de la Muerte en la Cruz que él deseaba, de instalarlo en el Panteón, donde se encuentra desde 1660<sup>47</sup>. Una vez hubo llegado a El Escorial el *Crucificado* de Guidi, el de Bernini se instaló definitivamente en la capilla del Colegio del Real Monasterio, donde el arquitecto y ensamblador José de la Torre realizó un retablo para albergarlo, según una traza elegida por el mismo Felipe IV<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> MONTAGU, J. (comisaria), *Alessandro Algardi, l'altra faccia del barocco*, catálogo de exposición, Roma 1999, p. 288; FERRARI, O. y PAPALDO, S., *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, p. 586.

<sup>44</sup> Así lo defiende EXTERMANN, G., "Antonio Raggi all'Escorial", en ELSIG, F., ETIENNE, N. y EXTERMANN, G., *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Milán 2009, pp. 143-152.

<sup>45</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 298r, 28 de julio de 1659: "El Rey (...) Por orden del marqués (sic) de Terranova se me remite una caja en viene un Santo xto". Publicado en MORÁN TURINA, M. y RUDOLF, K., "Nuevos documentos en torno a Velázquez y las colecciones reales", en *Archivo Español de Arte*, 65 (1992) 301.

<sup>46</sup> En 1658, Terranova ocupaba el cargo de superintendente de las obras reales, como manifiesta Palomino con ocasión de la llegada a Madrid de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, cuando afirma que en su acomodo y estipendio "intervino también el Duque de Terranova, como Superintendente de las obras reales". Véase PALOMINO, o.c., p. 252.

<sup>47</sup> PORTELA SANDOVAL, o.c., p. 226.

<sup>48</sup> AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª época, 2995, nº 2, fascículo 71. Pagos de Francisco de Arce, Alcázar de Madrid, 1657-1660: "A Joseph de la Torre arquitecto y ensamblador vezino desta villa dos mill y quatrocientos reales que valen ochenta y un mill y seiscientos maravedís por quenta de quatro mill y seiscientos reales en que se concertó con él

Pese a la incomprensión, más que fracaso, que el *Crucificado* de Bernini había experimentado en España, el maestro se reafirmó pocos años después en las propuestas iconográficas y espirituales que en él había hecho. Cuando a finales de la década de los cincuenta se decidió dotar de una serie de Crucifijos en bronce a los altares de la basílica de San Pedro, Ercole Ferrata hizo en 1658 un modelo de Cristo muerto y en 1659 otro de Cristo vivo, a partir de los diseños de Bernini. Estos modelos fueron vaciados en bronce veinticinco veces, terminándose el proceso a finales de 1660. Por la documentación consta que Bernini supervisó muy atentamente todo el proceso<sup>49</sup>. El Cristo muerto repite con pocas variaciones el realizado pocos años antes para El Escorial, siempre con los tres clavos<sup>50</sup>.

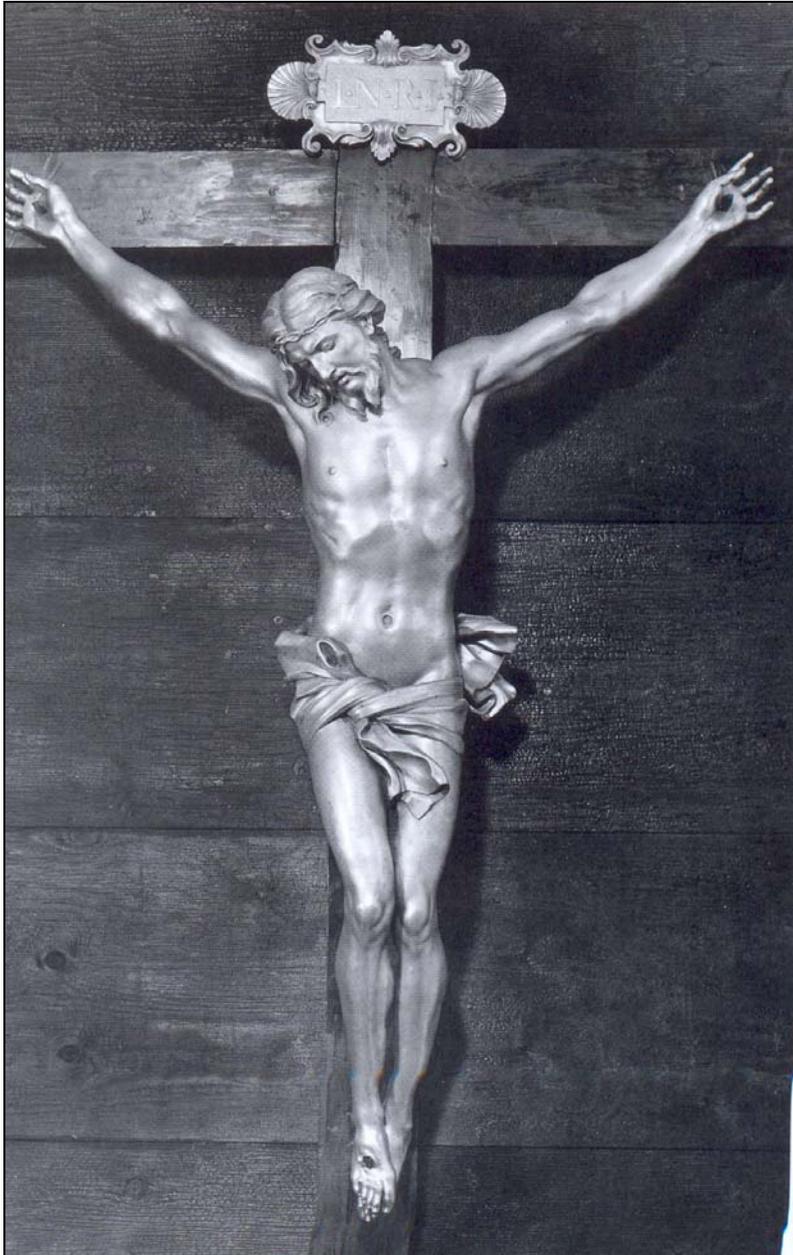
Pese a la cercanía espiritual de italianos y españoles, ambas naciones contaban indudablemente con numerosas especificidades en su sentido devoto. Una de ellas, relativa a la representación del Crucificado, hizo que a los ojos del rey de España el gran Gian Lorenzo Bernini fuese superado por el más modesto escultor Domenico Guidi. El *Cristo* de éste último sobre el altar del Real Panteón de El Escorial sigue dando a día de hoy buena cuenta de ello.

---

hacer el retablo y adorno para el santo Xpto de bronce que se a de poner en la Capilla del Colexio del Conbento Real de san Lorenço en el Escurial conforme a la traza que elijio Su Mag.d<sup>o</sup>”.

<sup>49</sup> WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano*, Madrid 1990, pp. 265-267; BATTAGLIA, R., *Crocifissi del Bernini per San Pietro*, Roma 1942; SCHLEGEL, U., “I crocefissi degli altari in San Pietro in Vaticano”, en *Antichità viva*, 6 (1981) 7-42; MARCHIONNE GUNTER, A., “Documenti della Fabbrica di San Pietro su Crocefissi, opere bronzee berniniane e altri lavori per l’arredo barocco della basilica Vaticana”, en *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 120 (1997) 167-209.

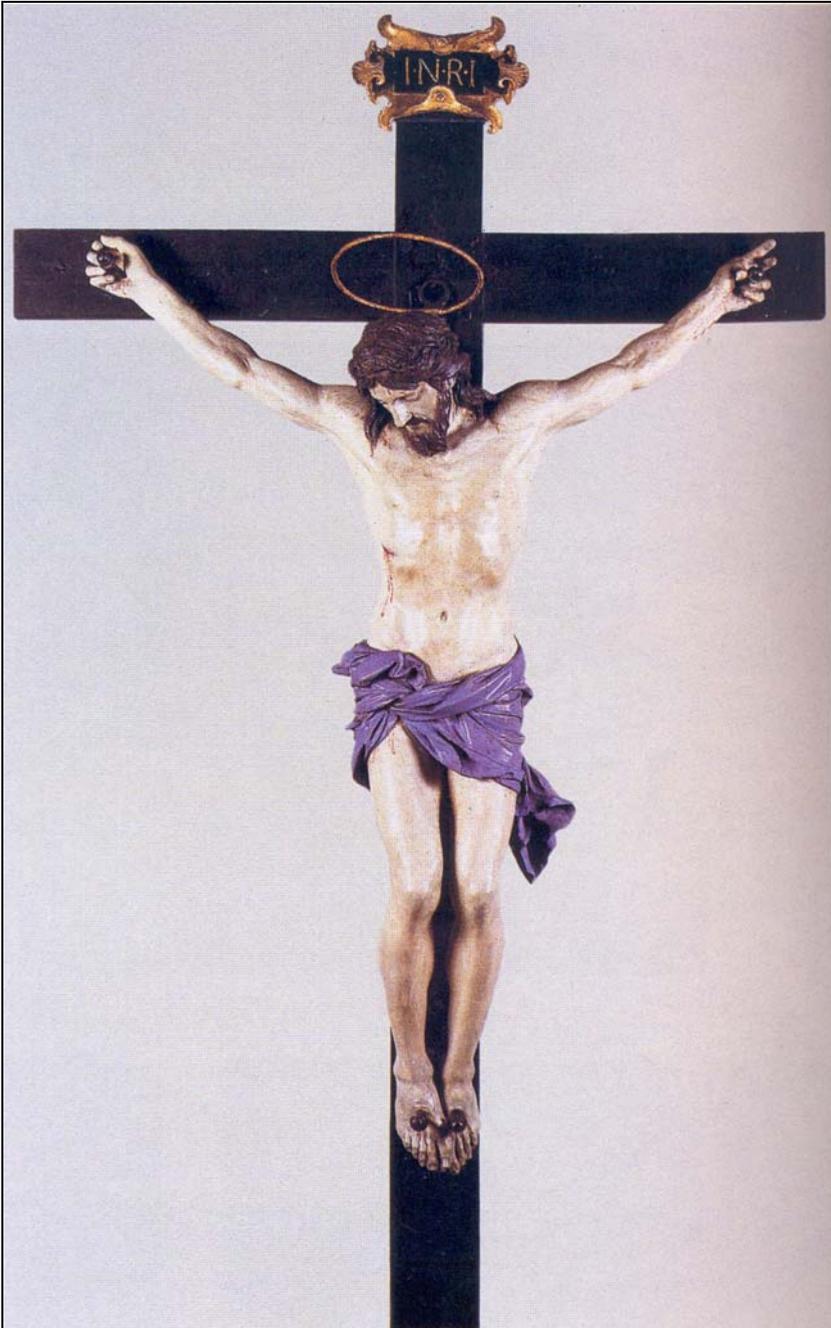
<sup>50</sup> No obstante, resulta curioso encontrar en una colección particular de Alemania un Crucificado de cuatro clavos atribuido al maestro, con tamaño más reducido. Véase al respecto MORELLO, G., PETRUCCI, F. y STRINATI C. M., *La Passione di Cristo secondo Bernini. Dipinti e sculture del barroco romano*, catálogo de exposición, Roma 2007, p. 88.



1. Gian Lorenzo Bernini, *Cristo Crucificado*. 1654. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid. Patrimonio Nacional.



2. Domenico Guidi, *Cristo Crucificado*. 1659. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid. Patrimonio Nacional.



3. Alessandro Algardi, *Cristo Crucificado*. 1644.  
Palacio del Governatorato, Roma.

