



Introducción - Rosario Coppel Areizaga

Extracto de *El modelo de Crucifijo en bronce de Miguel Ángel documentado en Sevilla 1597, redescubierto*, Carlos Herrero Starkie, IOMR, 2024

Técnica y catalogación de la escultura en bronce. ⁽¹⁾

El bronce se obtiene con una aleación de cobre y estaño, a la que suele añadirse plomo y en ocasiones zinc en pequeñas proporciones. Así mismo en el proceso de extracción del cobre se le adhieren en porcentajes infinitesimos impurezas de níquel, hierro o plata, arsénico y antimonio, lo que permite probar su antigüedad y el lugar de donde se ha extraído, tal y como se ha hecho con el Crucifijo en cuestión, cuyo cobre tipo Fahlerz procede de las minas del Tirol del cual se nutrían las fundiciones romanas durante dos primeros tercios del siglo XVI. En los trabajos en bronce, el escultor crea un modelo en cera o arcilla y después el fundidor se encarga de realizar un molde en yeso sobre el original para obtener una réplica en cera conocida como "Inter modelo" y preparar el proceso de fundición dejando el original intacto.

Una vez fundida la obra, necesita la labor de reparado que consiste en retirar los alambres con que se han mantenido sujetos el modelo y el núcleo, además de los canales que permiten la salida de la cera y los gases, y la entrada del metal líquido. Por último, es necesario subsanar los posibles defectos e imperfecciones del proceso con distintas herramientas, como una sierra, o una lima. El propio escultor autor del modelo o uno de sus mejores ayudantes, se encarga del acabado en frío en el que se perfeccionan los detalles de la pieza a golpe de cincel.

La pátina es la transformación que sufre la superficie de una obra debido al desgaste del tiempo, el rozamiento, o tratamientos químicos. Existen las pátinas naturales producidas por la oxidación, y las artificiales, conseguidas añadiendo una capa superpuesta al objeto fundido. El "dorado al fuego" se conseguía cubriendo con oro y mercurio la superficie y eliminando después el mercurio con fuego. En el caso del Crucifijo en estudio la pátina se encuentra en un estado conservación extraordinariamente bueno, probablemente por el hecho de haber sido utilizado como molde en talleres y no como objeto de culto.

Para la catalogación de un bronce es fundamental el análisis visual, examinarlo directamente y comprobar el peso, el sonido y la calidad del acabado mediante el tacto; localizar orificios, imperfecciones, parches, superficies rugosas, así como el cincelado en frío. A continuación, se verifican los resultados obtenidos mediante la investigación documental, que puede aportar datos sobre la procedencia (comitente e historia y vicisitudes de la obra), se consulta la bibliografía existente sobre el tema, e identifica la iconografía y el estilo. Esta investigación aportará la información necesaria que permita justificar la atribución de la pieza a un autor, taller, o escuela.

Los métodos para el estudio de la técnica del bronce se basan en la Espectroscopia fluorescente (XRF), que proporciona la aleación de metales que se ha utilizado (diferente en cada época, lugar e incluso taller), mientras que las radiografías permiten conocer el grosor de las paredes, el interior, si es hueco o macizo, o si conserva clavos u otros elementos para el ensamblaje de las distintas secciones. Todas estas pruebas han sido realizadas al Crucifijo recién descubierto, lo que ha contribuido a confirmar con métodos científicos su catalogación.

Por último, para el estudio y catalogación de la escultura en bronce, es importante distinguir la terminología utilizada. Un Bronce autógrafo es el que ha sido realizado con el modelo original del escultor y acabado por él mismo o por un ayudante de su taller bajo su supervisión. Una Réplica es el vaciado de un mismo modelo, por lo que es idéntica en forma y dimensión, ya que la contracción será la misma en cada caso, exceptuando el engastado y terminado. Lo habitual durante el siglo XVI es que se hicieran dos o tres réplicas de cada modelo autógrafo. La firma ejecutada en la cera aparece sólo en piezas excepcionales. Una Variante es un bronce similar a otro, pero fundido de un modelo independiente. Puede ser un segundo ensayo del escultor u otro modelo realizado a partir del primero. Mientras que un Sobre modelado es un bronce existente el que se usa como modelo para el vaciado indirecto. Consiste en cubrir el bronce con una sustancia protectora, realizar un molde en yeso y, a partir de él, continuar con el método indirecto de vaciado a la cera perdida.

En este sentido el presente estudio atestigua por medios tecnológicos, iconográficos y artísticos que el Crucifijo de bronce reúne todas las características para ser considerado un vaciado sobre un modelo original de Miguel Ángel realizado por un orfebre muy talentoso del ámbito de la gran Scuola Romana, en vida del maestro o justo después de su muerte. Sin embargo, su carácter propiamente autógrafo puede ser cuestionado al no estar demostrado que el Maestro supervisase directamente su fundición y vaciado en cualquier caso este Corpus Christi parece más, una obra de

colaboración entre Miguel Ángel que diseña un modelo icónico de Cristo y Guglielmo della Porta o uno de sus orfebres que perpetua en bronce ese modelo.



Fig. A. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR

Iconografía del Cristo Crucificado.

En la iconografía cristiana, la *Pasión de Cristo* fue uno de los temas más representados, comenzando con la *Oración en el huerto*, continuando con los catorce episodios siguientes, hasta llegar a la culminación con la *Resurrección*. Se describía así, por motivos didácticos, el ciclo de los padecimientos de Jesucristo siguiendo con fidelidad los textos evangélicos.

En la *Crucifixión*, Cristo aparece clavado en la cruz, unas veces todavía vivo, otras en el momento de pronunciar las últimas palabras y otras ya fallecido. En cada uno de estos momentos la representación es distinta. Generalmente, *Cristo vivo* tiene la cabeza dirigida hacia lo alto con los ojos y la boca abiertos y expresión de súplica, igual que cuando, *semi vivo*, antes de expirar, se dirige hacia su Padre pronunciando las últimas palabras. *Cristo muerto*, por el contrario, presenta la cabeza totalmente caída sobre el pecho, y los ojos y la boca cerrados. Estas tres situaciones precisan de un estudio anatómico, fundamental en el caso de una obra Miguel Ángel, en el que debe tenerse en cuenta la posición del cuerpo, los brazos y las piernas. El artista muestra la tensión con la firmeza o laxitud de las extremidades. Además, hay otros signos que se utilizan para dar más convicción a la figura, como son la posición de los brazos más o menos horizontales o verticales, o los dedos de las manos, que unas veces aparecen extendidos, otras con el pulgar y el corazón unidos como signo de bendición y con menos frecuencia con las manos casi cerradas o con el pulgar y el índice unidos. A partir de las normas de la Contrarreforma, dictadas durante el Concilio de Trento (1545-1563), se estipuló que Cristo debía ser representado como una divinidad, sin mostrar el sufrimiento causado por la pasión y muerte.

En el modelo de *Crucificado* de Miguel Ángel que se da a conocer en esta publicación, Cristo aparece representado muerto, desnudo, con la cabeza completamente caída sobre el pecho, los ojos y la boca cerrados, el ceño fruncido, y la expresión seria de dignidad. Los brazos están colocados casi horizontalmente y las piernas cruzadas, la izquierda sobre la derecha. El estudio anatómico muestra con perfección el diafragma hundido, las costillas, los músculos y tendones. Las manos tienen unidos el pulgar y el índice, pero lo más inusual es que está clavado en la cruz con cuatro clavos siguiendo la visión de Santa Brígida.⁽²⁾

Probablemente, la figura llevaba corona de espinas o halo de santidad (que no se conserva), ya que tiene un orificio sobre la coronilla y otro sobre el lado derecho de la cabeza. En el costado presenta la herida de la lanza y unas gotas en relieve que brotan

de ella, lo que es un dato importante para fecharlo. El rostro, de gran belleza clásica, tiene unos rasgos delicados, los ojos rasgados, la boca pequeña y las cejas, el bigote y la barba cinceladas con perfección. Otra singularidad es que el cabello no cae hacia adelante, sino que está ordenado por encima de los hombros y formado por ondas regulares. Aunque se diseñó para colocar sobre una cruz, la figura está modelada en bulto redondo con la parte trasera tan perfectamente acabada como la delantera. El perizonium, colocado con tornillos, se añadió cuando el modelo de cera fue vaciado en bronce. (Fig. A)



Fig. B. Leone Leoni, retrato de Miguel Ángel, medalla de bronce, Museo Arqueológico, Madrid

Miguel Ángel Broncista

Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) está considerado el más grande escultor de todos los tiempos. Aunque su especialidad fue el mármol, se conservan documentos que dejan constancia de que realizó esculturas en bronce sobre todo en su primera época. Uno de los primeros broncistas del Renacimiento fue su maestro Bertoldo, quien pudo proporcionarle la formación necesaria, además de traspasarle la gran admiración que sentía por Donatello, su propio maestro.^{(3) (4)} Giorgio Vasari (1511-1574) proporcionó una de las primeras noticias sobre la actividad de Miguel Ángel como escultor en bronce:

“La fama que Buonarroti adquirió gracias a esta escultura, [el David monumental de mármol instalado en la Piazza della Signoria en 1504], le permitió modelar para el gonfaloniero un bellissimo David de bronce que Soderini mandó a Francia”.⁽⁵⁾

El *David* de bronce fue encargado en 1502 por el Gobierno de la República de Florencia para enviar a Francia como obsequio diplomático. Pierre de Rohan, Mariscal de Gié, había solicitado un año antes una copia del *David* de Donatello para Luis XII que no se llegó a hacer. Después de muchas dudas, gracias a la intervención del gonfaloniero de Justicia Piero Soderini, el encargo de un nuevo *David* recayó en Miguel Ángel, que se terminó en 1508 cuando Benedetto da Rovezzano se ocupó del acabado final del bronce. Entonces fue enviada a Francia vía Livorno. Lamentablemente, esta estatua, que era de tamaño natural (dos brazas y cuarto), no se ha conservado.

Por otro lado, el proyecto diseñado en 1505 para la tumba del Papa Julio II incluía un friso historiado de bronce por encima de la cornisa, que no se materializó, como tampoco el segundo, ya en 1513, en el que proponía realizar tres historias o de mármol o de bronce. ^{(6) (7)}

En 1506, Miguel Ángel recibió el encargo más importante para realizar en bronce. Se trataba de un retrato sedente del Papa Julio II, de tamaño colosal (cinco a siete braccia según las crónicas), para colocar encima de la puerta principal de la iglesia de San Petronio en Bolonia. El escultor diseñó un boceto que fue esculpido en estuco a tamaño real quizá por Alfonso Lombardi, famoso por trabajar en dicho material. En 1507, cuando el modelo en cera estaba preparado, se encargó el vaciado en bronce a los fundidores florentinos Lapo d'Antonio y Ludovico di Guglielmo del Buono, apodado Lotti, y al milanés Pietro Urbano, pero Miguel Ángel, insatisfecho con su trabajo, los despidió y llamó a un maestro francés y a otro florentino, Bernardino dal Ponte, artillero famoso por su habilidad. La operación dio muchos problemas por lo que resultó una mala experiencia para Miguel Ángel. Además, tuvo un triste final, ya que fue destruida cuatro años después, en 1511, por la expulsión de los Medici de la ciudad y la llegada al poder de la familia Bentivoglio (también se destruyó el modelo de estuco). El bronce obtenido fue vendido al duque Alfonso de Ferrara, quien lo destinó a fabricar una pieza de artillería. ⁽⁸⁾

Ya en los últimos años de su vida, recibió, por parte de Catalina de Medici, la petición de realizar la *Estatua ecuestre de Enrique II de Francia*, que rechazó por su avanzada edad, recomendando a Danielle de Volterra. Este último sólo llegó a vaciar el caballo, diseñado por Miguel Ángel (que también supervisó los preparativos para su fundición), ya que falleció en 1564. La monumental obra, de más de cuatro metros de altura se utilizó después para el monumento ecuestre de Luis XIII, en la plaza de les Vosges, París, realizado por Pierre II Biari entre 1634-1639, aunque corrió la misma

suerte que las estatuas anteriores, ya que fue destruida en 1789 durante la Revolución. ⁽⁹⁾

Como se ha visto, la fortuna no favoreció la permanencia de las esculturas en bronce creadas por Miguel Ángel, pero se conservan algunas de pequeño tamaño que se han relacionado con sus dibujos o apuntes a tinta, a partir de los que creaba pequeños modelos en cera o arcilla como el que nos ocupa. En este sentido hay constancia de que obsequió a Leone Leoni con un grupo de cera que representaba a *Hércules y Anteo*, como agradecimiento por una medalla que había fundido con su retrato, en 1560, en cuyo reverso aparecía un ciego guiado por un perro. ⁽¹⁰⁾ (Fig. B) Otra vez es Vasari el que aporta el dato:

“Gustó tanto a Miguel Ángel aquella medalla, que decidió regalar a Leone varios dibujos suyos, así como una efigie de cera que representaba a Hércules aplastando a Anteo”. ⁽¹¹⁾



Fig. C. *Sansón y dos filisteos*, vaciado de un modelo de Miguel Ángel, siglo XVI, 36,8 cm, The Frick Collection

Los pequeños Bronces.

Los pequeños broncees realizados a partir de los modelos de Miguel Ángel se vaciaron generalmente en fechas tardías. Entre estos se encuentran temas mitológicos como *Hércules descansando*, 33 cm (modelo original 1493-1494), Londres, Victoria and Albert Museum; ⁽¹²⁾ *Cautivo*, 19,5 cm (modelo original 1513), Milán, Museo Poldi Pezzoli; ⁽¹³⁾ y *Fragmento de dios río*, 31,3 cm (modelo original 1521), posiblemente vaciado por Alessandro Cesati, c.1540. Florencia, Museo Nazionale del Bargello. ⁽¹⁴⁾

Uno de los pequeños broncees que más difusión tuvo fue el famoso grupo de *Sansón y dos filisteos*, de 37,2 cm, que se conserva en el Museo Nazionale del Bargello, cuyo modelo en terracota (41 cm) ha sido fechado ca. 1530 (Florencia, Museo de la Casa Buonarroti). ⁽¹⁵⁾ Existen varias versiones, las primeras fundidas alrededor de 1550, probablemente por Danielle da Volterra, en Berlín Museo Bode, de 36,5 cm y Nueva York, The Frick Collection, de 36,8 cm de altura. ⁽¹⁶⁾ (Fig. C)

Las publicaciones de Paul Joannides son fundamentales para el tema que nos ocupa, ya que ha dedicado gran parte de su trayectoria como investigador a los dibujos de Miguel Ángel y de forma más colateral a su actividad como bronceista. Además, a él se debe la atribución de una figura de *Hércules Pomarius*, en bronce de 33 cm (ca. 1500), que se conserva en Londres, en el Victoria and Albert Museum. ⁽¹⁷⁾

El grupo del *Calvario* del Metropolitan Museum de Nueva York fue uno de los primeros pequeños broncees que se relacionó con un modelo de Miguel Ángel, como se verá en este estudio. ⁽¹⁸⁾

Un caso aparte, porque podría tratarse de broncees autógrafos de Miguel Ángel, es la pareja de *Bacantes sobre panteras* procedente de la Colección Rothschild que, tras ser expuesta temporalmente en Cambridge, en el Fitzwilliam Museum, pudo ser estudiada por diferentes especialistas en el *Michelangelo Discovering Symposium* a cargo de Victoria Avery, quien propuso la autoría en 2015 junto a Paul Joannides. ⁽¹⁹⁾ Tres años más tarde, se han publicado los resultados de la investigación con interesantes artículos de especialistas, un magnífico estudio técnico y excelentes fotografías. Se trata de dos broncees, de 91,2 y 90,2 cm de altura respectivamente, fechados ca. 1504, conservados en magnífico estado y de gran belleza plástica. ⁽²⁰⁾

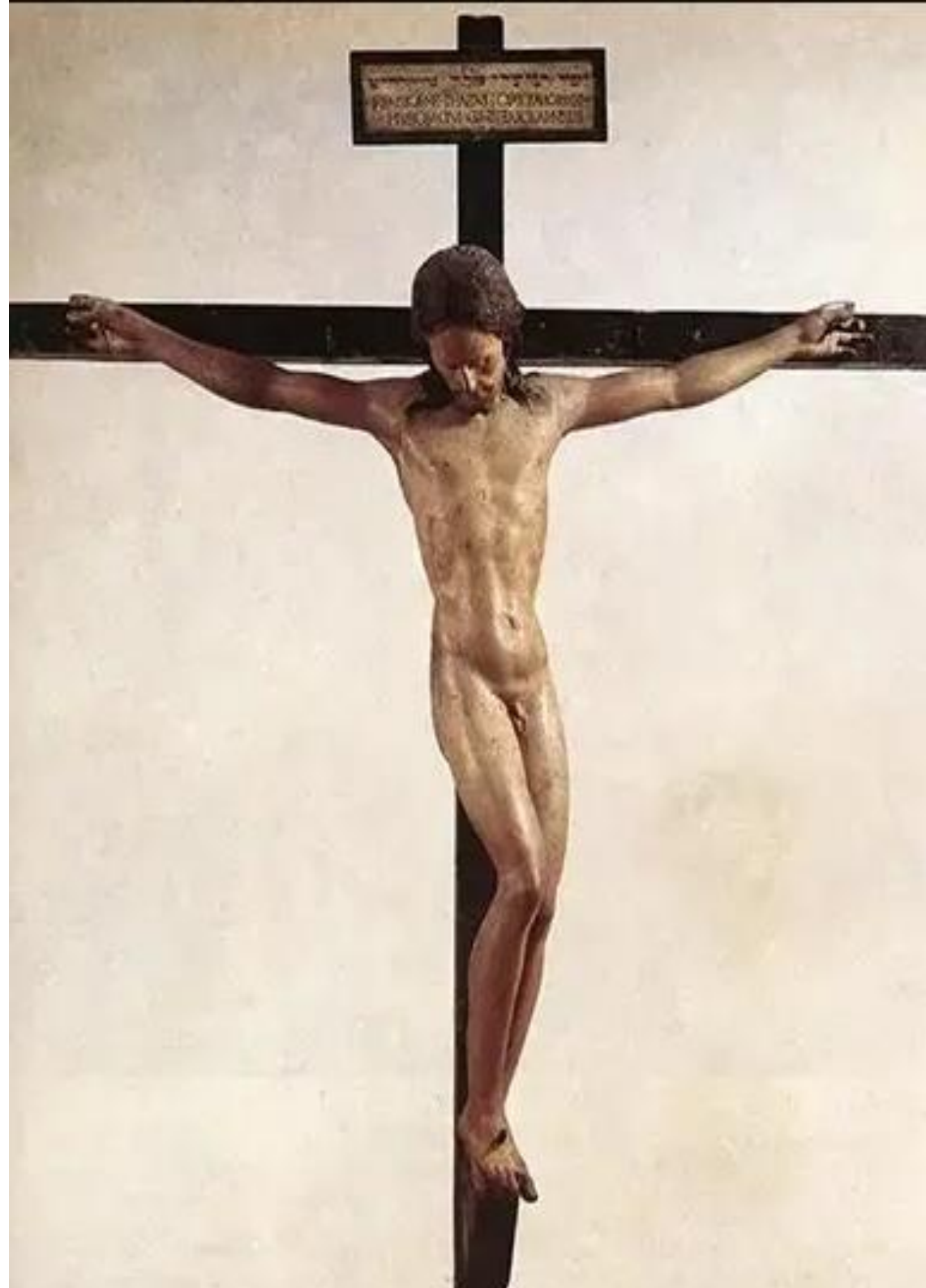


Fig. D. *Cristo Crucificado*, madera policromada, **Miguel Ángel**, 1491, 142x135 cm, Chiesa di Santo Spirito, Florencia

Modelos de Cristo Crucificado creados por Miguel Ángel.

La primera representación de un *Crucificado* de Miguel Ángel que se ha conservado es de madera policromada, de 139 cm de altura, fechado ca. 1493. Se encuentra en la sacristía de la iglesia del Santo Spirito en Florencia (Fig. D) y, según relataron sus primeros biógrafos Ascanio Condivi y Giorgio Vasari, el escultor, todavía en la etapa de aprendizaje, lo hizo como señal de amistad hacia el prior, en agradecimiento por dejarle hacer disecciones de cadáveres para los estudios de anatomía. ⁽²¹⁾ En esta obra juvenil, Miguel Ángel se inspiró en el *Crucificado* de Brunelleschi (1410-1415), de madera policromada y 170 cm de altura, que se encuentra en la capilla Gondi, en la iglesia de Santa Maria Novella de Florencia, y fue la primera representación de Cristo desnudo. ⁽²²⁾

Por otra parte, son bien conocidos los dibujos que se conservan en el British Museum (Fig. E), (principios de la década de 1520); Windsor Castle (1533), Museo del Louvre, y Teylers Museum, Haarlem, Países Bajos, ⁽²³⁾ que se han relacionado con el círculo erudito y religioso del español Juan de Valdés y con la profunda amistad que mantuvo Miguel Ángel con Vittoria Colonna, marquesa de Pescara, entre 1536-1540, tema en el que se profundiza en esta publicación después de analizar la correspondencia entre ambos.

Se conserva el boceto de un *Crucificado*, en madera de tilo, de 27 cm, en el Museo de la Casa Buonarroti (Florencia), que se ha fechado ca. 1562, gracias a cuatro cartas escritas de agosto a octubre de ese año por Lorenzo Mariottini (sastre confidente de Miguel Ángel) y de Cessare Bettini (supervisor de la construcción de San Pedro), enviadas desde Roma a Leonardo, el sobrino de Miguel Ángel, que se encontraba en Florencia; y de otra carta al mismo Leonardo del escultor Tiberio Calcagni, también desde Roma. En esas misivas se relata el deseo de Miguel Ángel de hacer un *Crucificado* de madera para regalar a su sobrino. ⁽²⁴⁾

Por último, hay que citar un *Tabernáculo con escenas de la Pasión* encargado por Pio IV para la iglesia de Santa Maria degli Angeli de Roma, que fue diseñado por Miguel Ángel, y vaciado entre 1566-1568 por su último ayudante Jacopo del Duca. Actualmente se encuentra en la Cartuja de Padula, Salerno y está muy relacionado con el modelo en estudio. ⁽²⁵⁾

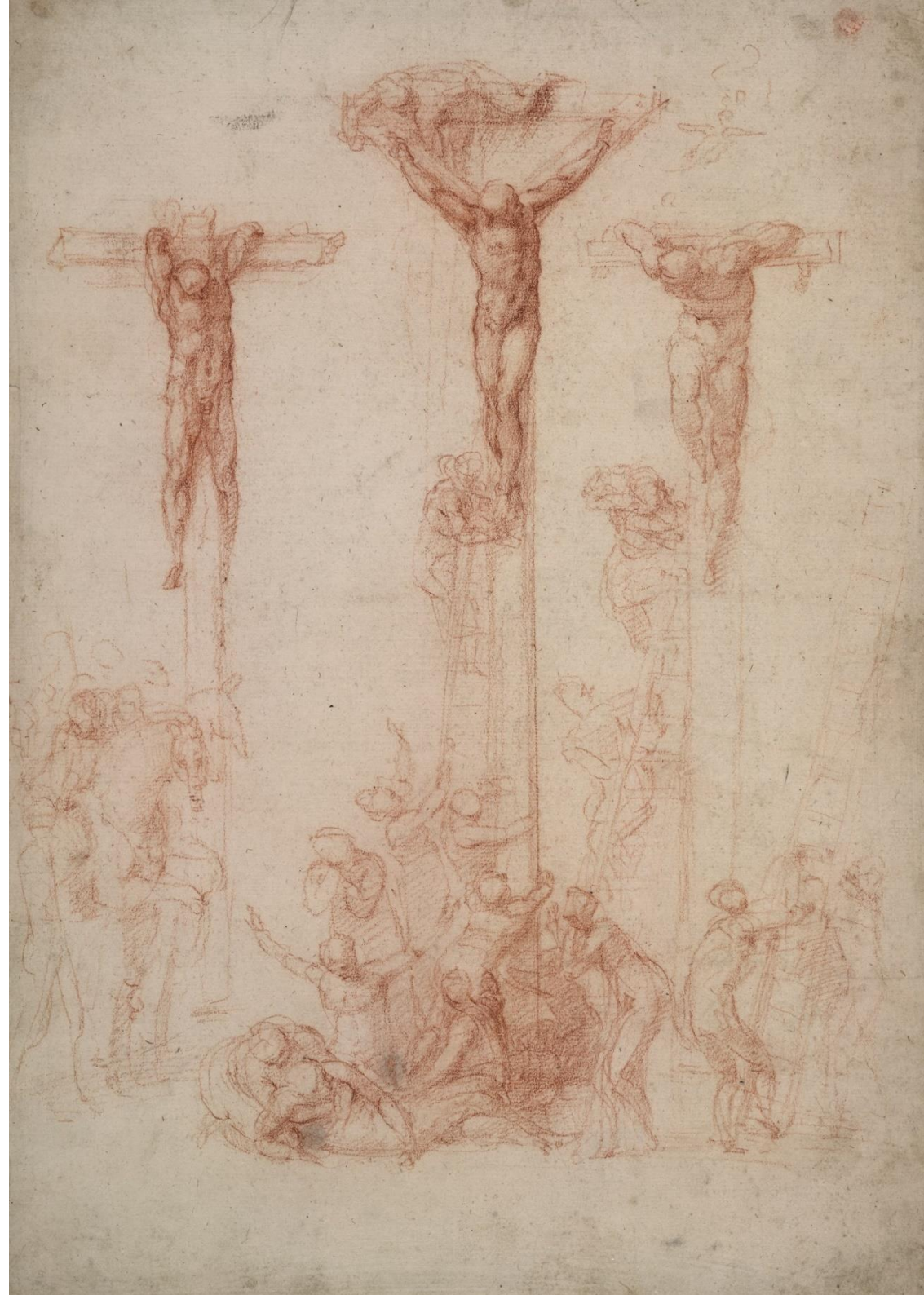


Fig. E. *Crucifixión*, dibujo, Miguel Ángel, detalle, principios de 1520's, British Museum >

El vaciado en bronce del modelo en cera de Miguel Ángel: el taller de Guglielmo della Porta en Roma: “La Gran Scuola”.

Guglielmo della Porta trabajó en Roma desde principios de la década de 1540 hasta su muerte en 1577. Gracias a la recomendación de Miguel Ángel, con el que mantuvo una estrecha amistad desde su llegada a la ciudad hasta entrar en conflicto con ocasión de la tumba de Paulus III 1549; fue nombrado “Custode del piombo”, fundidor del sello Papal, responsable de los retratos de Paulo III y de la que sería su obra más ambiciosa, el mausoleo instalado en la basílica de San Pedro del Vaticano. Gozó, por tanto, de una situación privilegiada que le permitió mantener un gran taller y crear una serie de modelos originales que tuvieron un gran éxito. Durante los primeros años en la ciudad, trabajó para la familia Farnese restaurando estatuas clásicas y realizando copias para completar las colecciones de antigüedades tan solicitadas entonces. ⁽²⁶⁾

Cuando después del Concilio de Trento (1563) se vio obligado a dirigir su actividad hacia el arte religioso, Guglielmo della Porta supo adaptar los modelos de carácter profano a lo que exigían los nuevos tiempos, creando unas imágenes de Cristo, la Virgen María, San Juan, María Magdalena y otros santos, de una gran belleza clásica, en pequeño formato, donde dejó patente su originalidad y la perfección técnica que llegó a alcanzar.

Gracias a la abundante documentación conservada, ha sido posible reconstruirla personalidad de Guglielmo della Porta, pero es sobre todo en el *Álbum de dibujos*, fechado entre 1555-1560, cuya edición facsímil comentada fue publicada por Werner Gramberg, donde se pueden apreciar los primeros pasos de la creación de muchas de sus obras. Este valioso repertorio se conserva en Düsseldorf, en el Museum Kunstpalast. ⁽²⁷⁾

Por otro lado, la relación de Guglielmo della Porta con España había empezado antes de instalarse en Roma, cuando desde el taller familiar de Génova realizó, junto a su hermano Gian Giacomo della Porta, la tumba del obispo Baltasar del Rio, situada en la catedral de Sevilla, y la del marqués de Villanueva del Fresno, en el convento de Santa Clara de Moguer, Huelva. ⁽²⁸⁾ Esto es sólo un ejemplo del prestigio que había adquirido Guglielmo della Porta por aquellos años, no sólo en Italia, sino también en España. Una de sus obras más valiosas, el relieve del *Monte Calvario* en plata dorada que había sido regalada por el Papa Gregorio XIII a Gran duquesa de Toscana Bianca Capello, fue enviada en 1585 a Felipe II como obsequio diplomático y se conserva en

el monasterio de El Escorial. ⁽²⁹⁾ Existe una magnífica versión en bronce dorado, de 48 cm de altura, en una colección particular. ⁽³⁰⁾ (Fig. F)

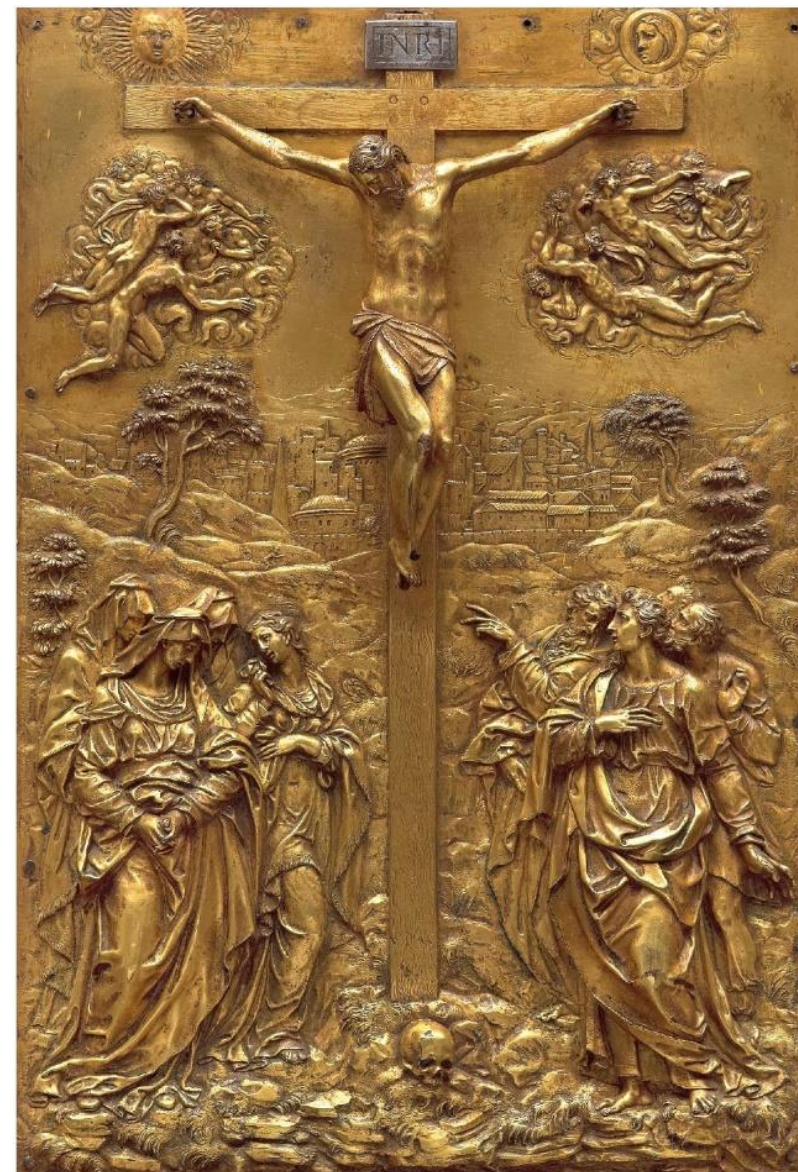


Fig. F. Guglielmo della Porta y Antonio Gentili da Faenza, *Calvario*, Roma c 1570-1575, colección privada

La iconografía de los *Crucificados* esculpidos por Della Porta está inspirada en el modelo de Miguel Ángel que conocemos a través de dibujos y en el modelo objeto de este estudio, y fue creado siguiendo las nuevas normas dictadas por la Contrarreforma. ⁽³¹⁾ Algunos de estos modelos fueron vaciados por Bastiano Torrigiani, el fundidor que más trabajó para él. Entre sus ayudantes se encontraban también Manno Sbarri, autor de la *Casseta Farnese* y su sucesor Antonio Gentili da Faenza que trabajó en Roma entre 1572-1609 como responsable de los vaciados en plata. ⁽³²⁾ Los más representativos son el *Crucificado* de Maximiliano II, en plata dorada, de 23,8 x 24 cm se conserva en Viena en la Geistlich Schatzkammer, y la versión, también autógrafa, la Cruz del altar mayor de la basílica de San Pedro que fue donada por el cardenal Farnese en 1582. En los inventarios del taller de Guglielmo, levantados en 1577 y 1578, se recogen hasta 55 Crucifijos de metal en diferentes fases de terminación, de los cuales 53 son de bronce algunos con medidas similares al nuestro. ⁽³³⁾

Entre los ayudantes destacó Jacob Cornelis Cobaert conocido en Italia como Coppe Fiamingo (Enghien, Flandes, 1535-Roma, 1615). Llegó a Roma entre 1552 y 1555, cuando contaba alrededor de 20 años, y se convirtió enseguida en primer ayudante de Guglielmo, realizando modelos de arcilla, tiza, yeso y cera además de ocuparse del vaciado y cincelado de modelos en bronce. Permaneció en el taller hasta la muerte del maestro en 1577. Según la biografía publicada por Baglione en 1642, Cobaert se especializó en obras de tamaño pequeño:

“Cope fu scultore Fiammingo, & in farpiccolo era eccellente, e fabricò alcuni modelletti assai gratiosi, e belli”. ⁽³⁴⁾

Jacob Cobaert sirvió a su maestro como orfebre, ejecutando gran número de preciosos trabajos en metal, entre ellos un *Descendimiento* (perdido) y una serie de plaquetas ovales con el tema de *Las Bacanales* y *Las Metamorfosis de Ovidio* de las que se conservan numerosos ejemplares diseñadas por Guglielmo della Porta entre 1550-1560, modeladas en arcilla por Cobaert bajo su supervisión. Hay magníficos ejemplares de la serie en Londres, Victoria and Albert, Nueva York, The Metropolitan Museum, y Viena, Kunsthistorisches Museum. Tuvieron una enorme difusión a fines del XVI y principios del XVII por el norte de Europa. ⁽³⁵⁾ Tanto por cronología, como por la aleación del bronce utilizado y la minuciosa técnica, los relieves de las *Bacanales* son fundamentales para fechar y atribuir el vaciado del *Crucifijo* del modelo de Miguel Ángel que presentamos.

Una obra que ha sido atribuida a Cobaert, tanto por el modelo como por su excelente acabado, tuvo una repercusión similar a la de nuestro *Crucifijo*. Se trata de una plaqueta rectangular, en bronce dorado, con el tema de la *Piedad en un paisaje* (18,5 x 12,8 cm), vaciada en Roma, ca. 1569, y conservada en The National Gallery of Washington. Presenta la figura de la Virgen sujetando el cuerpo muerto de Cristo a tamaño completo, con la ciudad de Jerusalén al fondo. ⁽³⁶⁾ Recientemente he identificado una réplica de excelente calidad (todavía inédita), en una colección particular española, también en bronce dorado, con unas dimensiones ligeramente mayores, 19 x 13 cm, por lo que podría tratarse del primer vaciado del modelo original. ⁽³⁷⁾ (Fig. G)

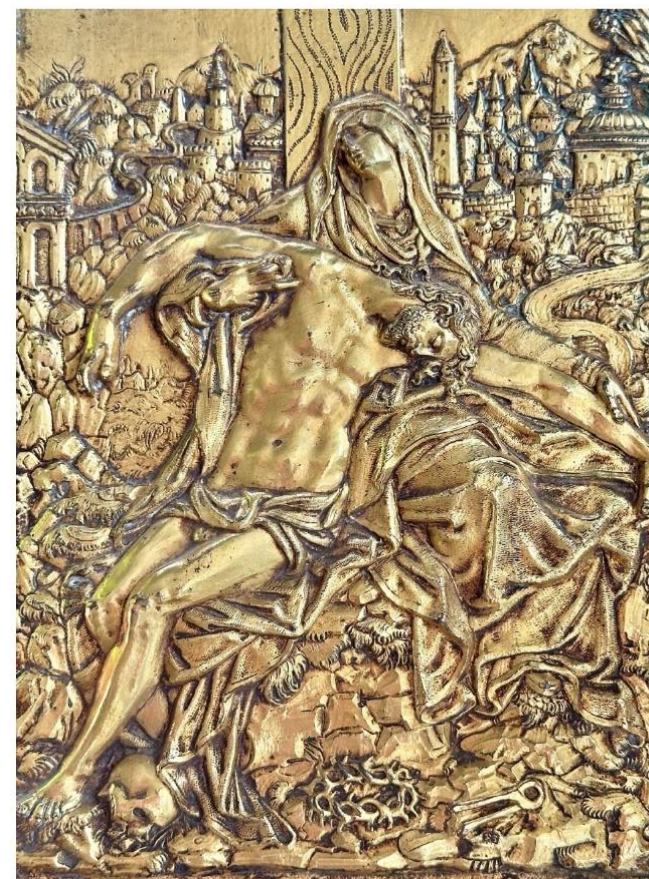


Fig. G. Jacob Cornelisz Cobaert, *Calvario*, bronce dorado, Roma, 1569, 19x13 cm, colección privada

Jacob Cobaert se caracterizó por el acabado perfecto y detallado en la terminación de sus trabajos. La concordancia de las aleaciones de sus obras y el hecho de ser el único orfebre del taller de Guglielmo della Porta capaz de alcanzar el nivel de virtuosismo técnico y plástico de este Crucifijo entre 1560 y 1570, algo demás confirmado por su especial iconografía, contribuye a fundamentar el que sea el candidato idóneo para atribuirle el vaciado de nuestro *Crucifijo*. En este sentido no pudo ser realizado por otro de los ayudantes de Guglielmo, por ejemplo, Bastiano Torrigiani, brillantísimo orfebre, ya que no hay constancia documental de que trabajase durante ese periodo con Guglielmo della Porta, quien tuvo sin duda una función supervisora, pero no ejecutiva, al tratarse de un modelo de otro Maestro, con el que tenía un cierto conflicto en ese momento. Por otro lado, el nivel de minuciosidad que muestra la obra, sólo puede corresponder a la mano de un orfebre. Della Porta, ya en esos años, era más un diseñador y, si participaba algo, hubiese sido para dar ese toque nórdico, expresivo y un tanto nervioso, del cual carece nuestro Crucifijo, imbuido de una serenidad miguelangesca.

España. Contexto histórico artístico.

La fuerte religiosidad que se vivía en España en la época de Felipe II quedó reflejada en el monasterio de El Escorial. No es extraño que la imagen de *Cristo crucificado* fuera la más venerada de la iconografía religiosa como símbolo de la redención del hombre por medio de la muerte del Hijo de Dios en la cruz. ⁽³⁸⁾ En 1576, el Gran duque de Toscana, Cosme II envió el *Crucificado* que Benvenuto Cellini había esculpido para su propia tumba entre 1559-1562. Se trataba de un mármol de tamaño mayor que el natural (180 cm) que fue instalado en el trascoro de la iglesia. El primer escultor de Corte, el también italiano Pompeo Leoni, consideró indecorosa la desnudez, por lo que fue enseguida cubierto por un paño de pureza de tela.

Unos años después, en 1583, Felipe II recibió otro valioso obsequio desde la corte Toscana, se trataba esta vez de un pequeño *Crucifijo* de bronce, de 44 cm, pero no por eso menos valioso, ya que lo había realizado el mejor escultor del momento, Giambologna. Según una carta de Simone Fortuna, fechada el 9 de abril de 1583, entre los que había creado el escultor, uno era para el Rey de España. ⁽³⁹⁾ Un año después, el 22 de enero de 1584, fue el mismo Francesco I quien escribió al monarca español para comunicarle que le enviaba uno de marfil: “*Crucifijo piccolo per tener a capo al letto*” (pequeño para poner en la cabecera de la cama). ⁽⁴⁰⁾

Además, en 1603 la Condesa de Lemos, hermana del duque de Lerma, recibió un magnífico obsequio también de Ferdinando de Medici, un *Crucificado* y cuatro *Evangelistas* de Giambologna, de bronce dorado, que habían sido terminados por su primer ayudante Antonio Susini el año anterior. Se trata de un *Cristo* del modelo vivo que se conserva en la iglesia del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, del que en 2001 localicé una réplica en una colección particular española. Dos de los *Evangelistas* se conservan en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, los otros no se han encontrado. ⁽⁴¹⁾

En 1612, María Magdalena, esposa de Cosme II de Medici, eligió entre los objetos más queridos de su colección, un *Crucificado* como regalo de boda para la infanta Doña Ana, hija de Felipe III y Margarita de Austria. La futura reina de Francia, al verlo, se lo regaló inmediatamente al duque de Lerma que quiso estar presente en la entrega. Así quedó registrado: “*Quel crocifisso fu presentato allá Regina di Francia come scrissi, et perché parve cosa belle et curiosa, et forse il Sig.rDuca di Lerma n'ebbe voglia, intendo che S. M. Cist.ma gl'enefece un dono*”. ⁽⁴²⁾

Todo lo anterior deja de manifiesto el protagonismo que llegaron a adquirir en España las representaciones de *Cristo crucificado* en diferentes materiales y tamaños, como objetos preciados, no sólo de devoción, sino también de colección, a causa de la belleza y perfección plástica que llegaron a alcanzar los mejores escultores de la época.

Fig. H. Alonso Sánchez Coello (atribuido), *Vista de Sevilla XVI*, óleo sobre lienzo, Museo de América, Madrid



Sevilla, una “Nueva Roma”.

La publicación de Jonathan Brown en 1978, junto con las de Vicente Lleó Cañal en 1985 y 2012, continúan siendo el punto de partida para el estudio del Renacimiento en Sevilla, que por aquellas fechas se había convertido en una ciudad próspera como puerto de América y por tanto destino elegido por aristócratas, comerciantes, artistas foráneos y extranjeros.⁽⁴³⁾ Así lo definió el embajador veneciano Andrea Navagero en 1526 cuando afirmó que Sevilla: “*se asemeja mucho más que ninguna otra ciudad de España a las italianas.*”⁽⁴⁴⁾ (Fig. H)

Ya desde comienzos del siglo, cuando en 1503 obtuvo el monopolio del comercio con Indias, se desarrolló en la ciudad un gran ambiente cultural, cuyos principales protagonistas fueron Antonio de Nebrija, Ambrosio de Morales, o Antonio Agustín, y como demuestra la formación de la Biblioteca de Hernando, el hijo de Cristóbal Colón, que incluía un importante repertorio de grabados, o la colección del primer duque de Alcalá, Perafán de Ribera en la Casa de Pilatos.⁽⁴⁵⁾

Más tarde, la academia de Francisco Pacheco, en la que se reunían intelectuales, poetas y pintores, jugó un papel fundamental en la formación de los artistas. En realidad, se trataba de una tertulia a la que acudían humanistas como Juan Mal Lara, Juan de Arguijo, Rodrigo Caro, Argote de Molina, Fernando Herrera, Pablo de Céspedes, o Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá.⁽⁴⁶⁾ Este último fue uno de los escasos coleccionistas de pequeños bronce en España, cuya colección fue formada durante sus estancias en Italia como embajador en Roma, y Virrey de Nápoles y Sicilia.⁽⁴⁷⁾

Francisco Pacheco (1564-1644), pintor y teórico del arte, ha pasado a la historia por ser maestro y suegro de Velázquez y por sus obras literarias, el *Libro de retratos de ilustres y memorables varones* (Sevilla en 1599),⁽⁴⁸⁾ y “*El Arte de la Pintura*”, terminado en 1641 y publicado póstumamente en 1649.⁽⁴⁹⁾ En este último proporcionó los datos que constituyen uno de los pilares de la publicación que presentamos.

Como se verá, Pacheco se refirió en su tratado en tres ocasiones a un *Crucificado* de bronce, aportando datos sobre la fecha de la llegada a Sevilla desde Roma en 1597 y la persona que lo trajo, un platero llamado Juan Bautista Franconio. Más adelante, especificó que el *Crucifijo*, clavado en la cruz por cuatro clavos, estaba atribuido a Miguel Ángel. Continuó el pintor y tratadista afirmando que, hacia el año 1600, Franconio hizo varios vaciados a partir del original traído de Roma, un primero en

bronce (lo que induce a pensar que policromó varios) que fue policromado por él mismo el 17 de enero de 1600 (Fig. I), y otros en plata considerados todos estos vaciados de primera generación. Por último, proporcionó un dato muy interesante, el *Crucifijo* original traído por Franconio desde Roma, fue donado por el orfebre a Pablo de Céspedes.⁽⁵⁰⁾

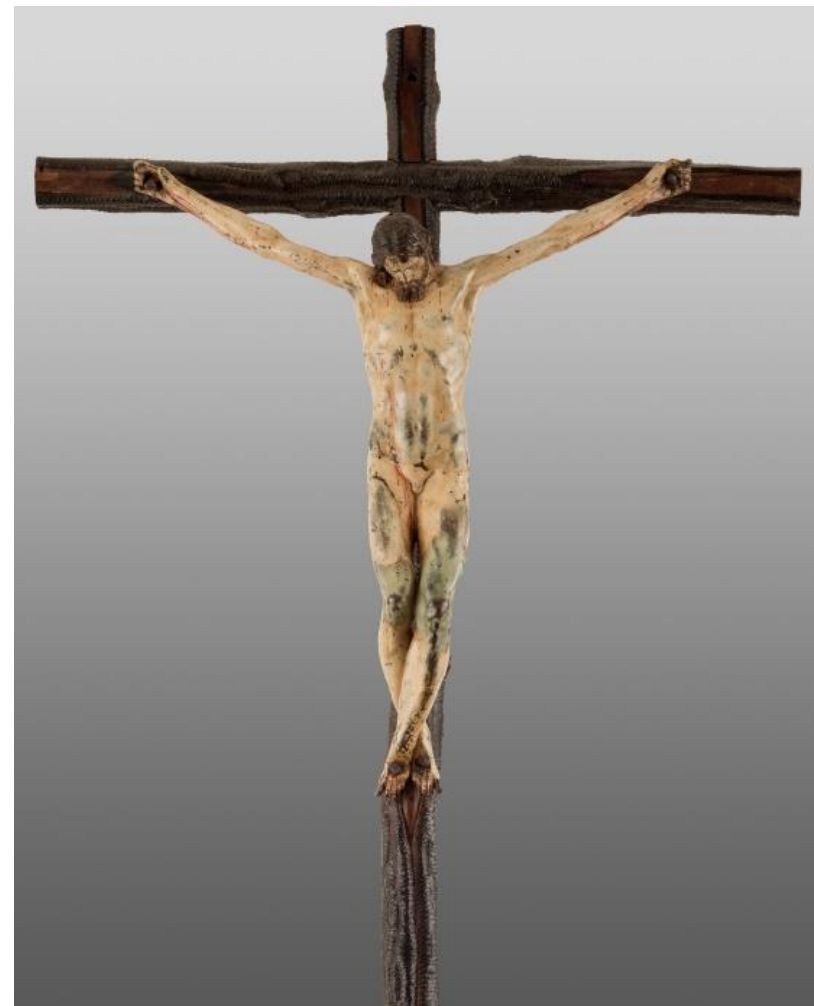


Fig. I. *Crucifijo de bronce* siguiendo un modelo de Miguel Ángel, vaciado por Juan Bautista Franconio, 1597-1600, policromado por Francisco Pacheco, ca. 1600, colección privada

De la biografía de Franconio sólo se conoce el escueto dato que publica Ceán Bermúdez refiriéndose a él como: “Platero muy acreditado en Sevilla por los años de 1630 y amigo de Francisco Pacheco”.⁽⁵¹⁾ Ya que dejó Roma un año después de la muerte de Torrigiani (1596), que había sido el heredero del taller de Guglielmo Della Porta, es muy posible que, como ha sugerido Michael Riddick, hubiera trabajado para él y que el cierre del taller propiciara la adquisición del Crucifijo bronce, su traslado a Sevilla y su uso como molde de la mayor serie Cristos Crucificados metálicos de cuatro clavos que se conoce.

Sin embargo, las noticias sobre Pablo de Céspedes (¿1538?-1608) son abundantes. Gran amigo y contertulio de Pacheco, quien lo incluyó en el *Libro de retratos*,⁽⁵²⁾ fue clérigo, racionero de la catedral de Córdoba, humanista, pintor, escultor, arquitecto, poeta y teórico del arte. Ceán publicó el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*.⁽⁵³⁾ Durante su estancia en Roma, entre 1570-1577, Céspedes estuvo alojado en casa del obispo de Zamora, llegó a ser miembro de la Academia de San Lucas, trabajó con Daniele de Volterra y llegó a tratar a Tommaso Cavalieri. Entre 1582 y 1583, volvió a la ciudad donde permaneció ocho meses. En sus discursos elogió la *Piedad* de Vaticano de Miguel Ángel y destacó por su faceta de coleccionista con una descripción de los antiguos monumentos de Roma.⁽⁵⁴⁾

Parece lógico que el preciado *Crucifijo* original acabará en manos de Pablo de Céspedes quien admiraba a Miguel Ángel y en tal estima lo tenía que, según Pacheco, lo llevaba colgado del cuello, algo posible por tamaño y por no portar Cruz. A su muerte fue heredado por Juan de Peñalosa y Sandoval (Baena, 1579-Astorga, 1633), sacerdote, pintor, tracista de retablos y poeta, que se había formado y vivía en su casa. Más tarde fue canónigo de la catedral de Astorga y, al fallecer nombro heredero de determinados bienes a su hermano Pascual. Y se realizó una almoneda en cuyo inventario un Cristo de muy hechura,⁽⁵⁵⁾ de ahí la cantidad de crucifijos de cuatro clavos existentes en el Norte de España.

El Crucifijo de bronce sirvió de inspiración no solo a escultores como Martínez Montañés en el *Cristo de los Cálices* en 1603 (catedral de Sevilla), sino también a pintores, como el mismo Pacheco, que en 1611 realizó el *Crucificado* al óleo sobre tabla para la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación en El Coronil (Sevilla); Alonso Cano, *Cristo crucificado con cuatro clavos*, 1630 (Madrid, Academia de San Fernando), Velázquez, en el *Retrato de la venerable madre Jerónima de la Fuente*, 1620 -ya que el Crucifijo que aparece representado en el lienzo corresponde con el policromado por Pacheco- (Museo Nacional del Prado (Fig. J) y colección privada.

Ribera e incluso a Goya representaron Cristo crucificados con cuatro clavos, esto contribuyó al éxito que tuvo el modelo en España y América del Sur. También ha quedado patente la serie de Cristos metálicos de cuatro clavos en plata o bronce que se hicieron más tarde en distintos talleres españoles.

Uno de los artistas más conocidos que se postula como autor de algunos de los sobre modelados de los primeros vaciados por Franconio es Lesmes Fernández del Moral (Burgos, ca. 1550-Madrid, 1623). Platero y escultor, en 1592 contrajo matrimonio con Germana de Arfe, hija del famoso orfebre Juan de Arfe, con el que colaboró en los bustos relicarios de El Escorial. También trabajó con Pompeo Leoni en El Escorial en los *cenotafios de Carlos V y Felipe II*; en las *estatuas orantes de los Duques de Lerma*, para la Iglesia de San Gregorio, hoy Museo Nacional de Escultura, Valladolid; y en la del *arzobispo de Sevilla Cristóbal de Rojas*, que está en la Colegiata de Lerma, Burgos.⁽⁵⁶⁾ (Fig. K)



Fig. J. *Retrato de Sor Jerónima de la Fuente* sosteniendo el Crucifijo vaciado por Juan Bautista Franconio y policromado por Pacheco, 1620, Museo del Prado

Fortuna crítica.

John Philips Goldsmith publicó el grupo de la *Crucifixión* de bronce del Metropolitan Museum de Nueva York relacionándolo con un modelo de Miguel Ángel.

⁽⁵⁷⁾ Como tal formó parte de una exposición celebrada en Montreal en 1992. ⁽⁵⁸⁾

Se deben a Manuel Gómez Moreno las primeras publicaciones sobre el *Crucifijo* de Miguel Ángel en España, seguidas por las de Francisco Javier Sánchez Cantón, José María de Azcárate y el Marqués de Lozoya. ⁽⁵⁹⁾ Estos investigadores dieron a conocer los ejemplares del Palacio Ducal de Gandía, Catedral de Sevilla, Palacio Real de Madrid, y Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta, así como otros que se encuentran en las catedrales de Cuenca (Fig. L), Valladolid, Córdoba, Granada, o la Caja de Ahorros de Segovia (procedente de la colección del Marqués de Lozoya) entre otros.

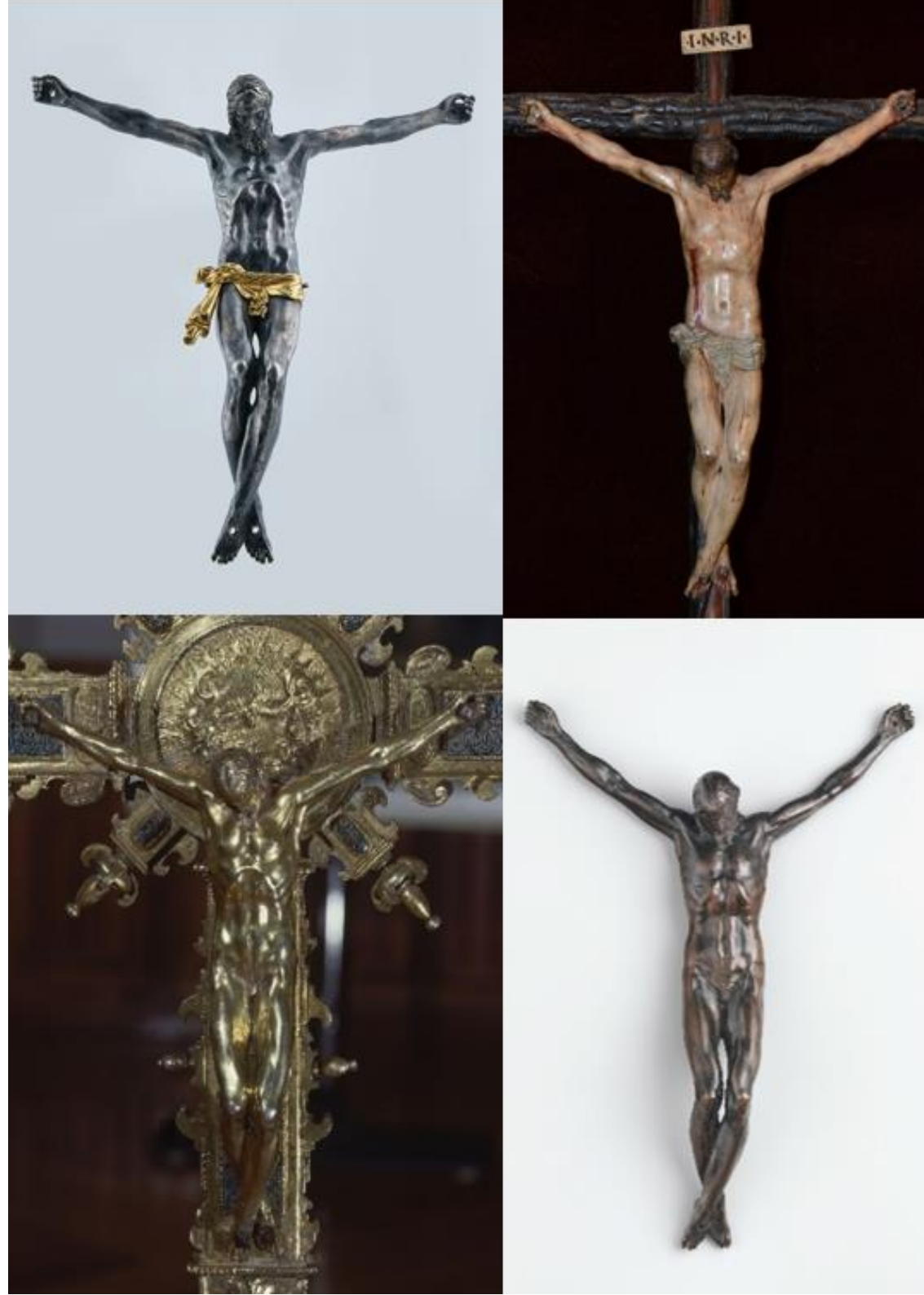
Juan Carlos Brasas Egido en sus publicaciones sobre platería catalogó diecisiete versiones en España. ⁽⁶⁰⁾ Más tarde, Anselmo López Morais publicó un magnífico ejemplar en Astorga (y otro en una colección particular de Orense. ⁽⁶¹⁾ Mientras Fernando Llamazares Rodríguez estudió la *Cruz procesional* de plata repujada en la parroquia de Castro tierra de Valduerna (León), actualmente en el Museo de los Caminos de Astorga, fue realizada en 1631 por el platero vallisoletano Andrés de Campos Guevara, aunque el *Crucifijo*, de plata dorada, de 23 cm con sudario de bronce superpuesto, es de fecha anterior, y corresponde con modelo de cuatro clavos de Miguel Ángel. ⁽⁶²⁾ (Fig. M)

Fig. K. *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por el platero **Lesmes Fernández del Moral**, > circa 1630, Colección Marqués de Toro, Colección López Morais. Vendido en Alcalá subastas

Fig. L. *Cristo Crucificado*, plata, peltre policromado, siglo XVII, Catedral de Cuenca

Fig. M. *Cristo Crucificado*, plata dorada, vaciado por el platero **Andrés del Campo**, circa 1630, Museo de los Caminos de Astorga

Fig. N. *Cristo Crucificado*, bronce según un modelo de **Miguel Ángel**, (1538-41), Metropolitan Museum, New York



Giancarlo Gentilini en un artículo sobre los *Crucificados* presenta el dibujo de Giulio Clovio fechado en 1540, conservado en Windsor, The Royal Collection, en el que Cristo aparece con los pies cruzados, relacionándolo con los de metal pequeños, entre ellos el del Metropolitan Museum de Nueva York (que atribuye con interrogación a Jacopo del Duca).⁽⁶³⁾

Juan Nicolau Castro y Antonio José Díaz Hernández han dado a conocer tres nuevos ejemplares en Toledo vinculados con el modelo miguelangelesco. (Toledo).⁽⁶⁴⁾

Paul Joannides ha publicado recientemente un estudio sobre el grupo de *Cristo y los dos ladrones crucificados*, de bronce, 27,3 x 20,3 x 4,6 cm, que se conserva en Nueva York, Metropolitan Museum (Fig. N), catalogándolo como diseñado por Miguel Ángel Buonarroti y vaciado por un seguidor, fechándolo en 1560-70, y comparándolo con un grupo similar que se conserva en Milán en el Museo del Castillo Sforzesco⁽⁶⁵⁾ cuyo Cristo pertenece a un modelo diferente y con otro actualmente en una colección privada francesa.

Finalmente, Michael Riddick, ha dado a conocer un *Crucificado* de bronce de idéntico modelo, que se encuentra en una colección particular americana. Tiene unas dimensiones de 23 x 21,8 cm y su alta calidad demuestra que ha sido vaciado a partir de la cera original, aparentemente con menor acabado que el nuestro, ya que no tiene las gotas de sangre que caen del costado y tampoco el punteado de las cejas. Según este autor, el perizonium puede demostrar que se vació en el último cuarto del XVI, por lo que plantea la hipótesis de que puede tratarse de una incorporación posterior, como en el caso de las estatuas de *Minerva* y *Prudencia* de Guglielmo Della Porta en la tumba de Paolo III.⁽⁶⁶⁾ Riddick también posee en Roma un Crucifijo policromado que, por la calidad que muestra su imagen, lo más probablemente es que sea de primera generación y sea un segundo Crucifijo de bronce policromado por Pacheco dado la calidad que muestra su imagen.

La publicación.

El objetivo de la publicación de Carlos Herrero Starkie es dar a conocer un *Cristo crucificado* de bronce, de 23 cm de altura, e identificarlo como el documentado en Sevilla en 1597, vaciado de un modelo en cera original de Miguel Ángel, traído desde Roma por el platero Juan Bautista Franconio. Para ello, el autor, ha contado con los medios necesarios para realizar una rigurosa investigación y un estudio técnico, pero lo

que es fundamental, ha sido capaz de apreciar desde el primer momento la alta calidad de la pieza, ver la diferencias con las otras versiones, e intuir que podía tratarse del original perdido del famoso *Crucifijo*.

El capítulo primero presenta los pasos seguidos durante la investigación, comenzando por la descripción del *Crucificado* a partir del análisis visual, lo que ha permitido conocer al detalle el bronce y apreciar, no sólo la perfección técnica, sino también la belleza del modelo y su expresión. Continúa demostrando que se trata del bronce mencionado por Pacheco como traído de Roma a Sevilla por Franconio que sirvió de modelo para la primera generación de *Crucificados* de metal de cuatro clavos. Para ello se basa en el estudio técnico realizado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid (C.S.I.C.), que ha proporcionado los datos para la atribución y datación de la obra.⁽⁶⁷⁾

La aleación, con un alto contenido en cobre y las típicas impurezas y el resultado que se observa en las radiografías, corresponden con el *modus operandi* de un gran profesional de bronce o un orfebre usando técnicas avanzadas de Roma antes de 1597, algo que da consistencia al origen romano del Crucifijo mencionado por Pacheco, y enlaza con el método utilizado en el ámbito del taller de Guglielmo Della Porta en Roma antes de 1570, como lo demuestra que el vaciado tenga un agujero actualmente sellado en la cabeza y este hecho en tres piezas. La aleación, la pátina y el acabado en frío, son similares a los relieves de las *Bacanales* diseñados por Della Porta y vaciados por Jacob Cobaert entre 1550-1560. La aleación del perizonium de plata demuestra también que ha sido fundido en Roma en el siglo XVI, mientras que el modelo del paño añadido para cubrir el desnudo corresponde sin duda con los creados por Della Porta. Por último, sobre el Crucifijo de bronce se observan restos de cera y yeso que demuestran que ha sido utilizado como modelo para vaciar otros ejemplares.

En el capítulo segundo se realiza un estudio comparativo entre las diferentes versiones conservadas, con el fin de reconocer cuales son los vaciados por Franconio en Sevilla hacia 1600, que el autor acertadamente ha llamado “primera generación”. Se trata de los dos de bronce, que fueron policromados por Pacheco el 17 de enero de 1600, uno conservado en el Palacio Ducal de Gandía, y el otro, en Italia, en una colección particular. Los de plata se encuentran en la catedral de Sevilla, la Capilla Real del Palacio Real de Madrid, y la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta de Granada. Continúa con la “la segunda generación de vaciados” que se hicieron en diferentes lugares de España, la mayoría en plata sobre modelados a partir de los cinco vaciados de Franconio.

Se profundiza en la descripción del prototipo del *Crucificado* original en bronce vaciado a partir de un modelo en cera de Miguel Ángel, y en justificar su identificación, basándose en la alta calidad técnica, en contraste con los primeros vaciados realizados en España y, por otra parte, comparándolo con otro vaciado en bronce, que ha sido publicado recientemente por Michael Riddick, realizado en Roma en la segunda mitad del siglo XVI, con el mismo modelo y calidad, que se encuentra en una colección particular. También se estudia el ejemplar conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, de tamaño algo más grande (27 cm). La conclusión es que ninguno presenta los detalles con tanta exactitud como nuestro *Crucificado*, por ejemplo, el trazo a lo largo de los párpados, o la definición de las cejas y los pezones.

El capítulo tercero está dedicado al estudio del modelo iconográfico del *Crucificado* con cuatro clavos creado por Miguel Ángel, incluyendo una selección de fotografías comparativas de los dibujos y las esculturas que tiene relación con él, tanto de los rasgos fisionómicos, como del estudio anatómico y la expresión de serenidad y *Pathos* que son característicos del genio. Además, se presenta un interesante análisis de la doctrina y la correspondencia mantenida con Vittoria Colonna entre 1538-1541, quien jugó un importante papel en la religiosidad del artista, y de la que se desprenden las noticias sobre un crucifijo “no terminado” que le entregó el artista, publicando interesantes extractos de las cartas de la correspondencia mantenida entre ambos. El autor realiza una interpretación minuciosa de estas cartas apoyando con más argumentos las tesis de Riddick, que se refieren a un regalo o comisión de un pequeño *Crucifijo* tridimensional y no a un dibujo como tradicionalmente se ha sostenido. Por último, se analiza el estilo del *Crucificado* de bronce (Fig. A, Fig. O), realizando el estudio comparativo con los mármoles más genuinos de Miguel Ángel, como el *David*, de la Academia, la *Piedad del Vaticano* (Fig. P), *Baco* del Bargello (Fig. O, Fig. P) y los retratos de *Giuliano de Medici* en la sacristía de San Lorenzo, presentando fotos comparativas de detalles, que muestran con exactitud las similitudes.

En el capítulo cuarto se justifica la atribución del vaciado a manos de un orfebre bajo la supervisión de Guglielmo della Porta, basándose en el estudio técnico ya que, tanto la aleación, como el método empleado en la fundición, corresponden con el utilizado en Roma en el tercer cuarto del siglo XVI. También se analiza la iconografía, incluyendo fotografías comparativas de dibujos y esculturas y haciendo hincapié en que la representación de la herida sangrante permite sugerir una fecha anterior a 1566, año en el que Pío V aplicando la doctrina de la Contrarreforma ordenó suprimir las gotas de sangre que manaban de la herida del costado (aunque sí permitió ésta). En aquel momento, se cubrieron los desnudos como muestra de decoro. Prueba de esto es el

perizonium de plata que fue diseñado, fundido y superpuesto en el taller de Guglielmo della Porta, para cubrir la desnudez del modelo en cera.

En el capítulo quinto el autor desarrolla la teoría de que el modelo de cera de Miguel Ángel no tuvo una influencia excesiva en Italia, ya que sólo se conocen la versión de Jacopo del Duca para el *Tabernáculo de Padula*, el publicado por Riddick que se encuentra en una colección particular y el de este estudio. Como dice Herrero Starkie, este hecho contrasta con el modelo de *Sansón y dos Filisteos* del que existen numerosas versiones en bronce, por lo que tuvo una gran influencia en otros artistas como Giambologna y Bernini.

Se resalta la importancia de que Guglielmo della Porta crease un modelo propio de *Crucificado* que tuvo tanto éxito que se difundió en el mercado romano y se extendió por las cortes europeas. La pregunta es por qué no utilizó el modelo de Miguel Ángel. La causa pudo ser por la ruptura de la amistad entre ambos a partir de las discrepancias que surgieron durante la obra del mausoleo de Paolo III, y a las graves acusaciones de plagio que sufrió Della Porta, basadas en la similitud de los modelos de la tumba con los de Miguel Ángel de la capilla de los Medici. Esto pudo ser el motivo por el que, en la década de 1570, se guardase en el taller como material de trabajo, facilitando que el modelo creado por Della Porta fuera el que sobrevivió a su muerte y se utilizara en la *Gran Scuola* por Antonio Gentili, Sebastiano Torrigiani y Gaspar Mola entre otros.

El impacto que el *Crucificado* tuvo en España fue mayor debido a la llamada de atención de Francisco Pacheco en su *Tratado de la Pintura*, y a la importancia de Sevilla como puerto de América.

Conclusión

La lectura de este texto nos introduce en la fascinante historia de un *Cristo crucificado*, en bronce, concebido por Miguel Ángel que, por su altísima calidad de ejecución y por su datación entre 1560-1570, corroborada por su aleación e iconografía, puede ser considerado como la mejor versión de su modelo de *Cristo crucificado* de cuatro clavos. Un modelo que sobresale en su diseño por su carácter plenamente renacentista a la par que heterodoxo.

El haber tenido la oportunidad de apreciar con mis propias manos la huella indeleble de la cera, patente en muchas partes de la superficie del Corpus, y su extrema minucia en el detalle, al compararlo con otras versiones, me permite suscribir como propia, la tesis mantenida por el autor de que se trata de un bronce vaciado, directamente del modelo en cera original de Miguel Ángel, en el ámbito de la *Gran Scuola* de Roma, en la década de 1560, por Jacob Cobaert, bajo la estrecha supervisión de Guglielmo della Porta. Esto, unido a los flagrantes restos de cera y de yeso en su superficie de bronce y a su procedencia española, justifica la aseveración de que se trata del descubrimiento del, durante muchos siglos considerado como perdido, *Crucifijo* de cuatro clavos de Miguel Ángel, mencionado por Pacheco como traído a Sevilla por el orfebre Juan Bautista Franconio en 1597, que aparece documentado por última vez en la almoneda de los bienes de Juan de Peñalosa, discípulo de Pablo de Céspedes.



Fig. P. *Pietà*, detalle de Cristo, **Miguel Ángel**, 1498, Basílica di San Pietro in Vaticano, Roma

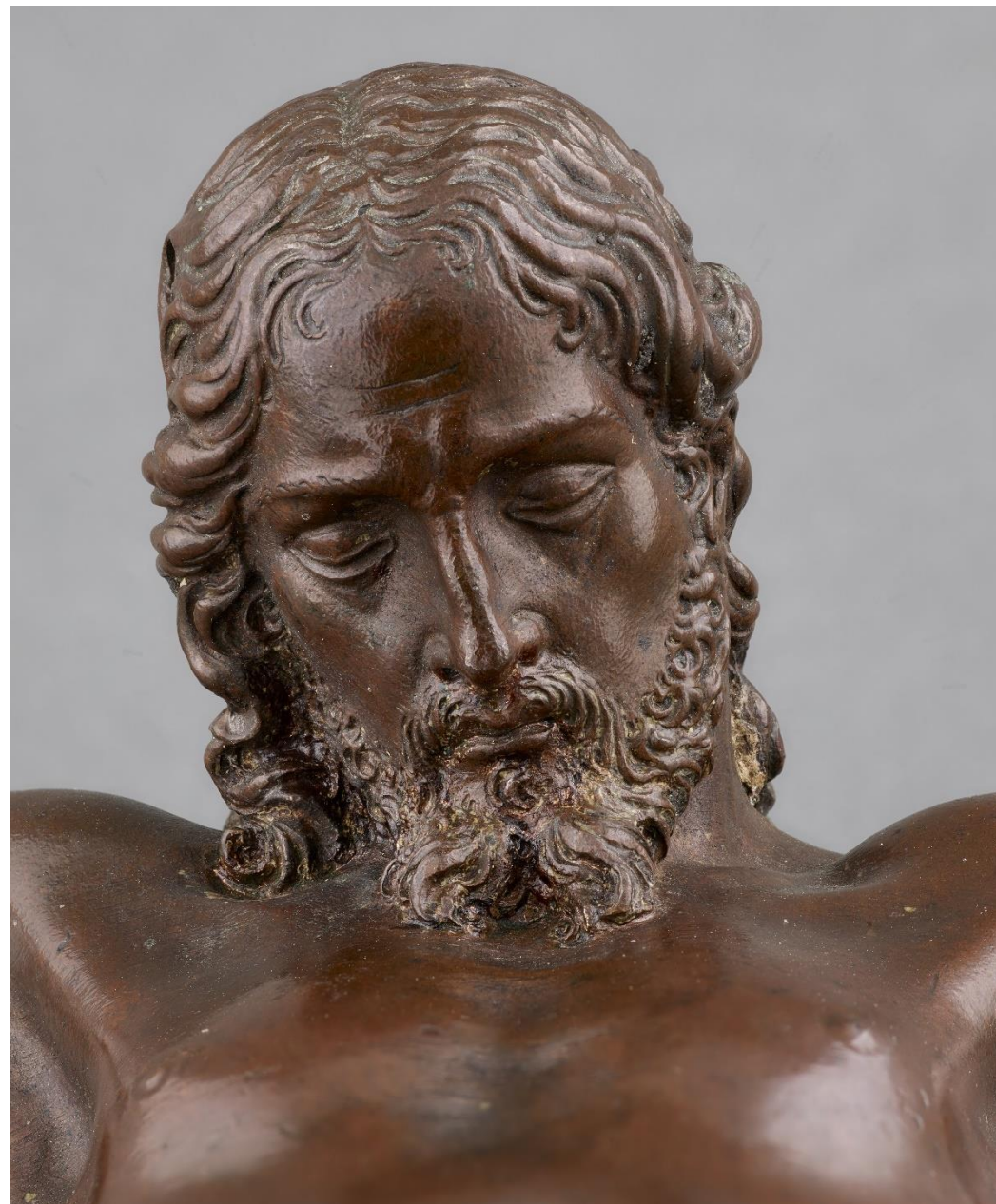


Fig. O. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

NOTAS

1. S. Sturman & D. Smith, "Italian Renaissance bronzes: alloy analysis, artist and interpretation", *Carving, Cast & Collectors. The Art of Renaissance Sculpture*, Peta Motture, Emma Jones y Dimitrios Zikos (eds.), Victoria & Albert Publishing, London, 2013, pp. 160-175; Richard E. Stone, "Italian Renaissance and Baroque Sculptures in Bronze: The differentiation of their Hands through the Study of their Casting Techniques", *Italian Renaissance and Baroque Sculptures in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The MET, 2022, pp. 25-46.
2. Brígida de Suecia (1303-1373), *El Libro de las Revelaciones Celestiales*.
3. Victoria Avery (ed.), *Michelangelo Sculptor in Bronze. The Rothschild Bronzes*, University and Fitzwilliam Museum Cambridge, London, 2018.
4. James David Draper, "Bertoldo e Michelangelo", exh. Cat. *Giovinezza di Michelangelo*, Florence, 1999; Francesco Caglioti, "Bertoldo's place between Donatello and Michelangelo", exh. Cat. *Bertoldo di Giovanni. The Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, The Frick Collection, New York, 2019, pp. 81-107.
5. Giorgio Vasari, *Vida de Miguel Ángel*, 1568, ed. De José Luis Checa, Madrid, 1998, p. 22.
6. Charles de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton University Press, 1969, vol. 1, *The Youth of Michelangelo*, pp. 205-209; Francesco Caglioti, "Il David bronzео di Michelangelo (e Benedetto da Rovezzano): il problema deipagamenti", Pisa, 1996, pp. 85-132.
7. Paul Joannides, "A Note on the Julius Tomb 1513", *The Burlington Magazine*, 113/816, March 1971, pp. 148-150.
8. Charles de Tolnay, 1969, cit., pp. 38, 58-59, 219-223; L. Murray, *Michelangelo: His Life, Work and Times*, New York, 1984, pp. 53-54.
9. Andrea Boström, "Daniele de Volterra and the equestrian monument to Henry II of France", *The Burlington Magazine*, 137/1113, Dec. 1995, pp. 809-820.
10. Hay dos vaciados de la medalla en plata, uno en Londres, Victoria and Albert Museum y otro en Florencia, Museo Nazionale del Bargello. Se conservan otros en bronce en Madrid, Museo Nacional del Prado y Londres, British Museum. La cera del grupo de *Hércules y Anteo* no se ha localizado.
11. Vasari, cit. p. 100.
12. Paul Joannides, "Michelangelo's Lost Hercules", *The Burlington Magazine*, Vol. 119, n°893, Aug., 1977, pp. 550-555; ibidem, "A Supplement to Michelangelo's Lost Hercules", *The Burlington Magazine*, Vol. 123, n°934, Jan. 1981, pp. 20-23.
13. Paul Joannides, "Two Bronze Statuettes and Their Relation to Michelangelo", *The Burlington Magazine*, Vol. 124, n°946, Jan. 1982, pp. 3-8.
14. Vaciado a partir de un modelo preparatorio para la tumba de Lorenzo, duque de Urbino, en la Sacristía Nueva de San Lorenzo, Florencia. Avery, 2018, cit. pp. 90-92, fig. 3.10.
15. P. Ragionnieri, "Michelangelo, Due lottatori", ca. 1530, terracota clara, 41 cm, *I bozzetti michelangeloschi della Casa Buonarroti*, Firenze, 2000, n° 4, pp. 42-47.
16. Eike Schmidt, "Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samsom-Modell", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1996, pp. 78-147. Otros ejemplares en Rotterdam, Museum Boymas-van Beuningen y París, Museo del Louvre.
17. Paul Joannides, "Michelangelo bronzista. Reflections on his mettle", *Apollo*, CXLV, n°424, June 1997, pp. 11-20.
18. John Philips Goldsmith, "A Crucifixion group after Michelangelo", *The Art Bulletin*, vol. 79, 1937, pp. 647-668; exh. Cat. *The Genius of the sculptor in Michelangelo work*, Janice Shell (ed.), Museum of Fine Arts, Montreal, 1992, pp. 254-261. Paul Joannides "Two bronze Crucifixion groups designed by Michelangelo" *Colnaghi studies journal* 11 October 2022.
19. Victoria Avery y Paul Joannides, *A Michelangelo discovery. The Rothschild bronzes and the case for their proposed attribution*, The Fitzwilliam Museum Cambridge, 2015.
20. Victoria Avery (ed.), 2018, cit.
21. M. Lisner, "Michelangelos Krucifixusaus S. Spirito", *MünchenJahrbuch der Bildenden Kunst* 15, 1964, pp. 7-31.
22. Se han atribuido a Miguel Ángel dos pequeños *Crucificados* de esa misma época, también de madera, uno se encuentra en Florencia, en el Museo Nazionale del Bargello y otro en París, en el Museo del Louvre.
23. Paul Joannides, *Michelangelo and his influence: Drawings from Windsor Castle*, ex. Cat., London, 1996; ibidem, *Michel-Ange, élèves et copistes. Inventaire général des dessins italiens*, Musée du Louvre, Paris, vol. 6, 2003; ibidem, *Drawings by Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge, 2007; ibidem "Two Crucifixion groups designed by Michelangelo" 2022 Carmen Bambach, *Michelangelo divine Draftsman & designer*, New York, Metropolitan Museum, 2017; Giancarlo Gentilini, "Quell'amordivino c'aperse a prendernoi, n'croce le braccia'. Crocifissi e crocifissioni di Michelangelo Buonarroti", exh. cat. *Michelangelo 1564/2014. Incontrare un artista universale*, Roma, Musei Capitolini, 2014, pp. 150-167 y 340. Cat. no. VII, 3.
24. Charles de Tolnay, "Contributi Michelangeleschi, Un bozzetto di legno di Michelangelo", *Commentari*, XVI, 1965, pp. 93-97; J. A. O'Grady, "Michelangelo, *Crocifisso* 1562 circa, legno, 27 cm", P. Ragionnieri, 2000, cit., no.8, pp. 64-67.
25. A. Schiavo, Il Michelangiolesco tabernacolo di Jacopo del Duca", *Studi Romani*, 21/2, 1973, pp. 215-220; Gonzalo Redin, "Giacomo Del Duca, il ciborio dellacertosa di Padula e il ciborio di Michelangelo per Santa Mariadegli Angeli", *Antología di Belle Arti*, 63-66, 2002, pp. 125-138; Philippe Manguyres, "La déposition du Crist de Jacopo del Duca. Chef d'oeuvre postume de Michelangelo", *Revue du Louvre*, 2011.
26. Bertrand Jestaz, "Copies d'Antiques au Palais Farnèse. Les Fontes de Guglielmo della Porta", *Mélanges de l'écolefrançaise de Rome, Italie et Méditerranée*, vol. 105, 1993-1, pp. 7-48; Cristine Riebsell, "Guglielmo della Porta", ex. Cat. Palazzo Farnese. *Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, Roma, 2011, pp. 254-261.
27. Werner Gramberg, *Die Düsseldorf er Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlín 1964, 3 vols.
28. Margarita Estella, "Guglielmo della Porta's early years and some of his works in Spain", *Guglielmo della Porta. A counter-Reformation Sculptor*, Coll & Cortés fine arts, Madrid, 2012, pp. 14-27.
29. Se envió el 13 de enero de 1584 (año florentino). El diseño se ha atribuido a Guglielmo della Porta, mientras que el vaciado y terminado a Antonio Gentili, un colaborador externo a diferencia de Cobaert y Torrigiani.
30. Rosario Coppel, "Mount Calvary", *Guglielmodella Porta. A counter-Reformation Sculptor*, Coll & Cortés fine arts, Madrid 2012, pp. 98-111.
31. Ulrich Middeldorf, "In the wake of Guglielmo della Porta", *The Connoisseur*, CXCIV, 1977, pp. 82-84; Charles Avery, "Guglielmo della Porta's relations with Michelangelo", *Guglielmo della Porta. A counter-Reformation Sculptor*, Coll & Cortés fine arts, Madrid, 2012, pp. 114-137.

32. Werner Gramberg, "Notizen zu den Krucifixen des Guglielmo della Porta und zur Entstehungsgeschichte des Hochaltarkreuzes in S. Pietro in Vaticano", *München Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 22, 1981, pp. 95-114. Michael Riddick "Reconstituting a Crucifix by Guglielmo della Porta and His Colleagues", *Ren* bronze.

33. Coppel, 2012, cit. pp. 140-141.

34. Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori*, Nápoles, 1649, pp. 94, 100, 101 y 348; Werner Gramberg, "Guglielmo della Porta, Coppe Fiamingo und Antonio Gentili da Faenza", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, V, 1960, pp. 31-52.

35. C. D. Dickerson, III, 2008, cit., pp. 29-30. "The Gran Scuola, of Guglielmo della Porta, the Rise of the Aurifex Inventor and the education of Stefano Maderno", *Storia dell'Arte*, n°121, 2008, pp. 25-71.

36. Michael Riddick, *A Renowned Pieta by Jacob Cornelis Cobsaert*, pp. 10-11, figs. 08-11 (online).

37. Jenifer Montagu, *Gold, Silver, and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven & London, 1996, pp. 35-46, fig. 56-69.

38. Rosemary Mulcahy, "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II", exh. Cat. *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Museo Nacional del Prado, 1998, pp. 158-183; ibidem, *Philip II of Spain. Patron of the Arts*, Dublin, 2004.

39. Rosario Coppel, "Giambologna y los crucifijos enviados a España", *Goya*, n°301-302, julio-octubre 2004, pp. 201-214. Se encuentra en su ubicación original, sobre el facistol del coro de la iglesia del monasterio de El Escorial.

40. Mulcahy, 1998, cit. p. 173.

41. Coppel, 2004, cit. pp. 203-206.

42. Carta de Orso d'Elci a Belissario Vinta, 16 de octubre de 1612. (Medici Archive Project doc n°2857). Coppel, 2004, cit. nota 47.

43. Jonathan Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton University Press, 1978; Vicente Lleó Cañal, "La conjoncture classique dans la sculpture sévillane: les années 1570", *Revue de l'Art*. n°70, 1985, pp. 21-28; ibidem, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012.

44. Andrea Navagero, *Viaje a España del magnífico señor Andrés Navagero, embajador de la República de Venecia ante el emperador Carlos V (1524-1526)*, Valencia, 1951, p. 52.

45. Miguel Morán Turina, *La Memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009.

46. Exh. Cat. *Francisco Pacheco. Teórico, artista, maestro*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2016.

47. Rosario Coppel, "Spanish Collectors of Small Bronzes: The Collection of the 3rd Duke of Alcalá", *Renaissance and Baroque Bronzes in and around the Peter Marino Collection*, Jeremy Warren (ed.), The Wallace Collection, London, 2013, pp. 140-164.

48. Francisco Pacheco, *Libro de retratos*, Sevilla, 1599; ed. Madrid, 1985.

49. Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Sevilla, 1656, ed. B. Bassegoda, 2009.

50. Ibidem, pp. 497, 498, 725.

51. Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...*, Madrid, 1800, I, p. 136.

52. Pacheco, ed. 1985, cit. pp. 63-66.

53. Ceán Bermúdez, 1800, cit. Vol. V, apéndice, pp. 273-352.

54. Antonio Palomino, *Vidas*, 1724, ed. Nina Ayala Mallory, Madrid, 1986, n°43, pp. 80-84; ed. inglesa, Cambridge University Press, 1987; R. Ramírez de Arellano, "Artistas exhumados: Pablo de

Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n°11, 1903, pp. 204-214 y 232-236; ibidem, n°12, 1904, pp. 34-41; P. M. Martínez Lara, "Sedimento material en la vida de un humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes", *Boletín de Arte*, Universidad de Sevilla, n°32, 2011-2012, pp. 437-455.

55. Fernando Llamazares Rodríguez, Juan de Peñalosa y Sandoval. Enfermedad, testamento, venta y almoneda", *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, vol. 20, n°41, pp. 89-96.

56. I. García Rámila, Artistas olvidados: Lesmes Fernández del Moral, platero insigne", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1946, t. 118, pp. 397-477; A. Barrón García, "Lesmes Fernández del Moral, platero y ensayador mayor", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, 1995, pp. 5-36.

57. Goldsmith, 1937, cit. pp. 647-668.

58. Shell, 1992, cit., pp. 254-261.

59. Manuel Gómez Moreno, "Obras de Miguel Ángel en España", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 6, n°17, 1930, pp. 189-198; ibidem, "El Crucifijo de Miguel Ángel", *Archivo Español de Arte*, vol. 9, n°26, 1933, pp. 81-84; Francisco José Sánchez Cantón, "Sobre el crucifijo de Miguel Ángel", *Archivo Español de Arte*, 1937, p. 529; José María de Azcárate, "La influencia miguelangelesca en la escultura española", *Goya*, 1966, n°74-75, p. 109; El Marqués de Lozoya, "Sobre el Crucifijo de plata, vaciado según el modelo de Miguel Ángel, en la Caja de Ahorros de Segovia", *Estudios Segovianos*, XXIII, 1971, n°67, pp. 5-10.

60. "Aportaciones a la historia de la platería barroca española", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, 1975, pp. 428-429; ibidem, *La Platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 186-187, 209, 236.

61. Anselmo López Morais, "Un Cristo de Miguel Ángel en Astorga", *El Pensamiento astorgano*, 1974 (como reproducción del ejemplar del Museo de los Caminos de Astorga; ibidem, "Crucifijo de Miguel Ángel. (Un ejemplar en colección particular de Orense)" *Porta da Aira: revista de Historia del Arte Orensano*, 1988, n°1, pp. 97-107. Vendido en Durán, Madrid, 21 de mayo de 1974, procedente de la colección segoviana del marqués del Toro y conde de los Villares.

62. Fernando Llamazares Rodríguez, "El Cristo de Miguel Ángel y Andrés de Campos Guevara en León", *Tierras de León*, Revista de la Diputación Provincial, vol. 22, n°48, 1982, pp. 19-30.

63. Gentilini, 2014, cit.

64. Juan Nicolau Castro y A. J. Díaz Hernández, "Tres nuevos crucifijos miguelangelescos", *Archivo Español de Arte*, XC, 359, julio-septiembre 2017, pp. 219-228.

65. Paul Joannides, "Two bronze Crucifixion groups designed by Michelangelo", *Colnaghi Studies Journal*-11, 2022, cit. pp. 22-61.

66. Michael Riddick, *Michelangelo's Crucifix for Vittoria* (Online). Recoge hasta 28 versiones en España, además de los 12 vaciados en plata realizados h. 1940 en Sevilla.

67. El estudio técnico fue realizado por Ignacio Montero en el CSIC de Madrid, 3 de julio de 2023. La restauración por Sara Caverio en agosto de 2023. Los informes de ambos especialistas se incluyen en los anexos de esta publicación.