



*El modelo de Crucifijo de Miguel Ángel en bronce,
documentado en Sevilla 1597, redescubierto*



INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH





A mi querida hermana, Helena





EL MODELO DE CRUCIFIJO DE MIGUEL ÁNGEL EN BRONCE, DOCUMENTADO EN SEVILLA 1597, REDESCUBIERTO

Carlos Herrero Starkie

INTRODUCCIÓN

Rosario Coppel



INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH

BONVM EST PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTARE DEVM



PRÓLOGO

Con profundo honor presentamos en nuestro stand en TEFAF el redescubierto bronce *Cristo Crucificado*, el más exquisito ejemplo existente del extraordinario diseño del Crucifijo de cuatro clavos de Miguel Ángel. Esta obra maestra, tan íntima en su escala, pero monumental en su impacto, ocupa un lugar único en la historia de la difusión global del arte renacentista italiano. Expuesta junto a *Sor Jerónima de la Fuente* de Velázquez, donde esta misma imagen de Cristo se representa en forma pictórica, el diálogo entre estas dos obras ofrece una rara oportunidad para considerar la influencia de Miguel Ángel a través del tiempo, los medios y la geografía.

La historia de este notable diseño es tan fascinante como el objeto en sí. Creado a principios del siglo XVI, el Crucifijo viajó desde Italia hasta Sevilla en 1597, encontrando su lugar en un vibrante entorno artístico y espiritual. Desde Sevilla, una puerta de entrada al Nuevo Mundo, transformó no solo las devociones locales sino también la imagen de Cristo crucificado al otro lado del océano. La configuración de cuatro clavos, una desviación de la representación tradicional de tres clavos, acentúa el sufrimiento físico de Cristo al tiempo que preserva un equilibrio entre el pathos y la serenidad. Esta dualidad resuena poderosamente con el énfasis de la Contrarreforma en la piedad personal y la profundidad teológica del sacrificio de Cristo.

La asombrosa maestría técnica del bronce da testimonio de los destacados logros en el arte de la fundición en Roma hacia finales del siglo XVI. Cada detalle, desde la tensión de la musculatura de Cristo hasta la sublime quietud de su expresión, se representa con una precisión minuciosa, elevando la obra más allá del mero logro técnico. Su peso liviano es una prueba adicional de la consumada habilidad empleada en su fundición.

Nos entusiasma compartir esta obra maestra con ustedes en TEFAF. El descubrimiento y la presentación de este bronce sirven como un recordatorio conmovedor de la relevancia perdurable del legado de Miguel Ángel. El *Corpus* y la *Sor Jerónima* de Velázquez, reunidos aquí por primera vez, nos invitan a reflexionar sobre los profundos diálogos entre artistas a través de cronologías y geografías.

Stuart Lochhead

< Retrato de **Diego Velázquez** de *Sor Jerónima de la Fuente* sosteniendo el Crucifijo vaciado por **Juan Bautista Franconio** y policromado por **Pacheco**, 1620, Colección privada Madrid



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Rosario Coppel, Historiadora de Arte especialista en bronce del Renacimiento 13

EL MODELO DE CRUCIFIJO DE MIGUEL ÁNGEL EN BONCE, DOCUMENTADO EN SEVILLA 1957, REDESCUBIERTO

Carlos Herrero Starkie, director del IOMR 51

1. Nuestro Cristo de bronce coincide con la descripción que Pacheco hace del Crucificado de cuatro clavos traído de Roma a Sevilla en 1597 por Juan Bautista Franconio 56

2. Datos que fundamentan que Nuestro bronce es el prototipo o la versión más fidedigna del modelo de Cristo Crucificado de Miguel Ángel (1538-41) vaciado en Roma antes de 1597 74

3. Bases doctrinales, documentales y estilísticas que acercan este Cristo Crucificado de bronce a Miguel Ángel 106

4. Acerca de un a propuesta de datación antes de 1597 y de atribución del vaciado en bronce recién descubierto 150

5. Transcendencia artística del Cristo Crucificado Muerto con cuatro clavos de Miguel Ángel 168

6. Conclusiones 192

Agradecimientos 196

Biografía selectiva 198

Créditos fotográficos 214

ANEXOS 217-251

1. Informe CSIC 218

2. Informe del estado de conservación y restauración 230

3. Imágenes radiológicas SGS Tecnos 248



INTRODUCCIÓN

Rosario Coppel Areizaga

Historiadora de Arte especialista en bronce del Renacimiento

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. ⁽²⁾

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 Biri 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 bronceos 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 bronceos 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 bronceos que se relacionó con un modelo de Miguel Ángel, como se verá en este estudio. ⁽¹⁸⁾

Un caso aparte, porque podría tratarse de bronceos 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 bronceos, 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)

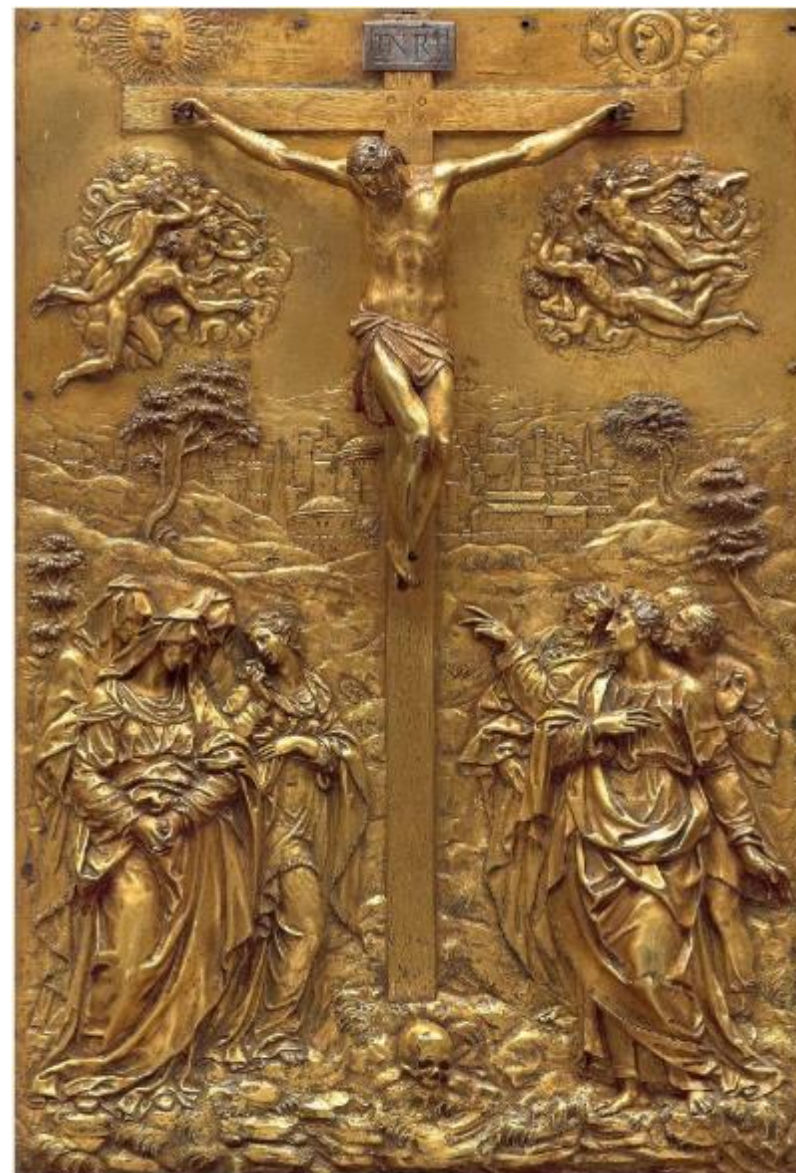


Fig. F. Guglielmo della Porta y Antonio Gentili da Faenza, *Calvario*, Roma c 1570-1575, colección privada

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)

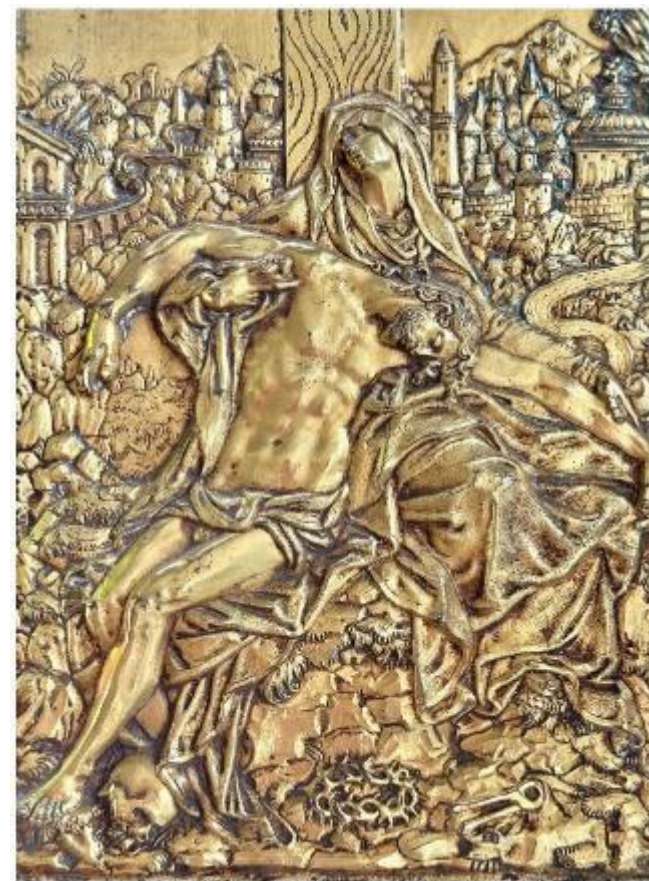


Fig. G. Jacob Cornelisz Cobaert, *Calvario*, bronce dorado, Roma, 1569, 19x13 cm, colección privada

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 glenefece 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)

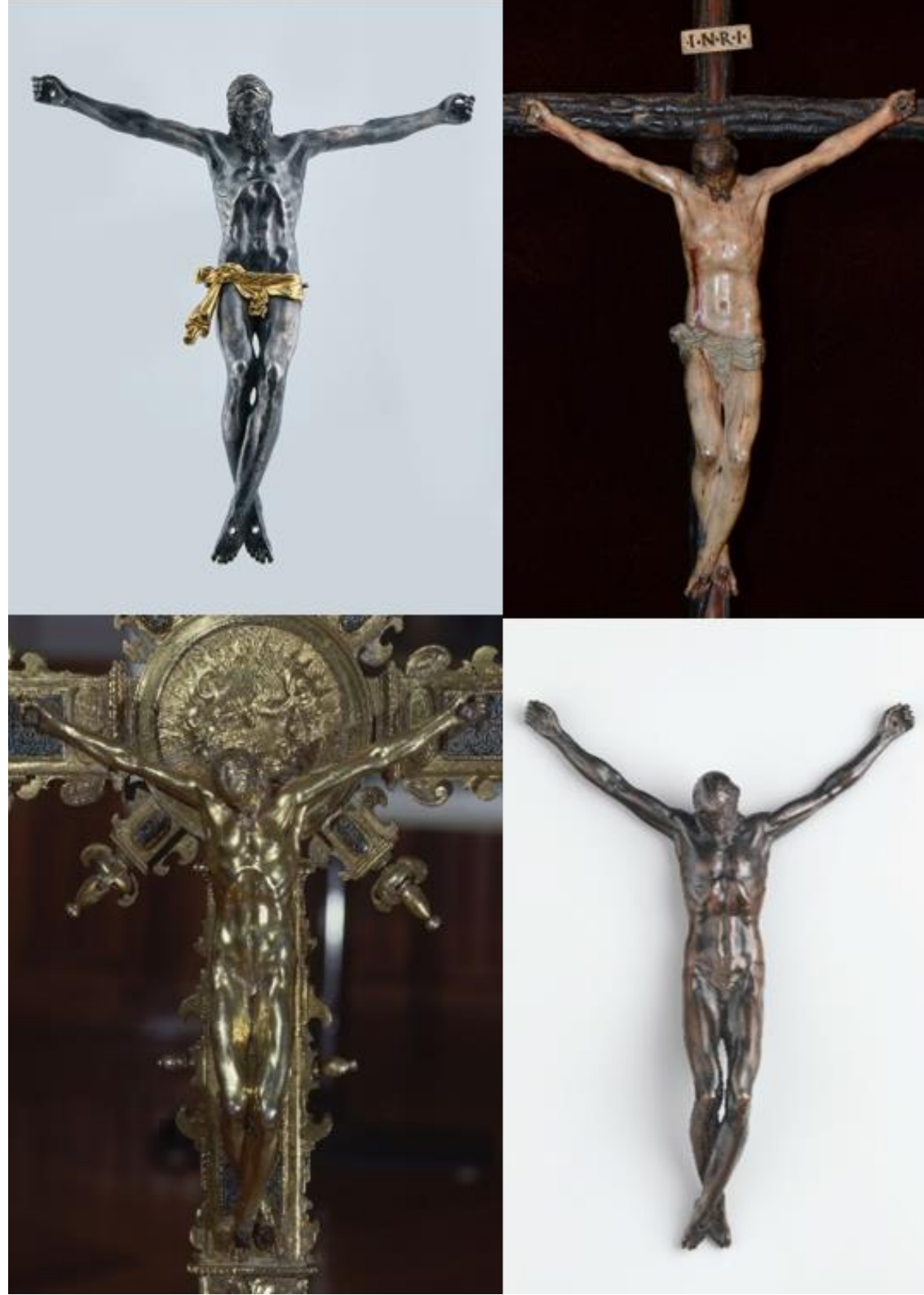


Fig. K. *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por el platero **Lesmes Fernández del Moral**, > circa 1630, Colección Marqués de Toro, Colección López Morais. Vendido en Alcalá subastas

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 *Prudenciade* 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 Pio 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 bronzeo di Michelangelo (e Benedetto da Rovezzano): il problema dei pagamenti", 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 michelangioleschi 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 Krucifixus aus S. Spirito", *München Jahrbuch 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*, exh. 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", *Antologia di Belle Arti*, 63-66, 2002, pp. 125-138; Philippe Maligny, "La déposition du Christ 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'école française de Rome, Italie et Méditerranée*, vol. 105, 1993-1, pp. 7-48; Cristine Riebell, "Guglielmo della Porta", exh. 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", *Guglielmo della 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 fascistol 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.

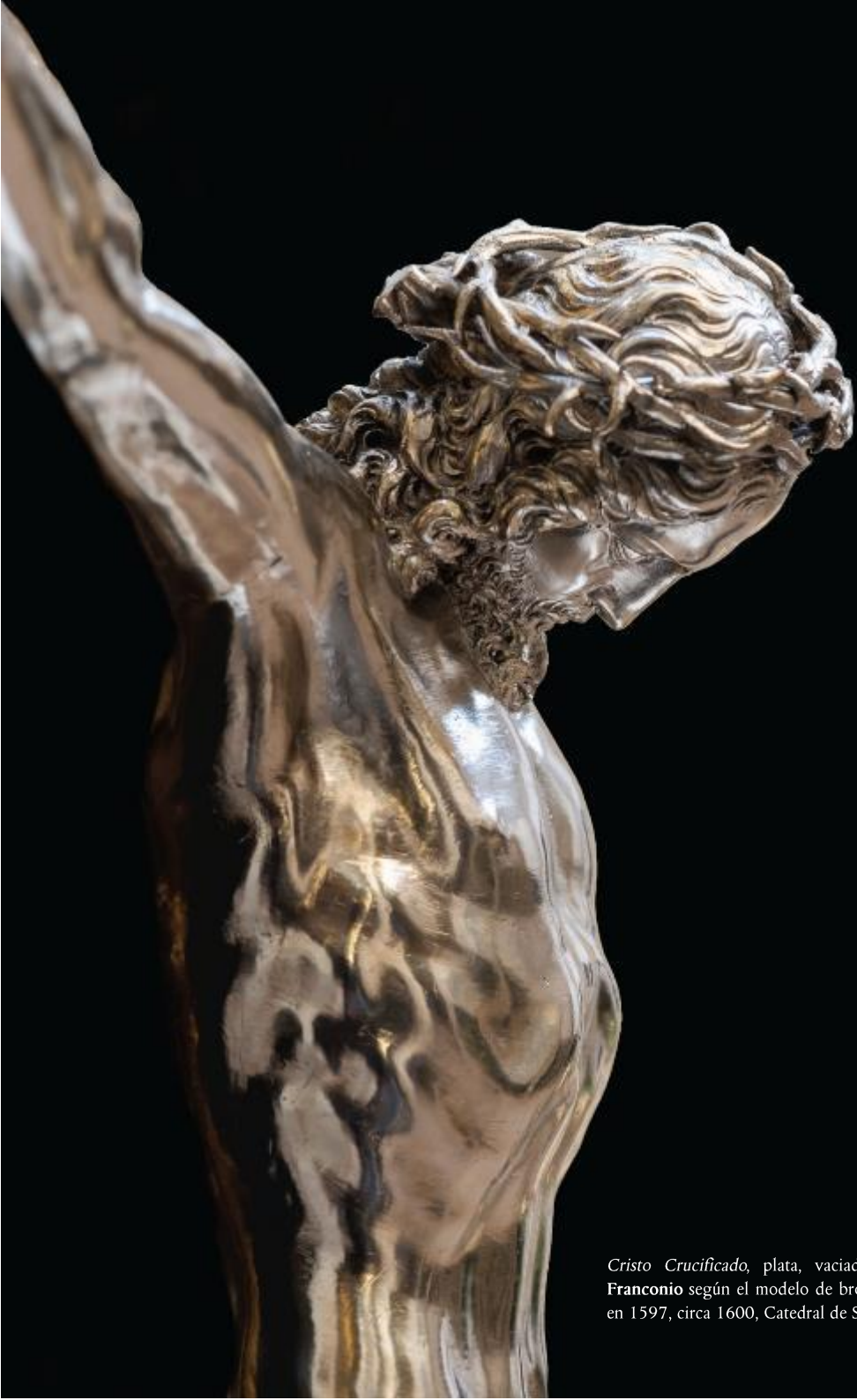
63. Gentilini, 2014, cit.

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.



Cristo Crucificado, plata, vaciado por **Juan Bautista Franconio** según el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597, circa 1600, Catedral de Sevilla





EL MODELO DE CRUCIFIJO DE MIGUEL ÁNGEL EN BRONCE, DOCUMENTADO EN SEVILLA 1597, REDESCUBIERTO

Carlos Herrero Starkie

Director del IOMR

Pacheco en su libro "El Arte de la pintura" menciona hasta en tres ocasiones de forma explícita a un Cristo Crucificado de cuatro clavos de Miguel Ángel en bronce que trajo de Roma el platero Juan Bautista Franconio en el año 1597 (Fig. 1, 2), cuyo vaciado él mismo policromó el 17 de enero de 1600, inspirando a Juan Martínez Montañés el diseño del Cristo de los Cálices (Fig. 6), 1603.⁽¹⁾

De este Crucifijo se tiene una imagen conocida por haberlo incorporado Velázquez a su retrato de Sor Jerónima de la Fuente (Fig. 7), 1620 y por los vaciados que hizo de este modelo Juan Bautista Franconio, considerados como los de primera generación en España: en bronce, el Cristo en la Cruz policromado por Pacheco actualmente en el Palacio Ducal de Gandía (Fig. 4) y otro localizado en Italia perteneciente a una colección privada; en plata, el de la Catedral de Sevilla (Fig. 5), el del Palacio de Oriente y el de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta (Fig. 3), vaciados todos ellos en torno a 1600.

El objeto del presente estudio es dar a conocer este Cristo Crucificado de bronce atribuido a Miguel Ángel que se suponía perdido y cuya última noticia nos la aporta el propio Pacheco al indicarnos que, tras haber servido de modelo a artistas y escultores, Juan Bautista Franconio se lo regaló al Padre Céspedes, quien lo llevaba al cuello con mucha estima hasta su muerte en 1608.⁽²⁾

< Fig. 1. *Cristo Crucificado con cuatro clavos*, Miguel Ángel (Modelo 1538-41), bronce, vaciado en Roma, 1560-1570, en el taller de **Guglielmo della Porta** probablemente por **Jacob Cornelisz Cobaert**, 23 cm. Procedencia histórica: Puede tratarse de uno de los 55 crucifijos de bronce mencionados en el inventario de **Guglielmo della Porta**, realizado en 1560-70, fue traído de Roma a Sevilla por el platero **Juan Bautista Franconio** en 1597, inventario **Pablo Céspedes** 1608, inventario **Juan de Peñalosa** 1633, Colección privada española (San Sebastián), Colección privada española (Madrid). Colección IOMR Países Bajos



Fig. 2. Cristo Crucificado, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 3. Crucified Christ, silver, Cristo Crucificado, Plata, vaciado por **Juan Bautista Franconio** circa 1600, Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta



Fig. 4. Cristo Crucificado, bronce, vaciado por **Juan Bautista Franconio** policromado por **Francisco Pacheco** en enero 1600. Palacio ducal de Gandía



Fig. 5 *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por **Juan Bautista Franconio** según el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597, circa 1600, Catedral de Sevilla.

Para ello procederemos a dar cumplida respuesta a tres cuestiones:

En primer lugar, mostraremos como nuestro bronce ha sido empleado como modelo para la creación de vaciados y que su aleación y radiografías son consistentes con una procedencia romana de principios del último tercio del siglo XVI.

En segundo lugar nos centraremos en demostrar el carácter prototípico de este Cristo Crucificado de bronce, basándonos en su intrínseca calidad, contrastando su excelente hechura con la de aquellos vaciados realizados en España por el platero Juan Bautista Franconio circa 1600, comparando sus formas con las de otro Cristo Crucificado, también de bronce, vaciado en Roma en la segunda mitad del siglo XVI de modelo idéntico y características similares al nuestro, así mismo relacionándolo con el Cristo Crucificado en bronce actualmente en el MET que sigue este mismo modelo atribuido a Miguel Ángel y cuyo vaciado se ha asignado tradicionalmente, con muchas reservas, a Zaccaria Zacchi da Volterra.

Por último, analizaremos las bases doctrinales, documentales y estilísticas que acercan este bronce a un modelo de Cristo Crucificado de Miguel Ángel; en qué medida un Cristo atribuido a Miguel Ángel por una fuente tan reconocida como la de Pacheco, que llega a España sólo 33 años después de su muerte y tiene una trascendencia mayúscula en el arte español, una vez redescubierto, merece un estudio en profundidad que permita valorar el grado de participación que puede otorgarse a Miguel Ángel en esta obra. Toda vez que en la actualidad sólo hay reconocidos, no sin cierta polémica, como bronce atribuibles a Miguel Ángel: el Hércules Pomarius circa 1500, uno de los primeros bronce de Miguel Ángel cuando todavía colaboraba con el taller de Bertoldo di Giovanni; la pareja de bronce Rothschild circa 1504, quizás los estudiados de una forma más científica por un team de expertos auspiciados por el Fitzwilliam Museum, Cambridge y dirigidos por Victoria Avery; el bronce Sansón y dos Filisteos cuya mejor versión se conserva en la Frick Collection (Fig. 107) relacionado con un modelo en cera de Miguel Ángel ahora perdido cuyas primeras versiones vació seguramente Daniele Volterra en vida de Miguel Ángel, un bronce con una repercusión artística descomunal; el fragmento del dios del Río posiblemente vaciado por Alejandro Cesati circa 1540 y el Captivo en bronce circa 1513 del museo Poldi Pezzoli, Milán.



Fig. 6 Cristo Crucificado vivo con cuatro clavos, **Juan Martínez Montañés**, 1603, Capilla de los Cálices, Catedral de Sevilla

Así mismo, en base a los datos recapitulados, procederemos a tratar de fechar la obra de forma más precisa con anterioridad a 1597 y a razonar una atribución del vaciado a alguno de los orfebres que componen la “Gran Scuola” romana.

Como colofón, daremos por concluido este estudio con un análisis de la transcendencia que ha tenido esta imagen de Cristo Muerto Crucificado con cuatro clavos de Miguel Ángel, tanto en el ámbito romano donde de forma oculta debió de servir de guía artística para el canon de Cristo contra reformista creado por Guglielmo della Porta, como en el español a través la mención pública que hace Francisco Pacheco de la llegada a Sevilla de un Crucificado en bronce con cuatro clavos de Miguel, adquiriendo una resonancia inusitada en España y en el Nuevo Mundo, en virtud de dar origen a la serie de vaciados más importante de este modelo y por la ferviente adhesión que tuvo esta iconografía en figuras tan importantes para el Arte Hispánico como, Martínez Montañés (Fig. 6), Velázquez, Alonso Cano, Ribera o Goya.



Fig. 7. Retrato de Sor Jerónima de la Fuente sosteniendo el crucifijo vaciado por **Juan Bautista Franconio** y policromado por **Francisco Pacheco**, pintado por **Diego Velázquez**, Colección privada, Madrid.

1. Nuestro Cristo de bronce coincide con la descripción que Pacheco hace del Crucificado de cuatro clavos traído de Roma a Sevilla en 1597 por Juan Bautista Franconio.

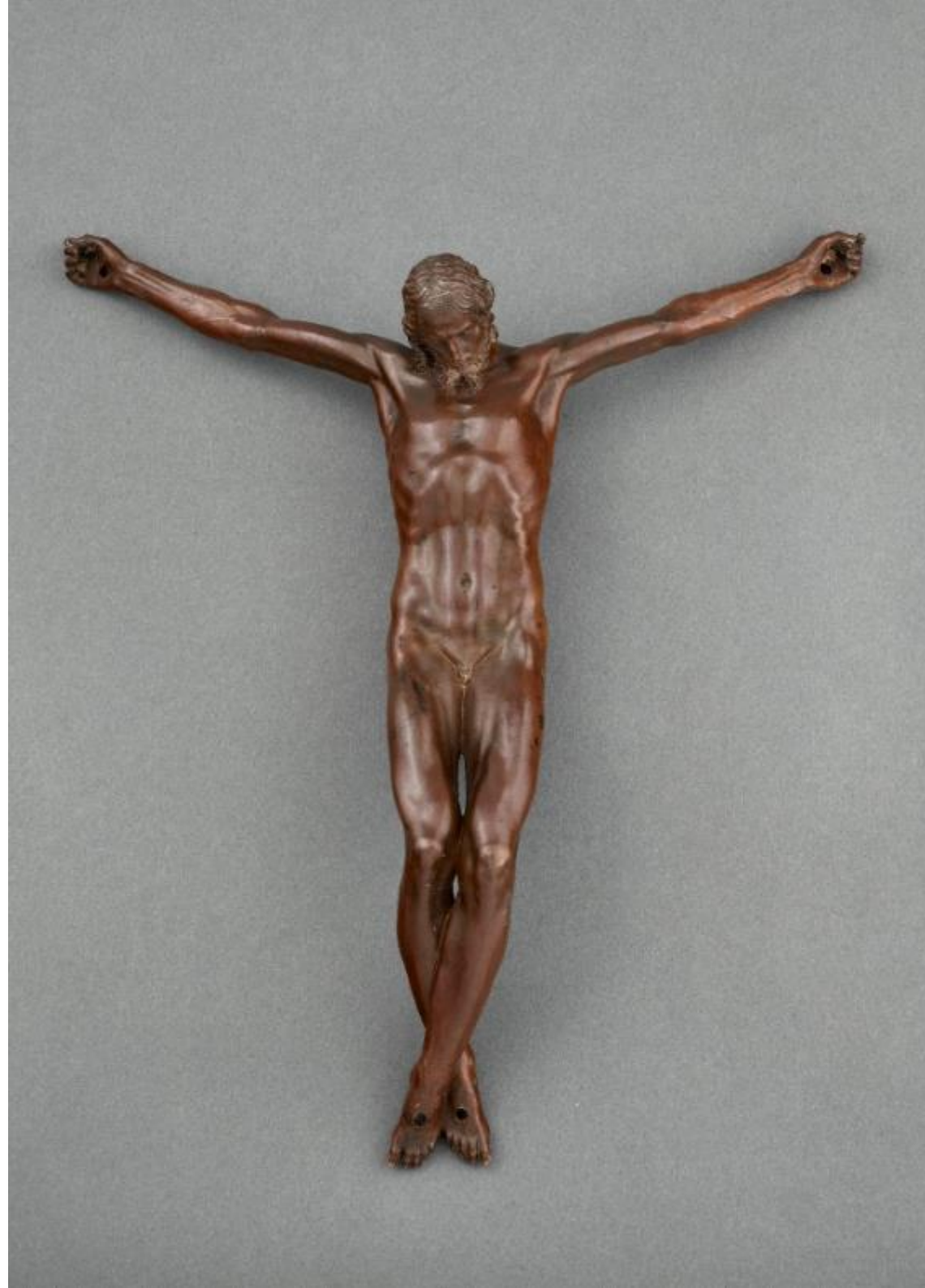
El Cristo Crucificado de bronce objeto de este estudio (Fig. 8) tiene todas las características para ser considerado aquél que Pacheco menciona como el Cristo de cuatro clavos de Miguel Ángel que trae de Roma Juan Bautista Franconio y sirve como modelo directo de varios vaciados, convirtiéndose en prototipo iconográfico para múltiples obras escultóricas y pictóricas, entre las que cabe destacar el Cristo de los Cálices de Juan Martínez Montañés, los crucificados de cuatro clavos de Pacheco, Velázquez, Zurbarán y Cano entre otros.

Tiene como particularidad iconográfica el estar clavado a la Cruz con cuatro clavos, un dogma al que Pacheco da una importancia especial ⁽³⁾ y al que Miguel Ángel sin duda prestó atención, como atestiguan varios dibujos suyos y una escultura en madera de sus últimos años conservada en la Casa Buonarroti (Fig. 61). Además, se sabe que Miguel Ángel perteneció junto a su amiga la marquesa de Pescara entre 1530/1540 a la secta de los espirituales que daban crédito a Santa Brígida quien aseguraba haber visto a Cristo Crucificado con cuatro clavos. ⁽⁴⁾

Tras corroborar los datos que nos aporta Pacheco, llegamos a la firme conclusión de que el Cristo que nos ocupa responde íntegramente a su descripción:

Nuestro bronce mide 25 cm de altura en su parte más alta (23 cm de pies a cabeza), similar a la medida de una tercia indicada por Pacheco, representando fielmente al Cristo de cuatro clavos pintado por su alumno, Velázquez y correspondiendo en sus formas al vaciado en bronce que el mismo policroma, actualmente en el Palacio Ducal de Gandía y a aquellos considerados como de primera generación vaciados en plata por Juan Bautista Franconio con la particularidad de mostrar nuestro Crucificado una calidad superior en el detalle, propia de ser el bronce vaciado del modelo original de Miguel Ángel.

Fig. 8. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR



Nuestro bronce tiene además pruebas evidentes e incontestables de haber servido como modelo para realizar otros vaciados, tal y como ocurrió con el Crucifijo que trajo Juan Bautista Franconio en 1597, al estar recubierto de yeso y cera en muchos lugares cuyos restos de yeso aparecen incrustados en los rizos del pelo, la barba, y las fosas nasales (Fig. 10). Los restos de cera permanecen todavía en forma de gotas en ambos brazos (Fig. 9) como puede comprobarse en las imágenes realizadas tras una primera limpieza. La ubicación de la cera de forma tan masiva en toda la superficie del bronce se explica para dotar al modelo de una capa intermedia que le proteja frente al yeso, conservar fidedignamente sus formas que se reproducían en negativo en la capa de yeso del modelo intermedio y facilitar su separación sin dañar el bronce original.⁽⁵⁾



Fig. 9. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 10. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

Las pruebas científicas de fotografía digital al microscopio han dado un resultado concluyente al respecto, coincidiendo con la opinión de nuestra restauradora, Sara Caverio, de que se trata de cera y de yeso. Sólo puede explicarse la cantidad de restos materiales por el hecho de que este bronce haya servido de modelo directo para otros vaciados, tal y como ocurrió con el bronce que trajo de Roma Juan Bautista Franconio.

Por último, la propia calidad del Cristo Crucificado, las pruebas de aleación del bronce y los detalles técnicos que desvelan las radiografías, confirman que se trataría de un vaciado realizado en Italia antes de 1597 por un bronceista/orfebre extremadamente diestro utilizando técnicas muy avanzadas, algo consistente con el origen romano mencionado por Pacheco de la pieza.



Fig. 11. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 12. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

Los resultados analíticos de la muestra y el análisis de la superficie del bronce dan como resultado una aleación de cobre al 94%, 2,7% estaño y 2% de plomo con impurezas de arsénico, níquel, antimonio y plata propio de un cobre gris o Fahlerz extraído de las minas de los Fugger en el Tirol (Fig. 15), algo purificado, en coincidencia con el comercializado como "rame peloso" en Italia por onzas o "migliace" durante el siglo XVI que permitía ya un trabajo fiable en frío mediante martillo. Este tipo de cobre fue el más utilizado en Italia para el arte del bronce hasta el último tercio en Italia del siglo XVI cuando fue progresivamente sustituido por el Neusohl, mucho más refinado, empleado por los talleres de Daniel Volterra para la estatua ecuestre de Enrique II, circa 1560, con participación de Miguel Ángel y de Giambologna para la de Cosimo I, 1590. La proporción muy baja de estaño y sobre todo de plomo es casi idéntica a la del bronce utilizado por Celini en su Perseo 1545, emulando a los caballos de la Piazza San Marco hechos de bronce casi puro ⁽⁶⁾. Así mismo su aleación es básicamente consistente con la de los bronce Rothschild circa 1510, salvo en su proporción un poco más alta de plomo, con la del Levita, el San Juan y el Fariseo de Rustici, con la del 1506 y el Hércules y Anteus de Amanati, 1559 ⁽⁷⁾. Dr. Arie Pappot del Rijksmuseum ha confirmado que la aleación de nuestro Cristo Crucificado es similar a la de varios bronce romanos del siglo XVI y en particular muy próxima a la de los relieves representando una bacanal de Guglielmo della Porta, 1550-60 ⁽⁸⁾; la aleación diverge, sin embargo de la de Giambologna y su taller con un porcentaje de estaño mucho mayor y un cobre más refinado; así mismo es diferente de la aleación del Giralddillo de Juan Bautista Vázquez vaciado en Sevilla por Bartolomé Morel, 1566, con una aleación muy alta de plomo ⁽⁹⁾. Sin duda un vaciado de cobre con una aleación tan pobre en otros metales, debió de dificultar su vaciado, dado que el cobre funde sólo a una temperatura 1083°C mientras que un bronce binario al estaño al 13% lo hace a 1000°C, lo que reafirmaría la capacidad técnica del experto bronceista que lo vació, consiguiendo que la colada alcanzase todos los lugares del molde, a pesar de no ser de la máxima calidad. En nuestra opinión, los datos que proporcionan la aleación, serían congruentes con una datación del bronce anterior a 1570.

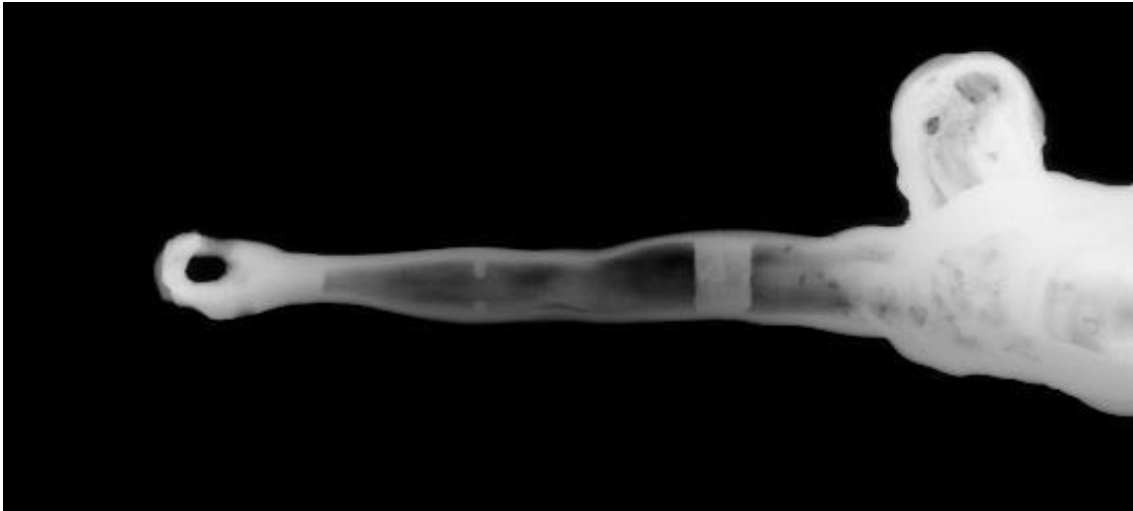


Fig. 13. Imagen radiográfica, brazo derecho del Bronce Cristo Crucificado. Colección IOMR

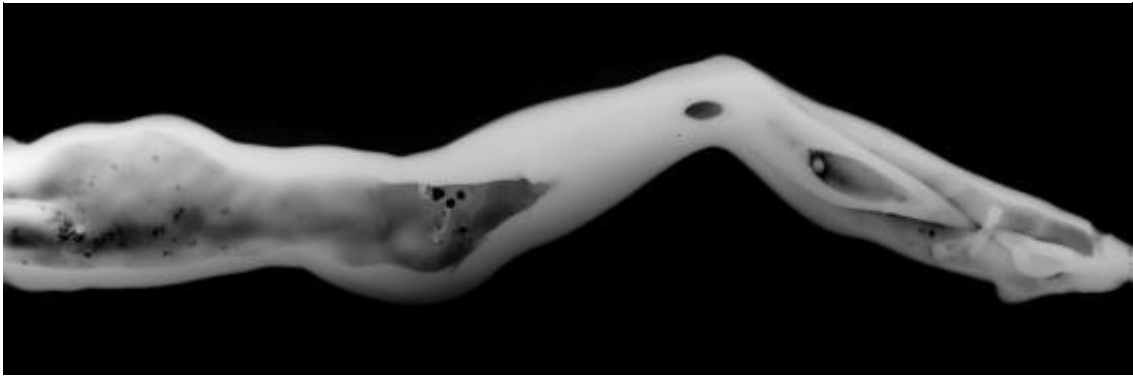


Fig. 14. Imagen radiográfica lateral del cuerpo del bronce Cristo Crucificado. Colección IOMR

Análisis	Zona	Fe	Ni	Cu	Zn	As	Ag	Sn	Sb	Au	Pb	Bi	Hg
PA29693A	Perizonium trasero	0,2	ND	2,42	ND	ND	64,9	ND	ND	25,3	0,37	0,10	5,87
PA29693B	Perizonium delantero	0,44	ND	4,08	0,17	ND	58,0	ND	ND	32,4	0,4	0,10	3,78
PA29693C	Clavo largo	ND	20,5	62,7	16,8	ND	ND	ND	ND	ND	ND	ND	ND
PA29693D	Clavo corto	ND	20,5	62,8	16,7	ND	ND	ND	ND	ND	ND	ND	ND
PA29693E	Arandela	ND	ND	5,57	ND	ND	92,9	ND	ND	0,11	0,07	ND	ND
PA29693F	Cabeza muestra viruta interior	0,12	0,19	94,5	ND	0,37	ND	2,76	ND	ND	2,09	ND	ND
PA29693G	Pierna derecha superficie	0,19	0,23	93,5	ND	0,24	0,16	4,55	0,23	ND	0,92	ND	ND
PA29693H	Brazo derecho zona unión	0,18	0,23	86,8	0,19	0,19	6,95	4,13	0,29	ND	1,08	ND	ND
PA29693I	Brazo derecho zona antebrazo	0,11	0,22	94,3	ND	0,19	0,18	3,91	0,32	ND	0,79	ND	ND
PA29693K	Brazo izquierdo zona de unión	0,2	0,23	90,5	0,3	0,23	2,46	4,64	0,32	ND	1,11	ND	ND
PA29693L	Remate cruz derecha	0,13	ND	6,37	ND	ND	93,5	ND	ND	ND	0,09	ND	ND
PA29693M	Remate cruz superior	ND	ND	6,21	ND	ND	93,8	ND	ND	ND	ND	ND	ND
PA29693N	Clavo pie izquierdo	ND	ND	11,2	1,01	ND	87,8	ND	ND	ND	ND	ND	ND

Fig. 15. Resultado de los análisis de la aleación de una muestra y por espectrometría XRF de la superficie del bronce Cristo Crucificado. Colección IOMR

Por otro lado, las pruebas radiológicas confirman lo que a simple vista parece evidente. La obra está vaciada desde la cabeza, donde tiene el bebedero taponado característico de los Cristos de della Porta, a los pies, en tres piezas con el esmero y precisión propia de un gran bronceista con conocimientos de orfebrería, cuyo trabajo sólo es concebible en el último tercio del siglo XVI (Fig. 13, 14, 16). Una pericia que comprobamos cuando percibimos las finísimas uniones en frío de los antebrazos soldados con una aleación de plata típica de la segunda mitad del siglo XVI, cuyo éxito viene propiciado por el fino espesor del bronce (Fig. 18) y que demuestra un auténtico "tour de force" al estar incluso vaciados pies y manos (Fig. 16). En las radiografías además se perciben un tornillo pequeñísimo de tuerca en ambos brazos del Cristo y otro más grande también de tuerca en la unión de sus pies, una técnica muy innovadora surgida por la eclosión de la relojería a finales del XVI y sólo utilizada por aquellos talleres más vanguardistas, como el de Giambologna, que fuesen capaces de sortear con éxito la dificultad del corte y colocación del tornillo en el proceso de vaciado en una obra tan pequeña (Fig. 13, 14). Así mismo la radiografía muestra técnicas de vaciado muy al uso en el Renacimiento, como son las uniones cera contra cera que se perciben a la misma altura de ambas piernas y una costura realizada con soldadura en plata siguiendo la forma de un círculo que ha dado lugar a una grieta a la altura de la nalga derecha del Cristo (Fig. 16, 82). Este parche fue sin duda algo intencionado por el orfebre para poder retirar el núcleo cuyos restos no aparecen en el bronce, aunque sí la huella radiológica de los múltiples alfileres que lo mantenían fijo, todos ellos retirados de forma delicada y magníficamente disimulados por la soberbia patina del bronce. ⁽¹⁰⁾

Fig. 16. Imagen radiográfica frontal de la totalidad de la figura del bronce Crucificado. > Colección IOMR



La pátina es muy homogénea consecuencia de un proceso de oxidación natural de un cobre casi puro, con poca intervención en dicho proceso de los otros componentes, estaño y plomo, que no distorsionan la aleación en la superficie. Una pátina íntegramente original que todavía mantiene indeleble la huella de la cera vaciada y su color rojizo de un cobre casi puro perceptible en las imágenes de alta resolución, sólo algo oscurecida por el paso del tiempo y algo opaca quizás por no haber sido tratada por conservadores y coleccionistas italianos que buscan mantener e incluso aumentar su transparencia a lo largo de los siglos, pero que, en todo caso, ha resistido magníficamente a los avatares de haber servido el bronce de modelo de múltiples vaciados (Fig. 17, 18).⁽¹¹⁾

Los datos radiológicos confirman la extrema pericia del trabajo en frío que muestra la obra y el uso de los últimos avances tecnológicos, en perfecta consonancia con su creación en el ámbito de los habilísimos orfebres y bronceístas romanos que conformaron la denominada por Baglione, "Gran Scuola" a finales del segundo y principios último tercio del siglo XVI, como respuesta artística ante el panorama asolador que produjo la muerte de Miguel Ángel y las nuevas directrices del Papa Pío V que promovían una nueva imagen renovada de la Iglesia Católica. Todo ello con el límite temporal de 1597, cuando trajo esta pieza Juan Bautista Franconio a Sevilla, fecha que actuaría como un *términus ante quem* en relación a una datación segura de la obra.



Fig. 17. Imagen digital de la pátina con residuos de cera y yeso, Colección IOMR



Fig. 18. Imagen digital de la soldadura en plata del brazo del Cristo Crucificado en bronce, Colección IOMR

NOTAS

1. Francisco Pacheco menciona tres veces a este modelo de crucifijo de bronce de Miguel Ángel en su libro "Arte de la pintura" terminado en 1641 y publicado póstumamente en 1649 aunque es fruto de toda una vida trabajando él edición Catedra 2009 pp497-98:

Micael Ángel clarissima luz de la pintura y escultura, hizo para modelo un Crucifijo de una tercia de cuatro clavos, que gozamos hoy. El cual trajo a esta ciudad vaciado en bronce Juan Bautista Franconio, valiente platero, en el año 1597, y después de haber enriquecido con él a todos los pintores y escultores, dio el original a Pablo Céspedes, racionero de la Santa Iglesia de Córdoba que con mucha estima traía en su cuello" Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas " p611, Simón Faxardo, Sevilla 1656.

Otra mención es cuando dice que se puede estudiar anatomía pictórica "en el Cristo de cuatro clavos de Micael Ángel" y la última mención es cuando se refiere a las encarnaciones mates "porque el primer Crucifijo de bronce de cuatro clavos, de Micael Ángel que vació del que trajo de Roma Juan Bautista Franconio (insigne platero) lo pinté yo de mate en 17 de enero de dicho año " pp cit pp405-406. (Fig. E)

2. Es interesante reseñar que este Crucifijo aparece señalado en el inventario del testamento de Pablo Céspedes realizado en 1608 "Cristo de metal sin Cruz en una funda de cuero" (Boletín de Arte N42-33 Universidad de Sevilla pp435), debió heredarlo su gran amigo y asistente Juan de Peñalosa quien se lo llevó a Astorga cuando fue nombrado canónico de la Catedral, lo que permitió que se hiciesen varios vaciados del modelo en el Norte de España. Aparece mencionado en el inventario de los bienes de Juan de Peñalosa realizado a su muerte en 1636 "Una hechura de Cristo sin Cruz muy bueno en una caja" (AHP León Protocolo de Felipe Becerra, 3 de junio 1633). Estas son las dos últimas referencias documentales cuya localización coincide con su procedencia reciente en una colección gallega.

3. Francisco Pacheco fue un ferviente defensor de la iconografía de los cuatro clavos en una carta fechada en 1620 y recogida en su tratado. Se basa en las teorías de Francisco de Rioja y Angelo Rocca, obispo de Tagasta, que, siguiendo los testimonios de las revelaciones de Santa Brígida y las afirmaciones del obispo de Tuy, afirman que la iconografía que tenía más autoridad era la de los cuatro clavos frente a la de tres con un pie sobre el otro con un solo clavo que fue introducida por los albigenses heréticos en Francia y en España entró a través de León con el objetivo de aminorar la reverencia a Cristo. En Italia Nicolo Pisano difundió la iconografía de los 3 clavos haciéndose popular a partir del siglo XIII permaneciendo de forma consistente después del Concilio de Trento. En España sin embargo cuajó mucho más el dogma de los cuatro clavos promovido por la publicidad que Pacheco dio a este modelo de Cristo de cuatro clavos de Miguel Ángel que trajo Juan Bautista Franconio de Roma en los ambientes eclesiásticos y culteranos de Sevilla, convirtiéndose en un argumento a favor frente a las acusaciones que consideraban esta teoría contraria al dogma. Su difusión se extendió al Norte de España a través del modelo que llevó Juan de Peñalosa. El hecho que figuras tan importantes del Arte español como Martínez Montañés, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Alonso Cano y Francisco de Goya eligiesen esta iconografía para la representación de Cristo Crucificado da buena prueba de su triunfo y de la trascendencia que tuvo la llegada de este modelo de Miguel Ángel.

4. Movimiento reformista italiano entre 1530 y 1540 cuyos principios promulgaban un acercamiento a Cristo a través del espíritu imbuido por la sola fe y no del dogma y la liturgia. Su doctrina durante mucho tiempo no estuvo escrita al ser en cierto modo una sociedad secreta, hasta que la escribe el Monje Benedetto Fontani en su "Beneficio de Cristo" en 1543. Miguel Ángel estuvo imbuido de estos principios en alguna medida cercanos al protestantismo, cuando se enamoró platónicamente de Vittoria Colonna, su amiga y consejera

espiritual, "la divina donna" ferviente defensora de esta corriente cercana al reformista, Juan Valdés, al Cardenal Reginald Pol y al capuchino Bernardino Ochino, en un momento artístico en el que él estaba muy comprometido con el juicio final donde osa representarse enfrentándose a Cristo (1547). En su Pietà florentina 1553 hecha para adornar su tumba se representa como Nicodemo sosteniendo al Cristo muerto, asimilando su forma de seguir Dios en secreto, como hacían los espirituales, buscando el triunfo de sus pensamientos alcanzando puestos de autoridad para efectuar reformas desde dentro de la Iglesia y no mediante el Cisma. En sus últimos años Miguel Ángel se acerca de nuevo a Dios cuando su genio artístico bulle con la figura de Cristo Crucificado, realizando modelos y diseños que él regala, entre ellos uno para su sobrino Lionardo que probablemente corresponda con el que se encuentra en la Casa Buonarroti hecho en madera y también con cuatro clavos (Fig. 61). Supone un acercamiento espiritual lógico a Cristo cuando se le acerca la muerte. En este sentido este diseño de Cristo desnudo muestra de forma meridiana su creencia de que el Hombre se presenta a Dios con humildad, desnudo, desprovisto del bagaje de sus buenas obras, siendo la salvación un acto arbitrario y gratuito de Dios al que el hombre se enfrenta por la gracia divina cargado de fe. Los espirituales que propugnaban artísticamente una intelectualización de la figura de la Crucifixión, eliminando todo signo de sufrimiento, actuando de forma sigilosa hasta que fueron considerados como heréticos en el concilio de Trento 1547, siendo muy perseguidos por el Papa Paulo IV (pontificado 1554-1559) a través del tribunal de la inquisición.

5. Ver Ignacio Montero CSIC 3 julio 2023 "Informe sobre el estudio de un Cristo Renacentista" ver Anexo imágenes microscopio digital y tomográficas de los residuos de cera CSIC; Sara Caverio, Memoria final de Restauración de un Crucifijo de bronce", agosto 2023.



Fig. A. Imágenes tomográficas de la cera

6. Ignacio Montero op cit nota5; Vannoccio Biringuccio Pirotecnia, 1540; Arie Pappot & Robert Van Langh pag 161-173, "The Science of Art technical considérations of the Rothschild bronzes. Michelangelo Sculptor in bronze" edited by Victoria Avery 2018. En este artículo explican cómo el cobre utilizado para la escultura en bronce evoluciona en el siglo XVI pasando del bronce utilizado para la fabricación de cañones al de campanas más rico en estaño. Las aleaciones en un principio contenían más plomo como es el caso de los bronzes Rothschild y progresivamente se hicieron de un cobre más puro sustituyéndose el denominado "rame duro" (Fahlerz sin purificar) por el "rame peloso", (Fahlerz purificado), pasando ya en el último tercio al Neusold procedente de la actual Eslovaquia, el cobre más refinado de finales del Renacimiento muy utilizado por Giambologna. El uso de la aleación con plomo facilita la colada y el trabajo en frío, pero aumenta el riesgo de romperse al no fusionarse bien con el cobre. La utilización de un cobre más puro es una prueba más de que el trabajo en frío de nuestro bronce debió ser realizado por un reconocido bronceista dado que, aunque es más difícil de trabajar, los resultados que se obtienen son mejores. La aleación de un cobre con arsénico y antimonio puede tener que ver con su mayor facilidad para la soldadura como señala Gauricus y ser la causa de su empleo por los Susini y algunos venecianos, algo excepcional a final del siglo XVI, cuando el cobre más refinado de origen Neusold era ya el cobre más utilizado y también explicar el uso en nuestro bronce que por iconografía y tecnología debe ser datado 1560 -70. Ver L. A. Glisman "The application of X-Rays fluorescent spectrometry to Museum objects".

7. Siguiendo referencias aportadas por Massimo Leoni "Considérations des bronzes antiques" p178, "les chevaux de Saint de Saint Marc" Olivetti 1977 y de Arie Pappot y R Van Langh en Michelangelo sculptor, 2018.

8. Agradecemos al Dr. Arie Pappot del Rijksmuseum quien, en una comunicación escrita y después haber comparado los valores en su base de datos, considera que la aleación de nuestro bronce es similar a algunos bronzes vaciados en Roma antes de 1570 en el taller de Guglielmo della Porta, entre ellos las plaquetas representando bacanales atribuidos a Jacob Cornelisz Cobaert del MET (Fig. B), del Kunsthistorisches Museum (Fig. C) y de una colección privada (Fig. D).

Esta referencia es consistente con una posible atribución del vaciado a Jacob Cornelisz Cobaert (Enghien 1535-Roma 1615), el primer ayudante de Guglielmo della Porta y talentoso orfebre "excelente en hacer pequeñas esculturas en bronce", aunque su estilo es un misterio debido a que solo tiene una obra documentada en mármol. Fue criado en la casa de Guglielmo della Porta desde 1550. C. D. Dickerson opus cit 2018.



Fig. B. Plaqueta representando una *Bacanal*, bronce, vaciada 1550-60 por **Jacob Cornelisz Cobaert** según un modelo de **Guglielmo della Porta**, Roma. Metropolitan Museum, New York



Fig. C. Plaqueta representando una *Bacanal*, bronce, vaciada en Roma 1550-60 por **Jacob Cornelisz Cobaert** según un modelo de **Guglielmo della Porta**. Kunsthistorisches Museum, Viena

part	Fe	Ni	Cu	Zn	As	Ag	Sn	Sb	Pb
christ	0.15	0.23	93.90	-	0.22	0.17	4.23	0.28	0.88
Bacchical plaque	0.35	0.20	91.99	3.43	0.21	0.13	1.57	0.31	1.26



Fig. D. Plaqueta representando una *Bacanal*, bronce dorado vaciado en Roma 1550-60 por **Jacob Cornelisz Cobaert** según un modelo de **Guglielmo della Porta**. Colección privada

9. La escultura del Giraldllo fue subida en agosto 1578 al campanario de la Catedral de Sevilla para actuar como veleta en un alarde de estructura mecánica coincidiendo con el final del Concilio de Trento, como coloso de la fe victoriosa. El modelo fue concebido y ejecutado por Juan Bautista Vázquez, el cual fue vaciado por el platero Bartolomé Morel, tardando dos años en ejecutar la fundición siguiendo la técnica de cera pérdida de una sola pieza y en una sola colada. Su aleación no contiene estaño, pero sí una gran proporción de plomo, seguramente para facilitar la colada y el trabajo en frío. En 1997 fue restaurada procediendo al estudio de su estructura y aleación de los materiales utilizados. Instituto Andaluz del Patrimonio histórico. El coloso de Sevilla.

10. Imágenes radiológicas e informe realizado por SGS 2023; Richard E. Stone "Italian Renaissance and Baroque sculptor in bronze" pp25-46, "Italian Renaissance and Baroque Bronzes in the Metropolitan Museum" 2021; Francesca Gabriela Bewer "A study of the technology of Renaissance Statuettes", 1996.

La técnica de la unión en frío, de la metalurgia y propiamente de soldadura algo característico en las esculturas clásicas, sin embargo, no es tan frecuente en el Renacimiento, solo aparece en los talleres de los mejores orfebres. Sin duda el hecho que Celini y Biringuccio describan el proceso en sus tratados y Gauricus señale un método de soldadura del bronce con aleación de arsénico demuestra la existencia de esta técnica en la segunda mitad del siglo XVI. Tal y como indica Richard E. Stones, durante el Renacimiento la técnica de la soldadura era empleada sobre todo para reparaciones de defectos con parches y no tanto para el proceso de vaciado por partes en frío, sustituyendo la técnica uniones en cera, norma habitual desde la generalización de sistema se vaciado indirecto en Mantova por Antico. El vaciado por partes en frío, como es el caso en nuestro bronce vaciado en tres partes, precisaba de una extrema pericia, solo alcanzable por los más talentosos orfebres y bronceistas, realizándose estas uniones con plata o en su defecto con estaño y plomo. Las uniones al estar tan cuidadosamente solapadas por la pátina en ocasiones sólo pueden ser visibles con radiografías. Los Susini, sin duda los bronceistas con una mayor pericia en el trabajo en frío, avanzaron en la técnica de la soldadura realizando vaciados muy finos, muchos de ellos utilizando un cobre rico en antimonio, como el Falherz, utilizado en nuestro bronce. Charles Avery sugiere que el Crucificado de bronce dorado de Coll y Cortes (Fig. 91), por lo fino que está vaciado (3 mm) hasta las manos, a pesar de su tamaño de 48 cm, debe haber sido realizado en tres partes como el nuestro, en su caso solo perceptible a través de radiografías por la capa espesa de dorado p126 Charles Avery, "Guglielmo della Porta relationship with Michelangelo. Christ Crucified by Guglielmo della Porta p126. Coll y Cortes, 2012.

La técnica de verter la colada a través de bebederos colocados en la cabeza era muy utilizada por los bronceistas romanos del ámbito de Guglielmo della Porta. Permitía disimular los agujeros con una corona de espinas o un nimbus. (Fig. 100)

La visualización de un parche soldado en plata al descolgar el Cristo de la Cruz es una ulterior prueba de la pericia del trabajo en frío en este caso con objeto de prelevar el núcleo del bronce. La posición en el reverso elegida para el parche es común en otros crucificados como en el Cristo Crucificado, circa 1540, Crucifixión Castello Sforzesco.

El uso de tornillos a tuerca es otra muestra del empleo de las técnicas más vanguardistas en el vaciado de nuestro bronce. El primero que utilizó esta técnica de forma incipiente es Severo de Ravenna haciendo su empleo más común con el avance de la relojería a partir del último tercio. Se tiene constancia visual que Giambologna los utiliza, por ser sus bronceos los más estudiados científicamente, lo que no descarta su más que probable utilización en talleres romanos dado la reconocida interacción con los talleres florentinos y muy en especial la relación entre Giambologna y Guglielmo della Porta. Bewer señala su uso en la catalogación de la versión firmada por Giambologna del Mercurio Kunsthistorisches Museum (p320 de sus tesis), considerándose su empleo una de las características para la atribución de sus obras.

11. Richard Stone "Organic patinas on small bronzes of the Italian Renaissance", Metropolitan, Museum journal, 2010.

Fig. E. Retrato de **Diego Velázquez** de *Jerónima de la Fuente* sosteniendo el Crucifijo > vaciado por **Juan Bautista Franconio** y policromado por **Pacheco**, detalle, 1620, Collection privada Madrid





2. Datos que fundamentan que nuestro bronce es el prototipo o la versión más fidedigna del modelo de Cristo Crucificado de Miguel Ángel (1538-41) vaciado en Roma antes de 1597

El Cristo Crucificado de cuatro clavos que tenemos la fortuna de ver en sus distintas versiones posee un diseño renacentista por el acotamiento y simetría de sus líneas, aunque de un marcado carácter revolucionario en su concepción de la representación del Cristo Muerto, digno de un genio como Miguel Ángel.

Nunca el sentido de la muerte se expresó de forma tan bella como en este cuerpo inerte, sin vida e imbuido de la más noble aceptación de la levedad del ser humano ante su destino.

Su cabeza inclinada expresa una actitud de respeto y resignación ante la muerte, engarzándose en unos poderosos hombros que se ven proyectados hacia fuera por unos brazos abiertos que simbolizan la entrega y sacrificio el universal; el tronco marca las costillas y la línea alba a lo Marsias en un guiño al pathos helenístico. El carácter inerte del cuerpo de Cristo viene dado por como caen de forma lineal unas piernas alargadas, sin pálpito de vida, extremadamente elegantes, bellísimas, cruzadas en su parte inferior en un gesto que, descontextualizado, recordarían a un paso de ballet, a Nijinsky o Nureyev "en pointe". Sin vida, pero en movimiento ...

Nadie como Miguel Ángel podría expresar la quietud de la muerte con tanto movimiento, ni de forma tan sublime la unión entre lo divino y lo humano.

Simplicidad, contención, elegancia, clasicismo, inmediatez y un eterno sentido de la modernidad, son las máximas del diseño de esta obra. (Fig. 19).



Fig. 19. Cristo Crucificado, vaciado de un modelo de Miguel Ángel (1538-41), bronce, > en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR

Todas las versiones de la primera generación de este modelo están imbuidas por este carácter mágico miguelangelesco, por esa impronta que desprende el Maestro a través de su perenne diseño, aunque no todas ellas nos subyuguen de la misma manera, por las diferencias de calidad en los detalles del vaciado y en el trabajo en frío de los distintos ejemplares. El Arte no es solo concepción, sino la expresión divina que se manifiesta a través de la ejecución de todos quienes participan en su creación.

Si comparamos el magnífico vaciado en plata de la colección Gómez Moreno (Fig. 22) equiparable al de la Catedral de Sevilla (Fig. 21) y al del Palacio de Oriente con el modelo en bronce objeto de estudio (Fig. 20, 23), encontraremos diferencias de calidad en su ejecución; muchos detalles perfectamente señalados en el bronce con un trabajo en frío exquisito se van desvaneciendo, solo están esbozados o simplemente no aparecen descritos en los vaciados posteriores. Donde este hecho es sin duda más aparente es en el rostro de Cristo, en sus extremidades y en la perfecta definición de la aureola de sus pezones (Fig. 20).⁽¹²⁾

El rostro de Cristo en el prototipo aparece mucho más complejo, tanto física como psíquicamente, emanando de forma diáfana ese pathos inimitable que solo percibimos en las obras originales de Miguel Ángel. Un halo de humanidad propio de la figura del Cristo Muerto que nos conmueve, no solo por la concepción magistral del Maestro, sino por la coincidencia y perfecta plasmación en el bronce de todos y cada uno de los detalles que conforman en su conjunto ese instante de dolor contenido, ya pasado, del que ha aflorado por fin la paz interior. (Fig. 23).

En la frente amplia del modelo se perciben con más claridad unas estrías y aparece mucho más señalado el ceño fruncido, a la vez que unas cejas definidas por unos minúsculos agujeros en este caso del todo inexistentes en los vaciados de primera generación (Fig. 21, 22, 24). La nariz griega con unas fosas nasales talladas de forma milimétrica delimitan a ambos lados unos párpados cerrados con doble curvatura, de borde ligeramente ondulado, del que surgen unas profundas ojeras formadas por la simple oquedad del metal que marca el cuenco del ojo y el virtuoso juego del claroscuro de su patina con la luz, potenciado por unos pómulos algo prominentes (Fig. 20, 23, 25); El ensortijamiento de la barba, los surcos que conforman el peinado ondulado del

Fig. 20. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 21. *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por **Juan Bautista Franconio** según el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597, circa 1600, Catedral de Sevilla.



Fig. 22. *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por **Juan Bautista Franconio** en circa 1600, según el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597. Antigua Colección Manuel Gómez Moreno, Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta



Fig. 23. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

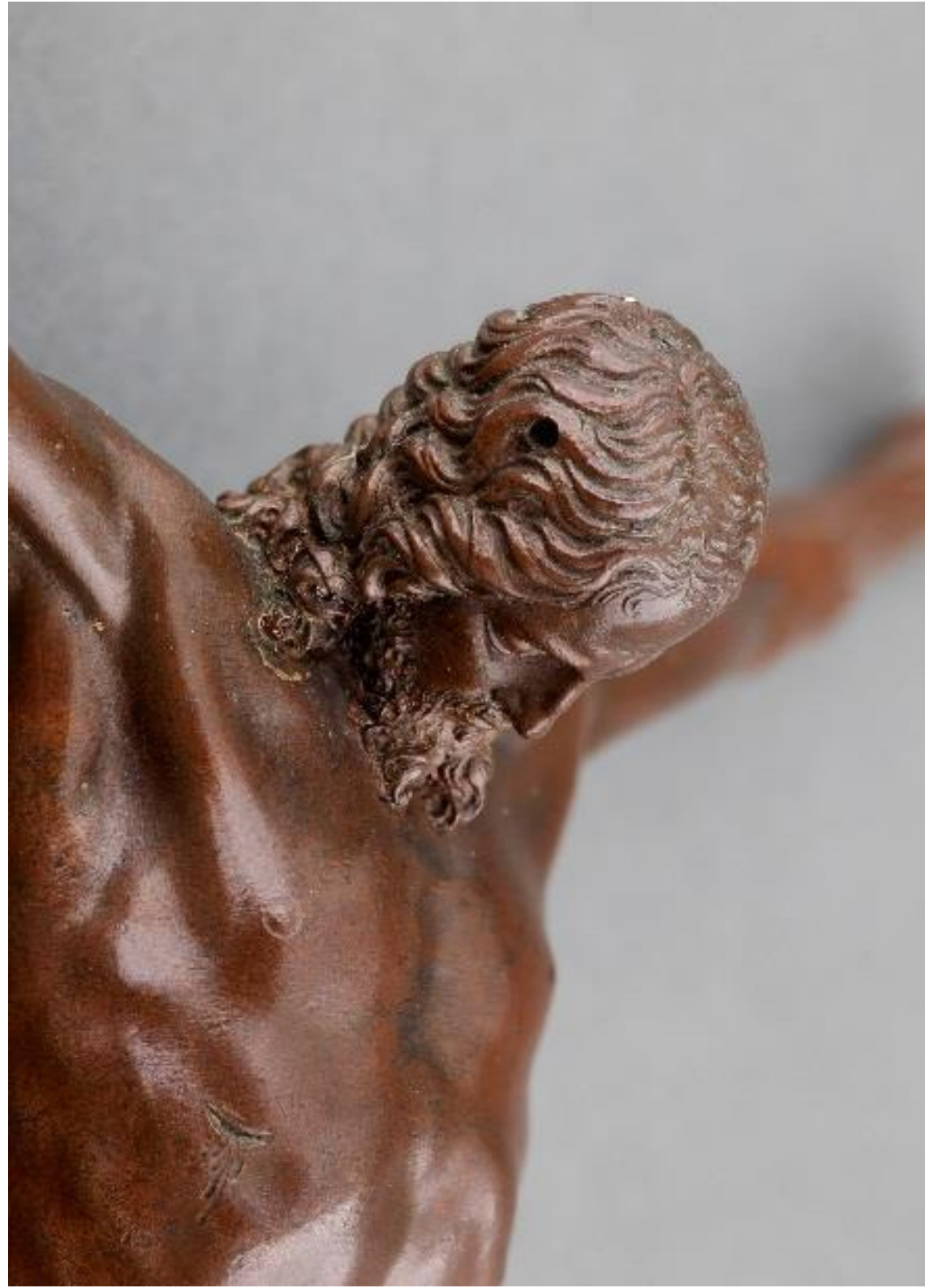


cabello del Cristo aparecen muy bien tratados en todas estas primeras versiones españolas en plata, adquiriendo una expresividad si cabe mayor que en el bronce (Fig. 21, 22, 24), propiciada por una cierta crudeza de trazo propia del trabajo de la plata, mientras que en el prototipo se resuelve de forma más exquisita y crujiente, mostrando un trabajo en frío de excelente factura. El cabello en su lado izquierdo deja ver de forma intencionada la oreja de diseño canónico en su forma, un auténtico “tour de force” de técnica de vaciado del modelo en cera, perfeccionado al buril en el bronce que se integra armoniosamente en el perfil clásico del rostro de Cristo (Fig. 20, 23, 25). El cuello muestra de manera eficaz la tensión muscular de una posición que simboliza la muerte percibiéndose incluso más en el modelo un engrosamiento de la vena yugular en su lateral izquierdo (Fig. 20). El torso viene coronado por los pezones que en el prototipo adoptan forma de aureola (Fig. 25), algo completamente desaparecido en los vaciados españoles que, sin embargo, le siguen fielmente en el señalamiento de las costillas y la definición de línea alba, muy a lo Marsias y de carácter plenamente miguelangelesco (Fig. 35).



Fig. 24. Cristo Crucificado, plata, vaciado por **Juan Bautista Franconio** según el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597, circa 1600, detalle, Catedral de Sevilla

Fig. 25. Cristo Crucificado, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), > bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Como particularidad única de nuestro Cristo, en su costado derecho aparece una herida sangrante cincelada seguramente en frío o en el modelo intermedio en cera, pero que en ningún caso pudo estar presente en el modelo original de Miguel Ángel. Un signo inexistente en las otras versiones y que, como señalaremos más tarde, proporciona un dato iconográfico muy significativo para datar y atribuir el vaciado (Fig. 25).⁽¹³⁾

Los brazos reflejan la tensión propia de la posición en que se encuentran, percibiéndose sin estridencias los tendones y las venas solo ligeramente engrosadas en las mejores versiones. Los dedos de las manos y sobre todo de los pies son un dechado de virtuosismo técnico, más acusado en el modelo, pero igualmente bien tratados en los vaciados en plata. En su mano derecha aparece el pulgar típicamente aplastado de carácter miguelangelesco (Fig. 26). En el prototipo en bronce sobresalen más los datos definitorios del Maestro en la configuración de los pies, al seguir fielmente éste el modelo en cera original; sus dedos son más estilizados, las uñas vienen señaladas con extremo rigor hasta en su cutícula, tal y como le gusta definir al Maestro, apareciendo el dedo índice ligeramente más largo que el anular y ambos casi a la misma altura que el Haulus, una característica común en muchas de las esculturas de Miguel Ángel, que en los vaciados españoles tiene además la particularidad de separar más el índice del pulgar, una huella inscrita a fuego por el manierismo hispánico. (Fig. 26, 27, 28, 29, 30, 31)⁽¹⁴⁾



Fig. 26. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de Miguel Ángel (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 27. *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por Juan Bautista Franconio según el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597, circa 1600, Catedral de Sevilla.



Fig. 28. *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por Juan Bautista Franconio según el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597, circa 1600, Catedral de Sevilla.



Fig. 29. *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por Juan Bautista Franconio en circa 1600, según el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597. Antigua Colección Manuel Gómez Moreno, Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta



Fig. 30. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de Miguel Ángel (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 31. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de Miguel Ángel (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

El Cristo en bronce se adquirió clavado en una cruz de ébano cuyas empuñaduras de plata mostraron en el estudio analítico no ser de la época (Fig. 15, 32). Se procedió entonces a descolgarlo de la Cruz, lo que nos permitió, por un lado, quitar el perizonio desvelando la respetuosa desnudez del modelo original de Miguel Ángel y por otro, apreciar en todo su esplendor el dorso de la escultura en bronce.



Fig. 32. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR

De los resultados del análisis del perizonio (Fig. 33, 34) se concluyó que era una pieza original del siglo XVI hecha de plata con impurezas de hierro, cobre, plomo, bismuto y en la parte delantera níquel, dorado todo él al mercurio, por lo que se procedió a inscribir esta pieza como algo original y consustancial a la historia de la obra, ayudándonos a valorar una posible atribución y datación del vaciado. En este sentido se tiene conocimiento del uso del perizonio móvil para esculturas metálicas por primera vez con Giambologna en un Cristo desnudo en bronce dorado en 1590 y en los últimos cristos de Sebastiano Torrigiani, siguiendo modelos de drapeado de Guglielmo de la Porta, quien probablemente fue el creador original de este recurso artístico tan propio de la Contrarreforma. Prueba de ello es que, aparte de Daniel Volterra que se ocupó de velar por el decoro de la Capilla Sixtina, muchos desnudos de Miguel Ángel fueron recubiertos por su taller o colaboradores externos. El perizonio móvil permitía respetar tanto el origen casi divino de la obra de Arte de Miguel Ángel, como seguir el decoro impuesto por el Papa Pio V en 1566, tal y como puede verse hoy en día en el Cristo de la Columna de la Minerva. Como no podía ser de otra forma, todos los vaciados españoles de la primera generación siguen el perizonio del modelo en bronce que trajo Juan Bautista Franconio.⁽¹⁵⁾



Fig. 33. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, perizonio dorado al mercurio, Colección IOMR



Fig. 34. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, perizonio dorado al mercurio, Colección IOMR

Como consecuencia de todo ello, procedimos a descontextualizar el Cristo de su Cruz, por considerar que este Cristo en bronce lo trajo Juan Bautista Franconio a España sin la Cruz, con el fin prioritario de servir de modelo de la figura de Cristo para otros vaciados que él mismo hizo, a los que se les incorporaría en cada caso una Cruz al ser objeto de veneración en lugares consagrados. A veces la Cruz es de ébano con bordes cuadrados, como la que acompañada al Cristo policromado por Pacheco y copia Velázquez, otras veces es de plata dorada con un extenso trabajo de repujado hecho por el propio Juan Bautista Franconio como es el caso del Cristo de cuatro clavos en plata de la Catedral de Sevilla (Fig. 35). El destino del modelo en bronce fue muy distinto. Como nos cuenta Pacheco, una vez cumplió su función, Juan Bautista Franconio se lo regaló al Padre Céspedes quien lo llevaba al cuello y en cuyo inventario, realizado a su muerte en 1608, aparece mencionado como "Cristo de metal sin Cruz en una funda de cuero". Cabe pensar que lo heredó su amigo y asistente en Córdoba, Juan de Peñalosa, quien lo llevó consigo a la Catedral de Astorga cuando le nombraron canónico, sirviendo de modelo o inspiración de los muchos Cristos de cuatro clavos realizados en la mitad Norte de España. Esta hipótesis viene refrendada por aparecer mencionado en el inventario de la almoneda 1633 realizada a su muerte como "una hechura de Cristo sin Cruz muy bueno en una caja" ⁽¹⁶⁾.



Fig. 35. Cristo Crucificado, plata, vaciado por **Juan Bautista Franconio** según el > modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597, circa 1600, Catedral de Sevilla.

El Cristo, al ser descolgado de la Cruz, se nos aparece como desprotegido (Fig. 19), al alcance de nuestro tacto y, por su pequeño tamaño, susceptible de ser inspeccionado de cerca desde todos los ángulos, tal, como debió hacerlo la supuesta primera destinataria del modelo original en cera de Miguel Ángel, la marquesa de Pescara, Vittoria Colonna. Al acercar el ojo a la pieza para distinguir la minuciosidad de su acabado, en sus cejas, sus venas y sus uñas, es entonces cuando nuestro bronce adquiere toda la primacía que merece, porque en el pormenor de su extraordinaria ejecución estriba su excelencia, su distinción frente a versiones posteriores y el aura de ser la versión más próxima al modelo original de Miguel Ángel.

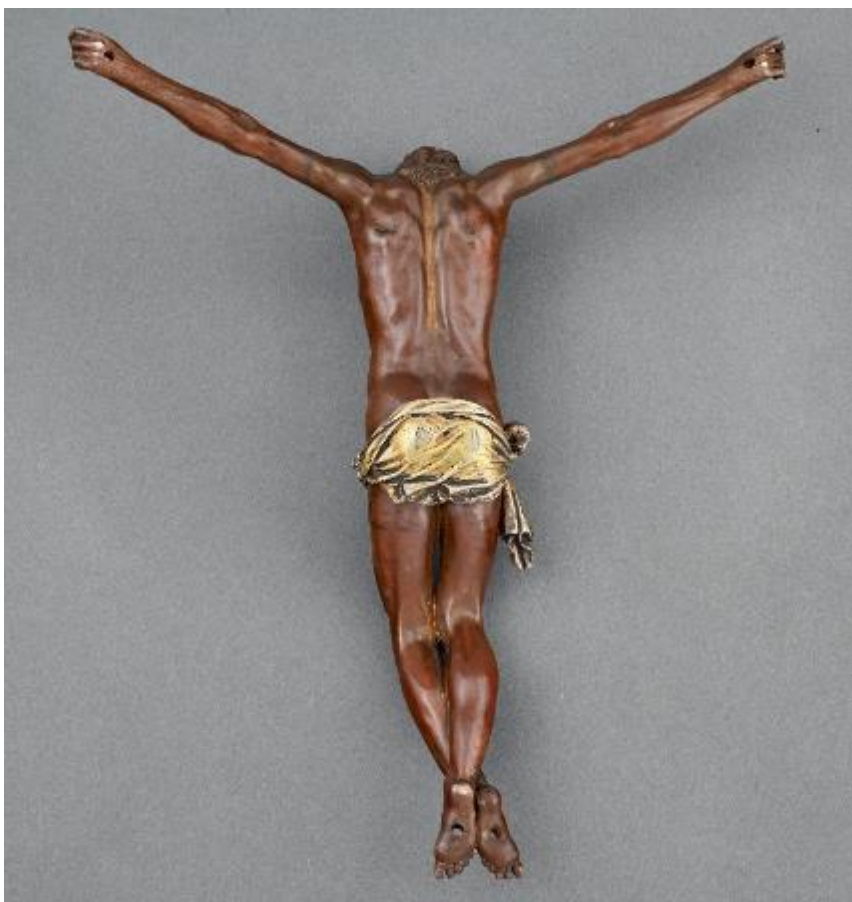


Fig. 36. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR

Una vez desprovisto del perizonio, observamos su desnudez con asombro, presentada con extremo cuidado, muy en línea con el Cristo Crucificado de la Iglesia del Espíritu Santo, Florencia (Fig. G, H) y el recientemente donado al Louvre (Fig. C, H).

Cuando por fin giramos el bronce (Fig. 36), nos quedamos impactados de la vitalidad que rebosa el diseño de la espalda (Fig. 37, 38); frente al carácter inerte del cuerpo mostrado en el frontis de la escultura donde la carga expresiva se concentra en la resignación del rostro y en las costillas, el dorso nos muestra la fuerza descomunal del Hombre frente a la muerte, su lucha desesperada, exaltada como sólo Miguel Ángel sabe hacerlo, al describir la espalda provista de una portentosa conformación, en la que se marcan, siguiendo lo natural, cada uno de sus músculos; una espalda dividida por esa línea en curva tan Miguelangelesca que vertebrada en perfecto equilibrio el lado derecho frente al izquierdo, confluyendo de forma robusta en su poderosa pelvis que da origen a los glúteos, ya liberados de la opresión de Cruz y del perizonio.



Fig. 37. *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por **Juan Bautista Franconio** en circa 1600, según el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597. Detalle, Antigua Colección Manuel Gómez Moreno, Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta



Fig. 38. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 39. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), 23 cm, bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR



Fig. 40. *Cristo Crucificado*, bronce, según un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), 23 cm altura, probablemente vaciado por **Guglielmo della Porta** y taller, siglo XVI, Colección privada.

Un ejercicio necesario para enriquecer este estudio es comparar nuestro Cristo con el actualmente perteneciente a una colección americana, y que Michael Riddick considera vaciado en el taller de Guglielmo de la Porta circa 1570, siguiendo el modelo de Cristo realizado por Miguel Ángel circa 1540 (Fig. 39, 40, 41, 42).⁽¹⁷⁾

Aunque el bronce sin duda tiene una calidad sobresaliente, sin haberlo visto en original es difícil emitir un juicio comparativo en relación con el nuestro. Por el respeto que merece la opinión de Michael Riddick, el estudioso vivo que más ha profundizado en esta serie de crucifijos de Miguel Ángel, aceptaré como válida su opinión centrándome sobre todo en analizar las coincidencias históricas y las diferencias iconográficas en relación con el nuestro, en la medida en que puedan ayudar a una datación más precisa que facilite la atribución de nuestro bronce, dejando a un lado el pormenor de una comparativa del detalle técnico entre ambos vaciados que debiera de hacerse a la vista del original, de sus estudios técnicos, aleación, radiografías e imágenes en alta resolución de detalle.

En primer lugar, señalaré que es absolutamente posible que haya dos o más bronce no necesariamente contemporáneos vaciados de un mismo modelo de cera original de Miguel Ángel, quien al morir en 1564 pudo querer que fuera reproducido en bronce para asegurar la supervivencia de su diseño en un material más duradero. Al haber sido vaciado mediante el método indirecto de cera perdida que permite conservar el modelo, pudo haberse hecho varias versiones de él, con diferencias en el acabado del modelo de cera intermedio antes de vaciarlo, en ángulo de brazos, posición de cabeza etc. y, sin duda, en el trabajo en frío una vez vaciado cada una de las versiones.⁽¹⁸⁾

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

Fig. 42. *Cristo Crucificado*, bronce, según un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), > 23 cm altura, probablemente vaciado por **Guglielmo della Porta** y taller, siglo XVI, Colección privada.



En segundo lugar creo que podría afirmarse sin temor a equívoco que proceden ambas de un mismo taller, aquél que fue el poseedor del modelo original en cera, seguramente un reconocido bronzista que tuviera una especial relación con Miguel Ángel como Rafaello di Monteluppo, que colaboró con Miguel Ángel hasta 1542, Jacopo del Duca el último ayudante de Miguel Ángel, Antonio Gentili quien afirma poseer un modelo de Miguel Ángel, Guglielmo della Porta o Leone Leoni por su amistad manifiesta y Daniele Volterra por ser un colaborador en vaciados de Miguel Ángel; todos ellos son posibles candidatos para otorgar fiabilidad a la hipótesis de que el Maestro hiciera entrega de un modelo hecho de su propia mano, ya sea en prueba de su amistad, para conservarlo o para vaciarlo en vida o a su muerte ⁽¹⁹⁾. Este bronzista, cabeza de un gran taller, sin duda debió ser el único que puso en circulación los vaciados del modelo original de Cristo de cuatro clavos realizado por Miguel Ángel, siendo objeto de varias versiones con ligeras modificaciones como era la costumbre hacer en dichos talleres.



Fig. 43. *Cristo Crucificado*, bronce, según un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), 23 cm altura, probablemente vaciado por **Guglielmo della Porta** y taller, siglo XVI, Colección privada.



Fig. 44. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

En consecuencia, ambos bronce pueden ser considerados como primeras versiones del mismo modelo original realizadas en un mismo taller, aunque muy probablemente en fechas diferentes. Incluso cabe la posibilidad de que hayan sido vaciados por maestros u oficiales distintos, dado que en un mismo taller podían sucederse distintos titulares que heredaban todos sus modelos. Así en el Taller de Guglielmo della Porta, Jacob Cornelisz Cobaert fue su primer ayudante en los años 50, Antonio Gentili colaboró con él entre los años 60 y su muerte en 1577. En los 70 Sebastiano Torrigiani entró como principal oficial, quien a la muerte de Guglielmo le sucede en el taller al casarse con su viuda. Juan Bautista Franconio pudo trabajar con él en Roma hasta su muerte en 1596, justo antes de su viaje a Sevilla. Todos ellos pudieron haber tenido acceso al modelo de Miguel Ángel y a una primera generación de sus vaciados hechos en Italia directamente del original, entre ellos, el recién descubierto que trajo a Sevilla Juan Bautista Franconio en 1597, un año después de la muerte de Sebastiano Torrigiani, para servir de modelo de la serie de vaciados más importante hasta el momento conocida que sigue el modelo original del Cristo de cuatro clavos de Miguel Ángel. ⁽²⁰⁾.

Fig. 45. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 46. *Cristo Crucificado*, bronce, según un modelo de Miguel Ángel (1538-41), 23 cm altura, vaciado en roma, siglo XVI, detalle, Colección privada



En relación a la comparativa entre estas dos versiones en bronce, ambas vaciadas del modelo original, no conociendo los estudios de aleación y radiografías del Cristo en bronce de Riddick, me limitaré a mostrar aquello que es simplemente evidente por las imágenes que disponemos (Fig. 39 a 48). Ambas versiones poseen sin duda una calidad superior a la de los vaciados españoles de primera generación y a la del ejemplar en bronce del MET; Ambos prototipos tienen diferencias escasas, pero significativas en cuanto a la técnica, la más sobresaliente es en el tratamiento de las cejas realizada de una forma más exquisita en el caso de nuestro bronce y más somera en el caso del bronce de Michael Riddick (Fig. 47, 48).



Fig. 47. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

Desde el punto de vista iconográfico es importante señalar la herida sangrante en el costado derecho presente en nuestro bronce (Fig. 25), la cual refuerza una datación del mismo más cercana a 1564, coincidiendo con la muerte de Miguel Ángel, cuando todavía las normas del decoro promovidas por Pío V no habían sido del todo difundidas y podía representarse signos palmarios del sufrimiento de Cristo. ⁽²¹⁾

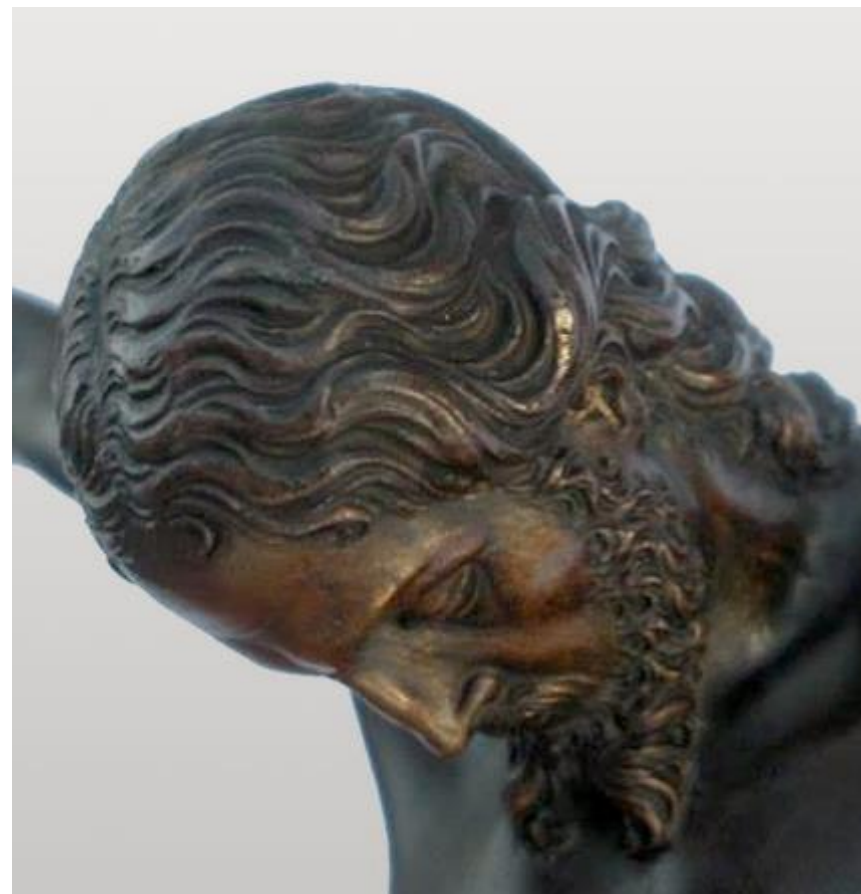


Fig. 48. *Cristo Crucificado*, según un modelo de **Miguel Ángel**, (1538-41), vaciado en Roma, siglo XVI, colección privada.



La comparativa con el Cristo de bronce de cuatro clavos de Miguel Ángel del MET (Fig. 49), realizada en base a las imágenes disponibles, en alguna medida refuerza la consideración que tenemos de nuestro bronce, en cuanto que es el vaciado con un acabado más fino y fidedigno en relación al modelo original. Al contrario, la versión del MET, a pesar de ser la versión más universalmente conocida y la que ha dado lugar a la atribución de su diseño a Miguel Ángel, está ejecutada con una cierta crudeza, cuyas imágenes recuerdan a las versiones españolas de segunda generación hechas en el norte de España por el platero Lesmes del Moral (Cristos en plata colección Marqués de Lozoya y de la antigua colección marqueses de Toro adquirida por el Prof. López Morais), teniendo muchos de ellos como característica común el mostrar una herida no sangrante en el costado derecho de Cristo, tal y como muestra el del MET.

Como particularidad específica del Cristo del MET señalaremos, por un lado, su tamaño mayor, 27,3 cm, más grande que las versiones españolas normalmente de 22 cm y que los dos prototipos que miden 23 cm de pies a cabeza. En común con nuestra versión está vaciada íntegramente hasta las extremidades. Tradicionalmente se ha considerado obra de Zaccaria Zacchi da Volterra y en alguna ocasión ha sido expresada una cierta conexión con el Cristo en bronce de Jacopo del Duca realizado para el tabernáculo de la Certosa di San Lorenzo in Padula, considerado históricamente como la primera versión en bronce documentada del diseño de Cristo de cuatro clavos de Miguel Ángel, en particular en lo que concierne a un mayor levantamiento de brazos. Sin embargo, no creemos que sea suficiente para dotar de seguridad al origen italiano del vaciado y vincularlo de forma más directa con el modelo original de Miguel Ángel. De hecho, la catalogación del MET se muestra proclive hoy en día a relacionarlo con la serie de Cristos metálicos españoles. Un estudio de su aleación y radiografías podría esclarecer más esta cuestión.⁽²²⁾

< Fig. 49. Cristo Crucificado, bronce según un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41). Metropolitan Museum. New York.

NOTAS

12. Michael Riddick relaciona las aureolas de los pezones bien definidas y algo puntiagudas, la herida sangrante y el ombligo invertido como piedras de toque para la atribución de un vaciado a Guglielmo della Porta "Apéndice C Michelangelo influence on Guglielmo della Porta".

13. La herida sangrante en el costado derecho es algo muy particular a nuestro crucifijo; por un lado es una base para atribuir su vaciado a Guglielmo della Porta quien añadía este signo muy frecuentemente en sus Cristos y, por otro, cronológicamente lo sitúa en circa 1570, cuando Guglielmo della Porta hace Cristos para La familia Farnese, antes de que a partir de mediados de los 70 no se considerase acorde a las normas del decoro el incluir una herida sangrante, aunque sí fuese admitida sin sangre. Michael Riddick, Rosa Coppel "Guglielmo della Porta a counter reformation sculptor", Coll y Cortes, 2012; ver nota 40 en relación a un Crucifijo sólido datado 1525/1540 con una herida sangrante.

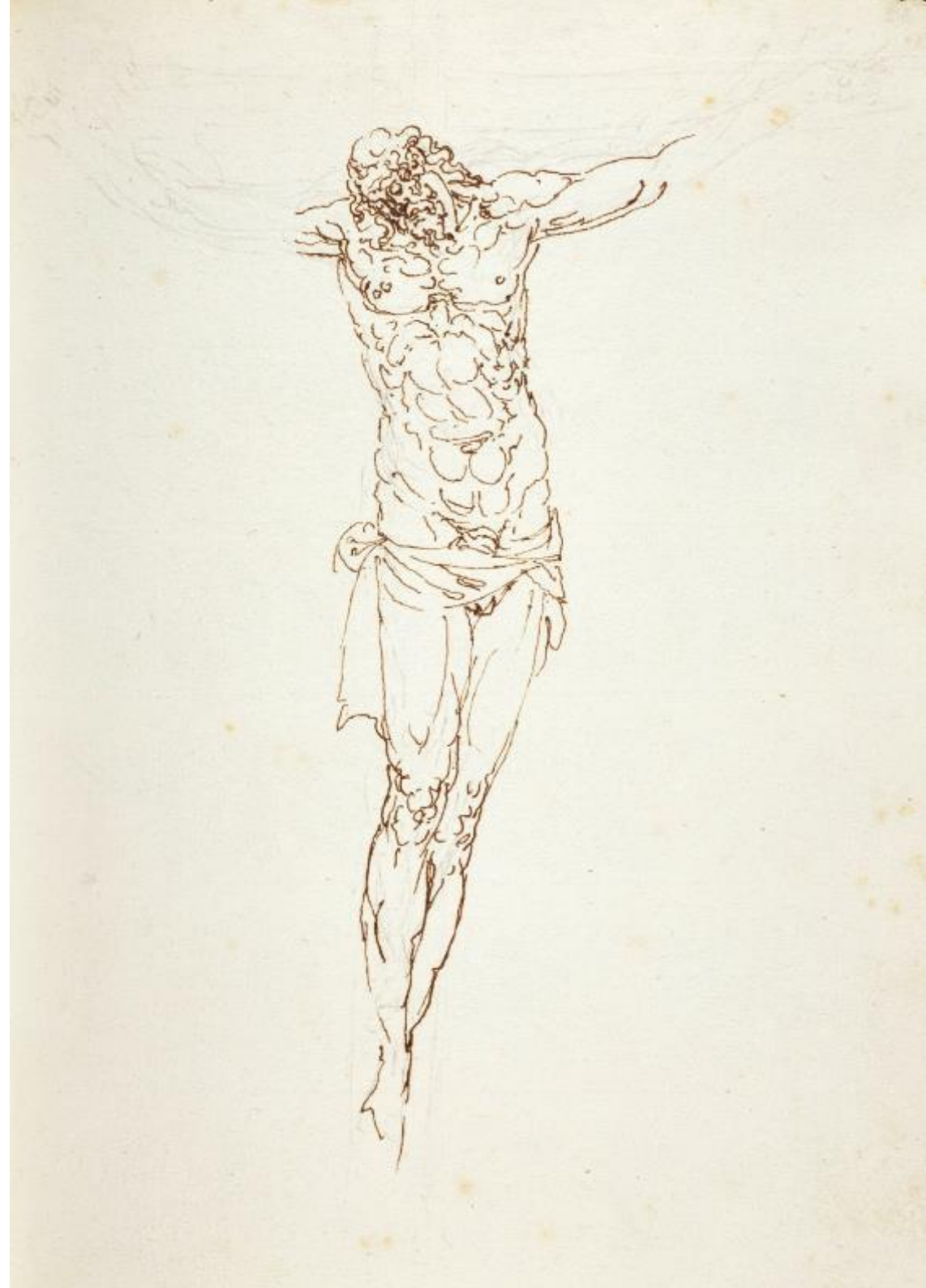
14. Michael Riddick, Renbronze.com, "Michelangelo's Crucifix for Vittoria Colonna". En este ensayo, aparte de mantener la tesis de que el Crucifijo pudo ser un regalo a su amiga Vittoria Colonna y relacionarlo con varios bocetos de Miguel Ángel representando al cuerpo humano y a Cristo, el autor, en el apéndice B compara su Cristo Crucificado de bronce con las distintas versiones españolas muy especialmente con la de plata de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta y la policromada por Pacheco en bronce, actualmente en el palacio Ducal de Gandía. Así mismo hace una catalogación muy completa de todas las versiones, no estando en ella nuestro bronce al ser desconocido cuando lo escribió el autor.

15. Coincidimos con Michael Riddick cuando establece una correlación estilística del perizonio móvil del Crucificado con della Porta cuyo dibujo del Museum Kunstpalast, Dusseldorf, así lo confirma (Fig. A, B). También señala que los primeros perizonios móviles los empleó Giambologna y Torrigiani en 1590, aunque debió de surgir antes en Roma como una fórmula de compromiso ideada a principios de los años 70, coincidiendo con las nuevas normas del decoro promovidas por el Papa Pio V. Con toda probabilidad surgió como una fórmula inventada por La Gran Scuola de della Porta para, como en el caso de nuestro bronce, cubrir la desnudez de los Cristos de Miguel Ángel, tal y como le gustaba a él representarlo. El modelo de bronce debió de llegar a Sevilla en 1597 con el perizonio y las primeras versiones metálicas españolas todas tienen un perizonio idéntico.



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

Fig. B. Guglielmo della Porta, dibujo, circa 1570, Museum Kunstpalast, Dusseldorf >



16. Testamento de Pablo Céspedes, 1608. Boletín Arte N 32-33 Universidad de Sevilla, pp437-55; Fernando Llamazares Rodríguez, "Juan de Peñalosa y Sandoval enfermedad, testamento, muerte y almoneda 1633".

17. Michael Riddick, Renbronze.com, "Michelangelo's Crucifix for Vittoria Colonna". Ambos Crucifijos tienen una clara conexión estilística con el Cristo de madera de la Chiesa di Santo Spirito y con el Cristo Crucificado de madera recientemente donado al Louvre. (Fig. C, D, E, F, G, H).



Fig. C. *Cristo Crucificado*, madera policromada, atribuido a **Miguel Ángel**, Museo del Louvre.



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

Fig. E. *Cristo Crucificado*, madera policromada, atribuido a **Miguel Ángel**, Museo del Louvre.

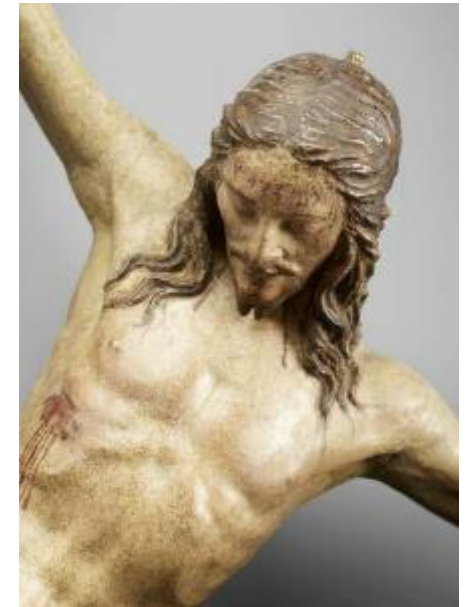


Fig. H. *Crucifijo*, madera policromada, **Miguel Ángel**, 1491, 142-135 cm Chiesa di Santo Spirito, Florencia



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

18. Richard E. Stones, "Italian Renaissance and Baroque sculptors in bronze" p36. Metropolitan Museum, 2021.

19. Richard E. Stones, "Italian Renaissance and Baroque sculptors in bronze", p38, Metropolitan Museum, 2021.

20. Michael Riddick, Renbronze.com, "Michelangelo's Crucifix for Vittoria Collona", "Michelangelo influence on Guglielmo della Porta"; "Reconstituting a Crucifix by Guglielmo della Porta and his colleagues a possible Corpus Saint and Siren by Sebastiano Torrigiani", Rosario Coppel, Margarita Estella, 2018 "Guglielmo della Porta a counter reformation sculptor. Biography", "Christ Crucified" Coll y Cortés, 2012.

21. Opus cit Michael Riddick.

22. John Philips Goldsmith "A Crucifixion group after Michelangelo", 1937, The Art bulletin vol 79 n4 pp647-668, Metropolitan Museum of Art; Janice Shell Exhibition Catalogue of Fine Arts, Montreal, ed Pietro Marani "The genius of the sculptor in Michelangelo's work"; Catalogue of Bronzes from the MET, 2022 cat101 pp287-294; Michael Riddick, Renbronze.com, "The thief of Michelangelo model preserved in bronze and Terracotta", "A bronze Crucifix attributed to Michelangelo". Paul Joannides en su artículo "Two bronze Crucifixion Groups designed by Michelangelo", P. Colnaghi Studies Journal, 11 october 2022, nota 8, p48, menciona que Denise Allen le informó por email que al examinar Linda Borsch el Cristo Crucificado pudo comprobar que está totalmente vaciado. Joannides relaciona este modelo con dibujos de Miguel Ángel en particular con los del Teylers Museum (Fig. 54, 56) que considera "primo pensiero" o bocetos para una escultura.

< Fig. G. *Crucifijo*, madera policromada, **Miguel Ángel**, 1491, 142-135 cm Chiesa di Santo Spirito, Florencia



3. Bases doctrinales, documentales y estilísticas que acercan este Cristo Crucificado de bronce a Miguel Ángel.

El objeto de este estudio no es el de dilucidar el carácter autógrafo del bronce, en la medida que, al ser vaciado mediante el método indirecto, no puede considerarse como el único original propiamente dicho, como tampoco puede demostrarse la participación directa de Miguel Ángel en el acabado del modelo de cera intermedio o en el trabajo en frío. Sí, que me gustaría abordar, sin embargo, cómo y en qué medida intervino Miguel Ángel en la concepción de este modelo que influyó de forma decisiva en el diseño de la figura de Cristo Crucificado de Guglielmo della Porta y cuya primera generación de vaciados ha tenido una especial relevancia para el arte español. Así mismo tengo el propósito de demostrar en qué bases se sustenta el que este bronce pueda considerarse como la versión conocida más cercana al "primo pensiero", dibujo o modelo en cera de Miguel Ángel que ha dado lugar a una de las más bellas imágenes esculpidas de un Cristo Crucificado.

El origen de la conexión de este modelo con la figura Miguel Ángel, mencionado por Pacheco en su libro "Arte de la pintura", estará siempre vinculado a la figura del profesor Gómez Moreno quien, como propietario de uno de los vaciados en plata de mayor calidad, estudió la atribución del diseño de esta serie de Cristos Crucificados de cuatro clavos españoles vaciados en metal, asignando en un principio su autoría a Alonso Cano con muchas dudas, para después llegar a la firme convicción de que tenía su origen en un modelo de Miguel Ángel, basándose en su conexión con el Cristo Crucificado de cuatro clavos que menciona Pacheco en su libro "El Arte de la pintura", 1641.



Fig. 50. *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por **Juan Bautista Franconio** en circa 1600, según > el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597. Antigua Colección Manuel Gómez Moreno, Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta

Manuel Gómez Moreno en su artículo "El Crucifijo de Miguel Ángel", 1930, pone en relación esta serie de Cristos metálicos con el Cristo de bronce de Miguel Ángel que, según Pacheco, trae Juan Bautista Franconio de Roma en 1597, considerándolos vaciados suyos. Esta tesis la suscribe apoyándose en Vasari cuando menciona que Miguel Ángel en sus últimos años diseña un cimborio en bronce para la Iglesia de Santa María de los Ángeles de Roma cuya ejecución inicia en 1565 su asistente Jacopo Siciliano del Duca, según consta en una carta suya al sobrino de Miguel Ángel, Lionardo. Entre los ocho relieves de bronce del tabernáculo, uno de ellos representa un Calvario cuyo Cristo Crucificado es idéntico en diseño a la serie de crucifijos españoles, salvo en la caída de brazos y oblicuidad de piernas (Fig. 51). Esta es sin duda la prueba que estaba buscando el profesor Manuel Gómez Moreno para corroborar la validez de la afirmación de Pacheco de que el Cristo de cuatro clavos que llega a Sevilla y del cual Juan Bautista Franconio hace varios vaciados, era ciertamente la obra de Miguel Ángel, pudiéndose contemplar un relieve casi idéntico a los crucificados españoles entonces en el Museo Capodimonte, Nápoles. Charles de Tolnay, así mismo, señala que dicho cimborio fue trasladado de la colección Farnese al Palazzo Capodimonti en 1734 e identifica en el archivo Buonarroti otro proyecto de cimborio para la Iglesia de San Lorenzo Florencia realizado entre 1525 y 1526 y otro vaciado por Jacopo del Duca también sin terminar y en paradero desconocido para El Escorial, que según parece rechazó más tarde Felipe II.⁽²³⁾

El Cimborio que Manuel Gómez Moreno hace referencia se encuentra actualmente en la Cartuja de San Lorenzo en Padula, Salerno, en cuyo relieve del Cristo Crucificado está inscrito su fecha de ejecución, 27 de enero 1574, vaciada con restos de cera (Fig. 51). Dicha fecha actuaría por lo tanto como un "terminus ante quem" en relación con la existencia de un modelo en cera supuestamente realizado por Miguel Ángel que estaría ya disponible en 1573. Los nueve años transcurridos desde su inicio en 1565 y el que no estuviese acabado todavía en 1574, hace pensar que el proyecto de tabernáculo diseñado por Miguel Ángel para la Iglesia de Santa María de los Ángeles en Roma debió de pasar por muchos avatares, fracasando su ejecución, como tampoco debió de fructificar el proyecto de cimborio para La Iglesia de San Lorenzo de Florencia, ni el destinado para el Escorial, viéndose forzado Jacopo del Duca a vender el proyecto inacabado a los Cartujos de San Lorenzo in Padula, lugar donde se encuentra actualmente. Esta correlación de hechos explicaría, por un lado, los nueve años transcurridos entre la carta de Jacopo del Duca al sobrino de Miguel Ángel 1565 informando del comienzo del cimborio y la fecha de ejecución de 1574 grabada en su

relieve del Cristo Crucificado y, por otro, su localización distinta al lugar que menciona Vasari para el diseño de este tabernáculo.



Fig. 51. Relieve representando la *Crucifixión de Cristo*, bronce 1574, **Jacopo del Duca**, Tabernáculo de San Lorenzo en Padula, Salerno.

Charles de Tolnay desarrolló la idea de que el modelo de Cristo con cuatro clavos lo concibió Miguel Ángel para el altar de la Nueva Sacristía de la Capilla de los Medici en la Basílica de San Lorenzo, Florencia, considerando que el modelo de cera hecho por Miguel Ángel (opus cit 1978) fue vaciado en bronce con tal objeto. Paul Joannides en su escrito (op cit octubre 2022) mantiene que esta llamativa hipótesis, ciertamente intrigante, no puede descartarse porque las fechas asignadas por él para la concepción de este modelo por Miguel Ángel corresponden con el último periodo de la Nueva Sacristía, aunque ningún documento pueda atestiguar esta tesis.

Fig. 52. Nueva Sacristía, **Miguel Ángel**, 1524/34, Capilla de los Medici, Basílica de San Lorenzo, Florencia.



Fig. 53. Cristo Crucificado, dibujo, copia según **Miguel Ángel**, 1533/40, Castillo de Windsor. >



Paul Joannides, la autoridad escolástica más reconocida en relación al Corpus de dibujos de Miguel Ángel, en un artículo fechado en octubre 2022 actualiza sus opiniones en torno al estudio de los dos grupos escultóricos representado El Calvario que se conocen de Miguel Ángel. En él hace un análisis comparativo entre el grupo de la Crucifixión del Castello Sforcesco, realizada según un modelo de 1525 cuyas figuras son de bronce sólido y el grupo escultórico del Metropolitan Museum según un modelo de 1533, cuyas figuras están vaciadas hasta las extremidades y tiene como particularidad iconográfica el representar a Cristo desnudo, tener las piernas cruzadas y los pies individualmente clavados. En este artículo el profesor Joannides se postula de forma concluyente acerca de este modelo de Cristo de cuatro clavos de Miguel Ángel del cual deriva nuestro Crucifijo de bronce, casi idéntico al del MET. Partiendo del reconocimiento mayoritario de la adscripción de este modelo a Miguel Ángel, confirma su conexión directa con el dibujo o boceto de un Cristo Crucificado con los brazos levantados actualmente en el Teylers Museo Haarlem (Fig. 54), cuyo reverso tiene el mismo diseño, pero cruzando las pantorrillas en sentido opuesto (Fig. 56), 1533, con otro dibujo copia de un original actualmente en la Royal Collection, Windsor Castle (Fig. 53) y otro dibujo de su pupilo Rafaello de Monteluppo de 1534 actualmente en el Louvre (Fig. 58). Todos ellos precedidos por el dibujo preparatorio para un relieve representando tres Cruces circa 1520 del British Museum (Fig. 57), en él muestra Miguel Ángel por primera vez un interés espiritual por la revelación de Santa Brígida. Paul Joannides, consultado expresamente por nosotros, considera el dibujo del Museo Teylers sin lugar a dudas, un diseño estudiado desde varios ángulos para una escultura representando un Cristo con los pies cruzados, los brazos levantados y la cabeza inclinada, coincidiendo en este aspecto con la opinión de Carmen Bambach. De esta concluyente afirmación se infiere que, entre las versiones en bronce romanas de este modelo y el referido dibujo, es más que probable que Miguel Ángel crease un modelo en cera. Sin embargo el Profesor Joannides, conocedor del artículo de Riddick sobre esta misma cuestión, descarta relacionar un modelo en cera con el Crucifijo de las cartas entre Vittoria Colonna y Miguel Ángel, como hace Riddick y confirma al contrario su antigua opinión de considerar que esas cartas se refieren a un dibujo, pero no al del Teylers, que Riddick considera un "primo pensiero" del modelo en cera señalado en las cartas, si no al famoso dibujo del British Museum en el que aparece un Cristo vivo con la cara levantada, mirando hacia el padre eterno, siguiendo la descripción que hacen de este dibujo Vasari (1568) y Condivi (1553).⁽²⁴⁾



Fig. 54. Estudios para una Crucifixión, Miguel Ángel, dibujo, 1533-40, Museo Teylers Haarlem. >

La interpretación abordada en profundidad por Michael Riddick, aunque no tenga el apoyo de la mayoría de la doctrina, nos parece razonable, bien documentada y muy acorde con el sentido de las cartas. Él considera que el modelo original del Cristo muerto de cuatro clavos de Miguel Ángel corresponde a un regalo o una comisión por parte de su amiga Vittoria Colonna marquesa de Pescara de un modelo original en cera de Miguel Ángel que corresponde, tanto al que dio origen a la Crucifixión del Címborio de San Lorenzo in Padula, como al bronce que nos ocupa, toda vez que esta tesis es perfectamente compatible con la datación que proponemos para su creación, 1560-70, en base a su aleación, radiología e iconografía. La hipótesis de la creación por parte de Miguel Ángel de una escultura pequeña en cera representando un Cristo Crucificado para su amiga Vittoria Colonna viene determinada por varios documentos y muy particularmente por un intercambio de cartas entre Miguel Ángel y la marquesa, fechadas en 1538/1543. En este sentido, nos proponemos analizar de forma pormenorizada su contenido, a fin de que de su tenor pueda desprenderse que se refieren a un modelo de Crucifijo en cera de Miguel Ángel que pudo ser el modelo original del cual se vació nuestro Crucifijo de Bronce.

Fig. 55. *Dibujos anatómicos, detalle*, Miguel Ángel, 1513-20, Museo Teylers Haarlem.

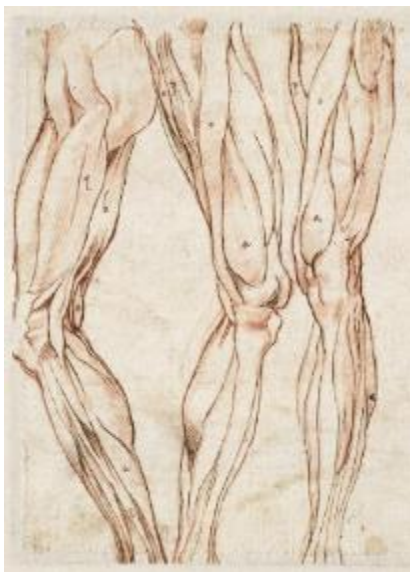


Fig. 56. *Estudio para una Crucifixión*, dibujo, Miguel Ángel, 1533/40. Museo Teylers, Haarlem.



Fig. 57. *Crucifixión*, dibujo, Miguel Ángel, detalle, principios de 1520s, British Museum.



Fig. 58. *Cristo Crucificado*, dibujo, Raffaello de Monteluppo, según Miguel Ángel, circa 1534, 25,4 x 13,3 cm. Museo del Louvre.

Un hecho conocido y comprobado es el interés artístico de Miguel Ángel por la figura de Cristo Crucificado, así como su participación en proyectos escultóricos en bronce, aprendiendo el oficio de joven en el taller de Bertoldo di Giovanni, el escultor de bronce pequeños preferido por Lorenzo el Magnífico ⁽²⁵⁾; El primer Cristo esculpido en madera lo hizo Miguel Ángel para la Iglesia del Santo Espíritu 1491 (Fig. 89) en Florencia, como agradecimiento a haberle dejado trabajar en la disección de cadáveres para estudios anatómicos para una Crucifixión. Este Crucifijo tiene una conexión muy evidente, tanto en lo conceptual como en lo estilístico, con la imagen representada por Miguel Ángel en sus dibujos donde estudia el cuerpo humano, incluso desde un punto de vista anatómico (Fig. 55) y de las diferentes formas de mostrar a Cristo Crucificado, en diálogo con Dios Padre y la Humanidad, de aquí que pueda ser considerado la primera imagen que nos acerca a los sentimientos espirituales mantenidos por Miguel Ángel durante toda su vida y en última instancia al contenido espiritual del regalo que posiblemente dio a Vittoria Colonna (Fig. 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60). ⁽²⁶⁾

Así mismo se conocen múltiples otros testimonios del interés de Miguel Ángel por la figura de Cristo Crucificado. Paul Joannides (octubre 2022) menciona un proyecto de grupo escultórico de Crucifixión en mármol relacionado con un dibujo actualmente en Casa Buonarroti, representando tres bloques con diferentes dimensiones para el Corpus del Cristo, la Virgen y el San Juan, que él relaciona con la Nueva Sacristía. En 1562 Miguel Ángel escribió a su sobrino Lionardo una carta en la que afirma su intención de esculpir un Crucifijo en madera que bien pudiera ser el que podemos ver en la Casa Buonarroti (Fig. 61), un cuerpo con actitud de muerto, cabeza inclinada y una posición de los pies que obliga a los cuatro clavos ⁽²⁷⁾. Vasari así mismo nos indica la intención de Miguel Ángel de regalar un Crucifijo a su amigo Menighella ⁽²⁸⁾. Sin embargo, donde aparece más evidente la creación de un modelo esculpido de Cristo es en toda la documentación que se conoce relacionada con la marquesa de Pescara.

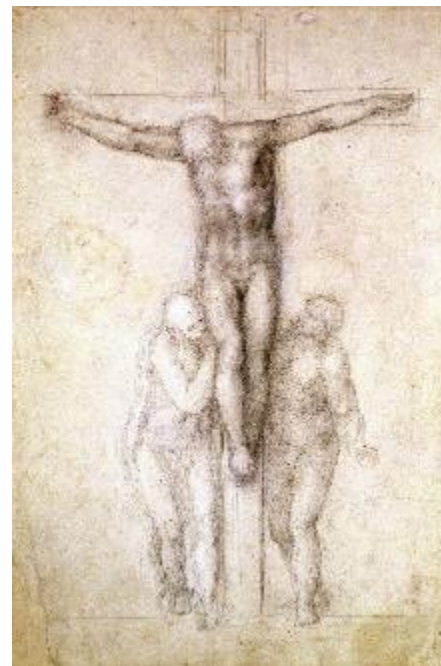


Fig. 59. *Estudio para una Crucifixión*, Miguel Ángel, 1550/60, British Museum



Fig. 60. *Estudio para una Crucifixión*, Miguel Ángel, 1552/54, Museo del Louvre



Vasari comenta en multitud de ocasiones los poemas que le escribió Miguel Ángel a la Marquesa en los que se aprecia su mutuo interés por la figura de Cristo y por el proceso de vaciado, comparándolo Miguel Ángel incluso en un poema con el amor que se profesan. Se tiene constancia documental de que ambos compartían los principios contra reformistas del cardenal Ercole Gonzaga ya a final de los años 30, quien en alguna medida comulgaba con ellos las opiniones de los Espirituales que querían abstraer toda expresión de dolor de la figura de Cristo, tal y como aparece en el modelo de Cristo Crucificado objeto de estudio ⁽²⁹⁾. El biógrafo de Miguel Ángel, Ascanio Condivi, en 1553 hace referencia a un Cristo desnudo sin Cruz con un cuerpo muerto en posición de total abandono que regaló Miguel Ángel a la marquesa de Pescara ⁽³⁰⁾ y en la Elegía a su muerte, 1564, Benedetto Varchi relaciona este mismo Cristo desnudo regalado a la marquesa con otro distinto que esculpió en mármol en Roma para la Minerva. Una comparativa en virtud de la cual, por realizarse en relación a una escultura, podría inducirse el carácter escultórico del regalo a Vittoria Colonna y no de un dibujo o de una pintura, como gran parte de la doctrina, incluido Gómez Moreno, lo había interpretado hasta ahora. ⁽³¹⁾

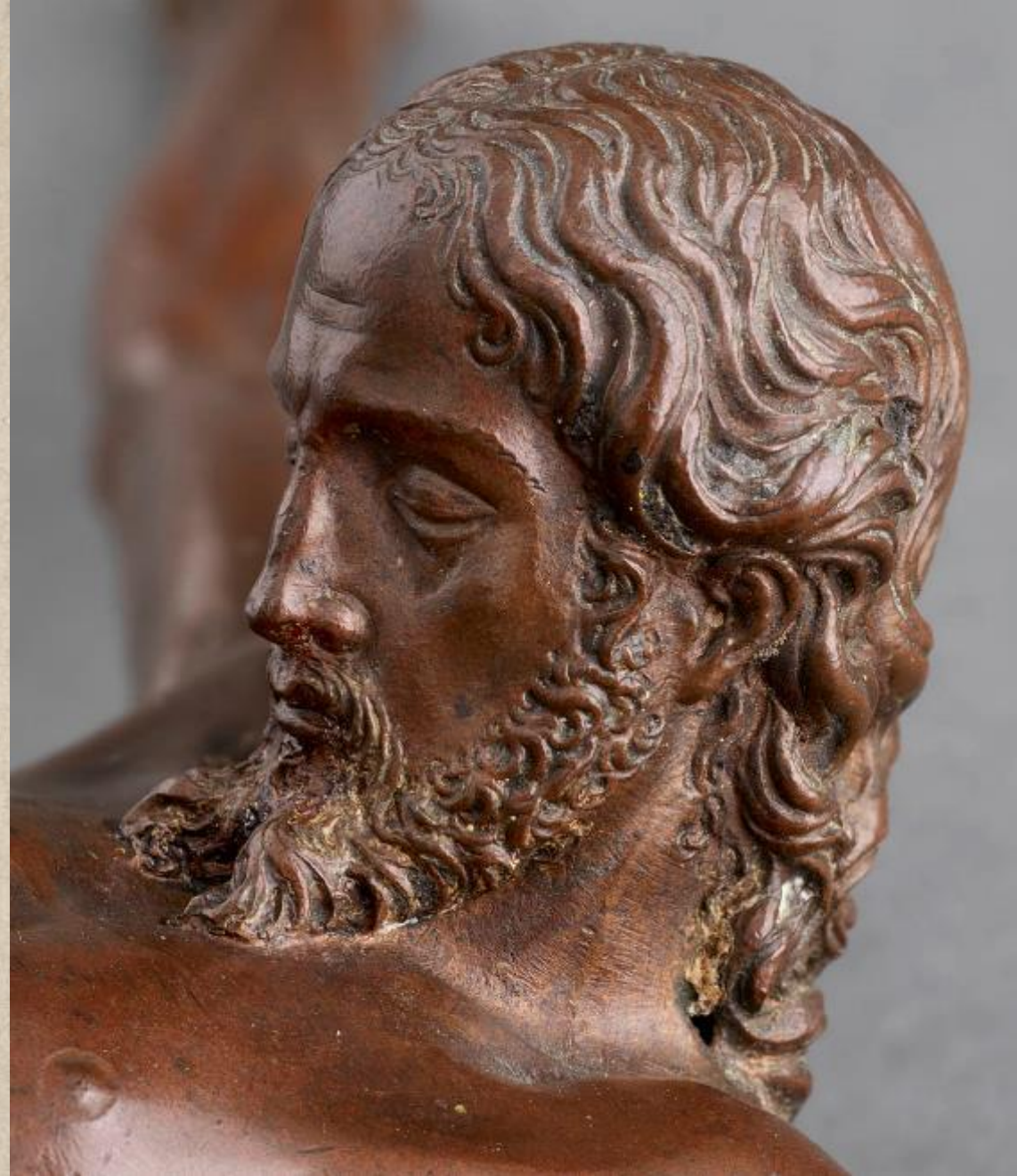
Así mismo merece la pena señalar la sobresaliente relación entre el rostro del modelo del Cristo de cuatro clavos de Miguel Ángel y los tradicionalmente considerados como retratos de Vittoria Colonna por Miguel Ángel (Fig. 62, 64). La descripción precisa que Paolo Giovio hace de su rostro en sus "dialogui" es apropiada tanto para el Cristo Crucificado que nos ocupa (Fig. 2) como para los dibujos cuya identificación del personaje retratado posibilita:

"the eyelids like tenders wings protect and decorate the eyes ... her eyebrows do not adjoint ... they are only slightly curved... her face is encircle by ebony black hair interwoven with gold... flowing down ... across her temples ... adorns the broad, free serene forehead ... the onlooker's eye are fascinated by her pretty ears ... and what a lovely nose, resembling the noses of the Arsacid Dynasty ... executed in such a moderate and adroit way, that, what hints at male astringency, does not at all impair her female charm" (extractos traducidos al inglés del original por María Musiol).

< Fig. 61. Crucifijo de madera, Miguel Ángel, 27cm, 1562, Casa Buonarroti, Florencia



Fig. 62. Retrato de Vittoria Colonna, dibujo, **Michelangelo**, Ashmolean Museum, Reino Unido



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

Miguel Ángel crea seres humanos cuyos rostros y cuerpos que simbiotizan el lado femenino y masculino de la figura humana, alcanzando un carácter divino (Fig. 63). En este sentido, la apariencia un tanto andrógina de Vittoria Colonna, tan bien descrita por Giovio, armoniza bien con el estereotipo de belleza que él transfiere a la fisionomía idealizada de la marquesa, y a las facciones del Cristo recién descubierto, en todo caso ambos, reminiscentes del canon de belleza masculino sellado a fuego en su mente gracias a las relaciones sensuales que mantuvo con sus aprendices a lo largo de su vida, y muy en especial con Tommaso Cavalieri, magníficamente representado en la serie de dibujos con que le obsequió. ⁽³²⁾

Del intercambio de cartas entre Miguel Ángel y la marquesa hay tres que merecen un estudio en profundidad para discernir la naturaleza del formato del Crucifijo objeto de regalo u comisión:



Fig. 63. Estudio para la cabeza de Leda, dibujo, 1530/32, Michelangelo, Casa Buonarroti, Florencia.

"Estimado señor Miguel Ángel, le solicito amablemente que me envíe el Crucifijo por un breve espacio de tiempo, incluso si no está terminado, ya que me gustaría mostrárselo al reverendo Cardenal de Mantua, y si no está ocupado hoy, por favor, protéjase y venga a hablar conmigo cuando le sea conveniente. A sus órdenes. La Marquesa de Pescara". ⁽³³⁾

De esta carta de la Marquesa a Miguel Ángel se deduce que se trata de un modelo o diseño de Crucifijo, no terminado que debía ser devuelto en breve a Miguel Ángel, a fin de que él o su asistente finalice una obra prevista. De ahí que sea razonable pensar que pueda tratarse de un modelo en cera todavía no vaciado o de un vaciado todavía no perfeccionado en frío.



Fig. 64. Ideal de cabeza de una mujer. Probablemente Vittoria Colonna, dibujo, Miguel Ángel, British Museum, Reino Unido.

"Único maestro Miguel Ángel y mi amigo más singular. He recibido su carta y he visto el Crucifijo, que ciertamente ha crucificado en mi mente como ninguna otra imagen que haya visto, ni puede haber algo mejor hecho, más vívido o más acabado. No puedo explicar cuán delicado y maravillosamente está hecho. Por lo que he resuelto no entregárselo a otras manos más que a las tuyas y rogarle me aclare si es obra suya o de otro. Si es obra suya, solo aceptaré que sus manos lo terminen, pero si no es suya y desea que un asistente suyo lo haga, hablaremos primero al respecto, ya que, sabiendo la dificultad que existe en imitarlo, soy más proclive que esa persona cree algo diferente a esto. Pero si es suyo, le ruego sea indulgente conmigo, porque no se lo devolveré. Lo he visto a la luz, con una lupa y con un espejo, y nunca he visto una cosa más acabada y exquisita. Estoy a sus órdenes. La Marquesa de Pescara". ⁽³⁴⁾

La aparente contradicción entre el carácter muy acabado del objeto, referido al principio de esta segunda carta, con el hecho de ser una cosa todavía no acabada, indicado en la primera carta, puede considerarse en sí mismo un argumento a favor para otorgar a este objeto la naturaleza de un modelo en cera, en sí mismo perfecto, concebido y manipulado por el Maestro, pero en puridad todavía no acabado, al estar pendiente su transformación en bronce a través del método del vaciado.

En la segunda parte de la carta Vittoria Colonna confirma lo que ya pudimos inferir de la primera, el hecho que se refiere a dos obras. Por un lado, a una pequeña "cosa" exquisita que ha inspeccionado con lámpara lupa y un espejo y, por otro lado, a una obra prevista que ella teme no reproduzca fielmente el modelo, si no es ejecutado por el Maestro. Dos obras que corresponden a dos momentos de un mismo proyecto artístico.

La duda por parte de la Marquesa de si está hecho por su propia mano o por la de un asistente, en mi opinión descarta con mayor énfasis, si cabe, el que sea un dibujo porque es a todas luces no razonable que Miguel Ángel entregase a la Marquesa un dibujo que no fuese de su propia mano; por lo que, al no haber la duda de autoría en torno a un dibujo, el Crucifijo solo podría ser una pintura o una escultura cuya autografía es más lógico poner en cuestión.



Fig. 65. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, > en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR

Por otro lado, la mención a la dificultad de reproducir el objeto inclinaría todavía más la balanza a que fuese ciertamente un modelo en cera, susceptible de ser vaciado, algo que coincide con el conocimiento que la marquesa tenía acerca de la dificultad de la técnica del vaciado, como muestra un poema que le escribe Miguel Ángel y por su declarada intención de quedárselo en su estado actual, sugiriendo incluso a Miguel Ángel que ocupe a su ayudante en otra tarea.

La última frase es todavía más esclarecedora cuando se refiere a una "cosa" es decir a un objeto cuya calidad sólo es susceptible de ser apreciada con luz y lentes e incluso con espejo, para inspeccionar en todo su esplendor y desde todos los ángulos sus detalles. Este cúmulo de expresiones sólo pueden referirse a una escultura de bulto redondo, muy pequeña, con múltiples contrastes cuyo esmero, minucia y virtuosismo en su ejecución solo puede ser comprobado con lupa.

"Señora Marquesa. No creo que, estando en Roma, sea apropiado confiar el Crucifijo al señor Tommaso y hacerlo intermediario entre Su Señoría y yo, su siervo para que pueda servirle.

En particular porque he llevado a cabo sus deseos más anhelados en mayor medida que para cualquier hombre que haya conocido en el mundo. Pero la gran ocupación en la que he estado y sigo estando involucrado me ha impedido hacer esto saber a Su Señoría. Porque, sé que usted sabe, que el amor no quiere un amo, y quien ama no necesita intermediarios. Aunque pueda parecer que lo he olvidado, estaba haciendo algo inesperado que no he mencionado. Y mi deseo ha sido frustrado." Biblioteca Apostólica Vaticana. ⁽³⁵⁾

Siguiendo el tenor de las anteriores cartas, ésta muestra el descontento de Miguel Ángel por recibir el Cristo de vuelta a través de un intermediario, al tiempo que señala el desagrado de la marquesa, al hacerlo de una forma tan altiva con quien es su amigo.

La devolución en sí misma presupone la resolución del acertijo que pretendemos resolver en relación a este conjunto cartas:

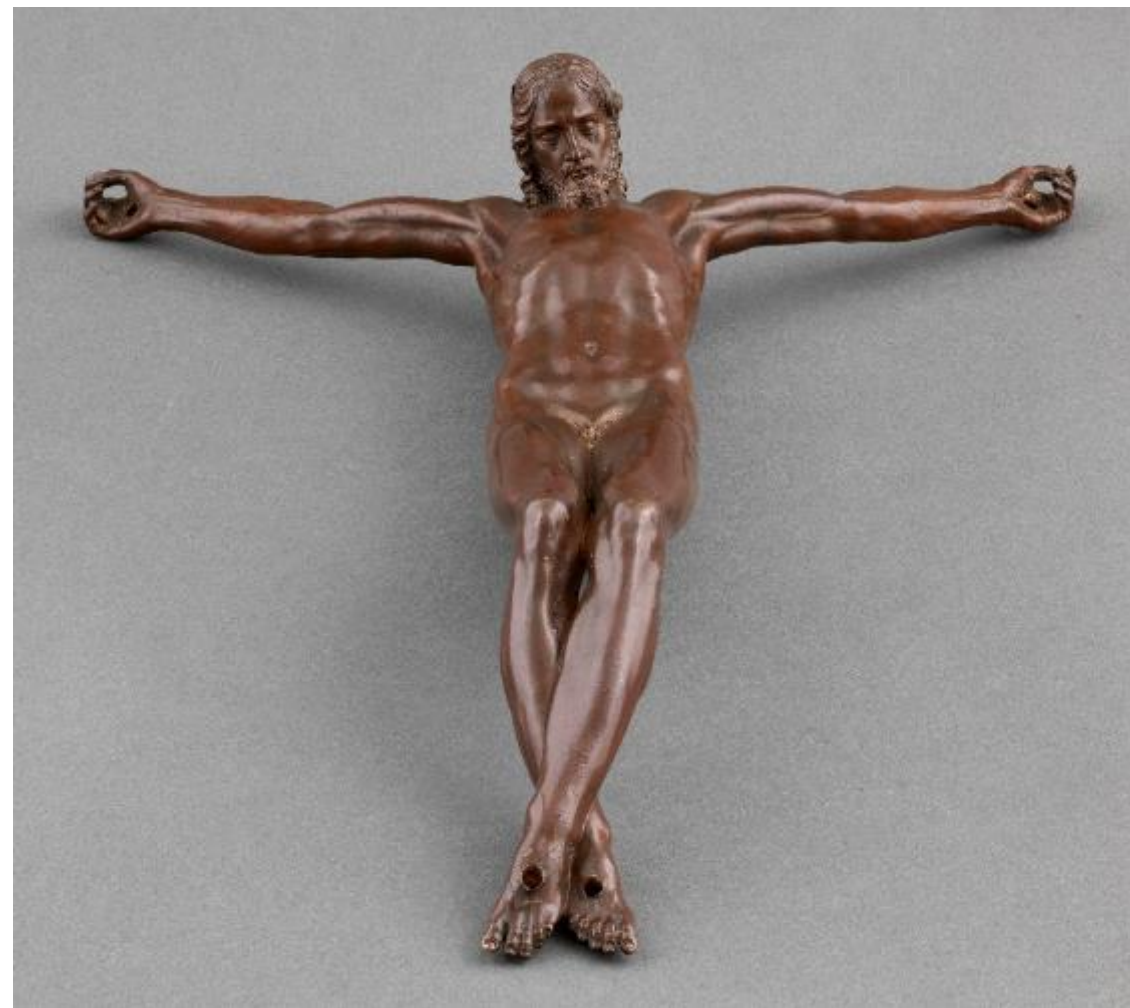


Fig. 66. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, > en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR

¿Por qué devolvió la marquesa el Crucifijo cuando, a pesar de haberlo pedido solo prestado, ella, deslumbrada por su perfección, pretendía quedárselo?

Si, como todo parece indicar, el pequeño Crucifijo era de la propia mano del Maestro, lo único que precisaba es ser completado el proceso para el cual había sido realizado y fue la tardanza en recogerlo para llevarlo a cabo, lo que ocasionó el desaire de la marquesa, devolviéndoselo a través de un tercero. Lo que a su vez propicia el tono exculpatorio de Miguel Ángel en relación a un sobrentendido trabajo, no ejecutado, el cual, a nuestro entender, corresponde con la finalización de un proyecto creativo del cual el pequeño Crucifijo era sólo el modelo.

Todo ello refuerza todavía más los argumentos anteriores, a favor de que el Crucifijo objeto de las cartas sea un modelo en cera, el estado inicial del complejo proceso de vaciado que no llegó a completar Miguel Ángel al menos antes de escribir esta carta.

Como bien sugiere Linda Bosch, de esta carta se podría inferir que el Crucifijo es más bien producto de una comisión que de un regalo, lo que podría conectarse con la autorización que Pablo III concedió a Vittoria Colonna para la creación de un convento en Montecavallo, propiedad de su familia, pudiendo ser el Crucifijo de bronce un encargo relacionado con la decoración de este convento, lo que concuerda con la teoría de que fuese un Crucifijo en bronce el encargo y su modelo en cera lo que entrega Miguel Ángel a la marquesa, quedándose prendada por el fino acabado que le confirió el Maestro. ⁽³⁶⁾

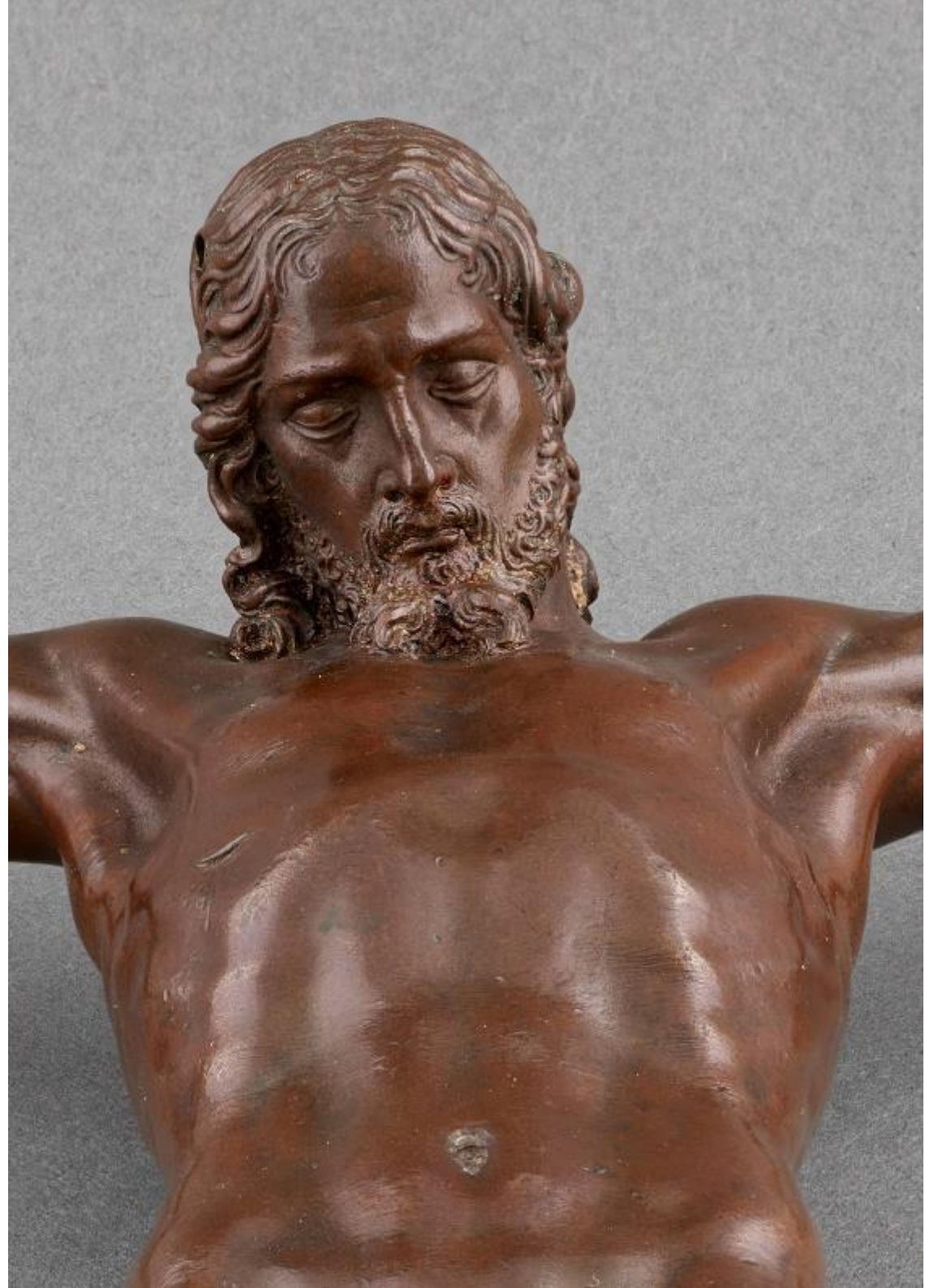


Fig. 67. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, > en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

Las conexiones estilísticas que vinculan nuestro Cristo de bronce con Miguel Ángel aparecen perfectamente impresas y sincronizadas en su figura, con el fin de configurar ese halo de grandiosa serenidad unido al Pathos que emana del Crucificado, auténtica piedra de toque cuando valoramos una obra de Miguel Ángel.

Simetría general en su composición, expresividad contenida en su mensaje, minuciosidad en la descripción de los detalles y contraste del significado particular de cada uno de ellos para aumentar la carga de profundidad e inmediatez general de la figura, virtudes que hacen de esta escultura una obra maestra, tanto en su concepción como en su ejecución, cuyo mensaje se antoja de una complejidad mayúscula, sólo parangonable con el que transmite Cristo como Dios convertido en Hombre que Miguel Ángel representa en este caso muerto, para salvación de la Humanidad.

Las analogías de las cualidades corporales de nuestro Crucificado con Miguel Ángel hay que buscarlas en sus múltiples desnudos del cuerpo del Hombre y muy en particular en el Cristo Crucificado de la Iglesia del Santo Espíritu, Florencia (Fig. 89). Todos sus desnudos aparecen tratados con la verosimilitud y exactitud propia de quien, por haber diseccionado cadáveres, conoce bien todos los músculos humanos, que a él le gusta señalar de forma fidedigna, tal y como corresponde al gesto de la figura, en este caso de un cuerpo crucificado:

- En el cuello aparece especialmente marcada la vena externa yugular (Fig. 68), consecuencia de la flexión de la cabeza.
- Los músculos de las axilas se muestran perfectamente definidos y extendidos de forma exagerada, consecuencia de una posición forzada de apertura de brazos, cuyos bíceps aparecen en ambos lados minuciosamente señalados, describiendo con naturalidad la tensión de quien está clavado (Fig. 66).
- El pecho esta culminado por los pezones en forma de aureola típicamente Miguelangelesca y conforma junto a las costillas un conjunto que recuerda la figura del Marsias atado, un recurso clásico al que el Maestro recurre frecuentemente para expresar de forma contenida la resistencia del ser humano ante el mandato divino (Fig. 68, 69).
- La línea alba, auténtica piedra de toque del Maestro, aparece señalada de forma velada por la posición hundida del vientre (Fig. 66, 69, 70).



Fig. 68. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de Miguel Ángel (1538-41), bronce, > en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

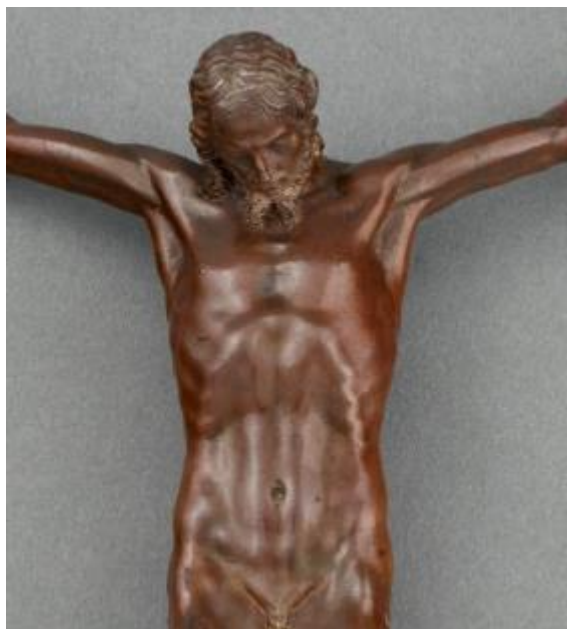
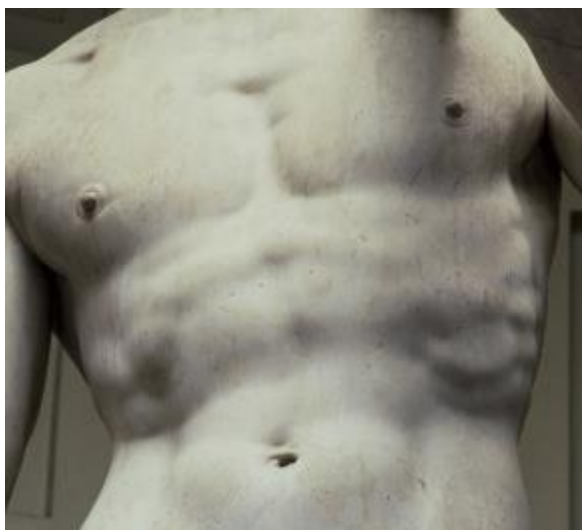


Fig. 69. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

Fig. 70. *David*, **Miguel Ángel**, 1501-04, Galería de la Academia, Florencia.



- Desde la estrechez intencionada de la cadera caen desplomadas las piernas, cruzando su izquierda sobre la derecha que aparece algo aplastada y cuya extrema esbeltez no esconde la justeza de su anatomía, marcando el serratus, músculo de carácter primordial en los desnudos de Miguel Ángel que se estira en este caso longitudinalmente, estilizando la figura de Cristo (Fig. 71).

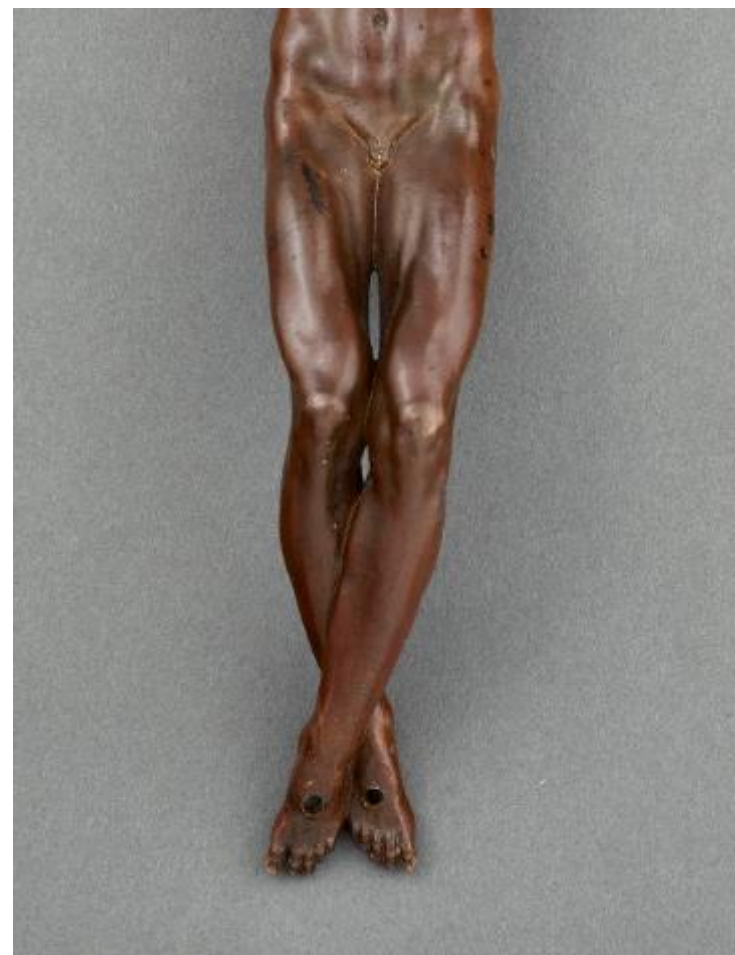


Fig. 71. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

- Los pies y las manos, de un marcado virtuosismo técnico impactan por como muestran los tendones y las venas engrosadas por la acción de los clavos. Los dedos, alargados, muestran la posición clásica, adoptada en muchos casos por Miguel Ángel, en la que el segundo y tercer dedo del pie son casi tan largos como el Haulus, todos ellos con unas uñas perfectamente perfiladas y en las que aparecen señaladas su cutícula, otra de las características de Miguel Ángel (Fig. 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78).



Fig. 72. *Pietà* de Miguel Ángel, detalle pie, 1498, Basílica de San Pedro, Vaticano, Roma.



Fig. 73. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de Miguel Ángel (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 74. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de Miguel Ángel (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 75. Pie de la escultura representando el día, *Monumento decorando el Sepulcro de Juliano de Medici*, Miguel Ángel, 1534, Iglesia de San Lorenzo, Florencia.



Fig. 76. *David*, Miguel Ángel, 1501-04, Galería de la Academia Florencia.



Fig. 77. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de Miguel Ángel (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 78. *Escultura representando el día decorando el sepulcro de Juliano de Médici*, detalle, Miguel Ángel, 1534, Iglesia de San Lorenzo, Florencia.

- En la espalda aparecen marcados todos sus músculos y muy en especial la escápula y el que Julia C. Ruston y Peter H. Abrahams denomina el triángulo de la auscultación, por ser la única parte de la espalda sin músculo, conformando el dorso, el cual, dando la impresión de sostenerse en una actitud todavía vital de tensa resistencia, cae, desde el trapecio que conforman los músculos de los hombros, siguiendo el valle que marca una espina dorsal en curva, para desembocar en una poderosa pelvis, muy marcada por los glúteos (Fig. 79, 80, 81, 82).⁽³⁷⁾

- En las piernas se perciben los músculos del perineo y del sóleo, que acaban en los talones remarcados por unos pliegues que dan un carácter, más naturalista, si cabe, a la posición del Cristo clavado a la Cruz (Fig. 83), cuya máxima expresión se alcanza en las llagas y venas de las manos y pies (Fig. 44, 73, 74, 77).



Fig. 79. Escultura representando Baco, espalda, **Miguel Ángel**, 1496-7. Museo Bargello Florencia.



Fig. 80. Apunte representando un hombre desnudo, dibujo, **Miguel Ángel**, 1510-11, Miguel Ángel, Metropolitan Museum Nueva York.



Fig. 81. Desnudo masculino, dibujo, 1504, Museo Albertina, Viena.



Fig. 82. Cristo Crucificado, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 83. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 84. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

Por otro lado, la conexión de nuestro bronce hay que buscarla en el rostro de Hombre que corrobora el canon de belleza masculina definido por Miguel Ángel y que encontramos muchas veces representada en la faz de Cristo, como en la del Cristo Muerto que se desploma en el regazo de la Pietá del Vaticano (Fig. 85, 87), en el rostro de, Adán en el techo de la Capilla Sixtina, en muchos dibujos realizados para su amigo Tommaso Cavalieri y en sus retratos de Vittoria Colonna (Fig. 62, 64).

El rostro de nuestro Crucificado solo se percibe en su plenitud cuando se fotografía desde los pies, emanando entonces un sentido de la belleza absolutamente conmovedor, de orden clásico, como sólo Miguel Ángel podía haberlo concebido (Fig. 84, 88).

Una frente amplia, enmarcada por el cabello en el que sobresalen dos bucles en perfecta simetría, surcada por las estrías del dolor que muestran un ceño fruncido, un recurso que conoce bien Miguel Ángel por el recién descubierto Laocoonte, para apelar al sentido del pathos del cual Miguel Ángel quiere imbuir a la figura de Cristo muerto; los ojos bien separados por un tabique nasal recto, inscritos en un cuenco profundo delimitado por unos pómulos salientes que propician el juego de luz, acentuando un cierto dramatismo; los labios, algo carnosos; cubiertos por una barba bien perfilada que deja entrever un hoyuelo, otorgando a la figura una expresión durmiente de diáfana serenidad. El cabello, con rizos ondulados, perfectamente diferenciado de la barba con un carácter más enortijado, cae por los laterales, en su lado izquierdo, señalando la oreja de una canónica perfección en su complejidad y por el dorso, mostrando un bellissimo entrelazado que conforma un peinado típicamente renacentista, el cual contribuye a ensalzar el virtuosismo del trabajo del bronceador (Fig. 85, 86, 87, 88, 99, 100).



Fig. 85. *Pietá*, **Miguel Ángel**, 1498, Basílica de San Pedro, Vaticano.



Fig. 85. *Pietà*, **Miguel Ángel**, 1498, Basílica de San Pedro, Vaticano.

Fig. 87. *Pietà*, **Miguel Ángel**, 1498, Basílica de San Pedro, Vaticano.



Fig. 86. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 88. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 89. *Crucifijo*, madera policromada, **Miguel Ángel**, 1491, 142-135 cm Chiesa di Santo Spirito, Florencia.

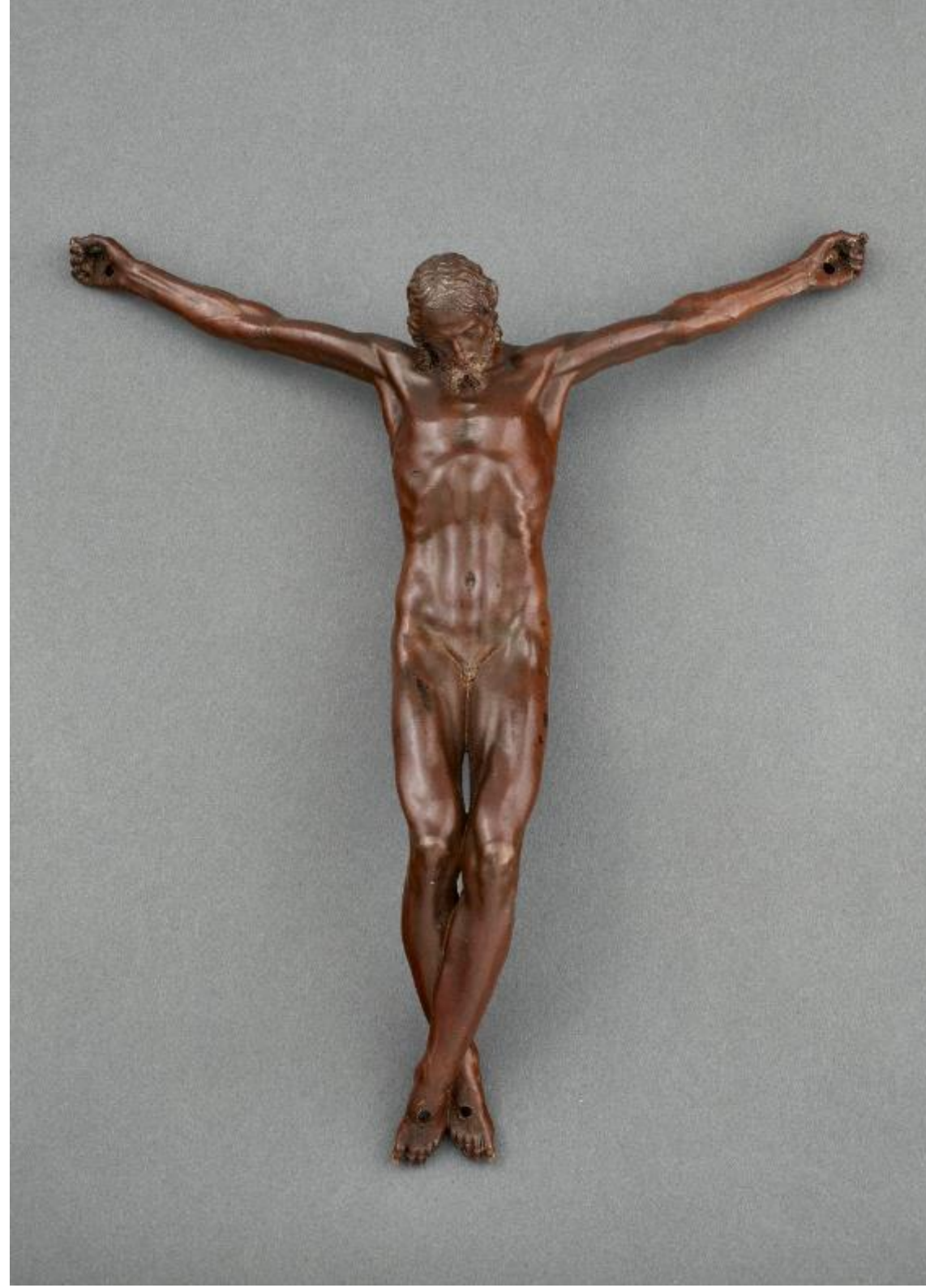


Fig. 90. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, > en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR



Fig. A. *Adán*, detalle de la bóveda de la Capilla sixtina, **Michelangelo**, 1508-1512, Basilica di San Pietro in Vaticano

NOTAS

23. Manuel Gómez Moreno, "Alonso Cano escultor" Archivo España y arqueología n6. M. Gómez Moreno, "Obras de Miguel Ángel en España" ídem El Crucifijo de Miguel Ángel en España, AEAA, n17, 1930, pp81-84; Charles de Tolnay, "Miguel Ángel Artista - pensador - escritor", 1978, Capítulo de obras menores. Anselmo López Morais "Crucifijo de Miguel Ángel un ejemplar en la colección de Orense, 1988, pp97-107. En relación al Calvario de Jacopo del Duca, ver Giorgio Vasari "le Vite dei piu eccellenti pintori, scultorie architettori" 1550 /68, ed. Gaetano Milanesi Florence Sansoni, 1963, vol 6, p273; J. Montagu "Gold, Silver & Bronze: Metal Sculpture of the Roman Baroque" Princeton University, p24, Appendix A, 1996, se refiere a un contrato de 3 de enero 1565 firmado entre Jacopo del Duca y Marco Antonio Hortensio y a una carta fechada, 1 de febrero 1573.

24. Charles de Tolnay, "Michelangelo" pp171-172, se refiere a un modelo en cera preparado por Miguel Ángel para la Nueva Sacristía "Corpus dei disegni di Michelangelo" Novara, Instituto Geografico De Agostini, 1975-80, pp 63-64; Paul Joannides, octubre 2022, "Two bronze Crucifixion groups designed by Michelangelo", op cit nota 10, p43. En este artículo Paul Joannides revela como Miguel Ángel está obsesionado con la posición de las piernas cruzadas, eligiendo finalmente para el Cristo Crucificado con cuatro clavos el que la pantorrilla izquierda cruce la derecha, en oposición a lo indicado por la revelación de Santa Brígida y en concordancia con la tradición Bizantina-ortodoxa, ya mostrada por él en su dibujo de las tres Cruces del British Museum (Fig. 57) y en el reverso del boceto de Haarlem (Fig. 56); Email dirigido a Carlos Herrero Starkie de 5 octubre 2023 en el que Joannides confirma que el dibujo de Teylers es un "primo pensiero" de un desnudo para una escultura al ser dibujado visto desde de varios ángulos; Shell, op cit 1992, note 10, Bambach 2017 p19 y Joannides, op cit 2022, coinciden en fechar las cartas 1538/41.

25. Victoria Avery, "Michelangelo sculptor Brazen defiance" 2018, pp22-47. La influencia de Bertoldo di Giovanni se deja ver más allá del 1500 y, aunque no esté documentado, es absolutamente razonable pensar que Miguel Ángel crease en su taller El Hércules Pomarius, circa 1490, a pesar de que no se cree que llegase a tener una formación específica como orfebre o platero, tal y como se sabe que tuvieron Ghiberti, Donatello, Verrocchio o Pollaiuolo. También Victoria Avery en "Small sculpture in bronze", 2018, trata la actividad de Miguel Ángel en la concepción de bronce pequeños, entre ellos uno representando un caballo para el duque de Urbino quien al considerar que no estaba bien vaciado lo retiene, reclamando el modelo original a Miguel Ángel. También hizo un modelo en cera para el Hércules y Anteus en 1525 comisionado para la plaza della Signoria. Este modelo, al no llevarse a cabo el encargo, se lo regaló en 1561 a su amigo Leone Leoni, en agradecimiento al vaciado de una medalla con su efigie. Es interesante reseñar que, en el testamento de su hijo, Pompeo Leoni, se reseña un Crucifijo de Miguel Ángel, que pudiera ser una de las versiones metálicas de nuestro modelo. Así mismo en 1528 Miguel Ángel hizo otro modelo en cera representando Sansón y dos filisteos que vació Daniele Volterra, cuya mejor versión se encuentra en la Frick Collection y que Paul Joannides considera uno de los bronce pequeños con mayor transcendencia (Fig. 107). Tanto del caballo como del Sansón hay diseños en la Casa Buonarroti y en el Ashmolean Museum.

Ver Margrit Lisner, "Il Crucifisso di Michelangelo in Santo Spirito a Firenze", Múnich, 1964. Referido por Vasari, op cit note 23.

26. Paul Joannides, 1996, "Michelangelo and his influence. Drawings from Windsor Castle"; Michael Riddick, Renbronze.com, "Michelangelo Crucifix for Vittoria Colonna" pp1-23, en este artículo el autor establece una comparación muy acertada con los dibujos de Miguel Ángel del Teylers Museum y con otro que aparece sobre un manuscrito fechado en 1540, Biblioteca Apostólica Vaticana; Carmen Bambach "Divine

Draftsman & designer", Metropolitan Museum, 2017. Janice Shell y Pietro Marani Cat exhibition Montreal, 1992; En relación al Cristo vivo mirando hacia arriba ver Vasari, op cit nota 10.

27. Cartas de Miguel Ángel a su sobrino Lionardo en agosto 1562. "Il carteggio indiritto di Michelangelo", 1988, ed. P. Barrocci, Firenze, vol2, p126, n324.

28. En relación al Cristo para Menighella ver op cit note 10, Giorgio Vasari, "le vite dei piu excellent pintori sculptori e architettori" 1550/68 p282.

29. Ver nota 4.

En relación a la comparación que hace de su amor platónico por Vittoria con el proceso de vaciado, ver Sarah Rolfé "Michelangelo's Christian Mysticism: Poetry and Art in sixteen century Italy", Cambridge University Press, p143, Rime 153.

30. Ascanio Condivi, "Vita di Michelangelo Buonarroti", Rome, 1553, pp4-46. El primer biógrafo de Miguel Ángel compara dos obras para la Marquesa de Pescara representando un Cristo: un Cristo desnudo sin Cruz con el cuerpo Muerto abandonado y un diseño de un Jesucristo con la cabeza alzada mirando a su padre con un cuerpo en absoluto muerto, si no vivo, por cómo se ve que sufre y se retuerce en el suplicio. El primero parece referirse a una escultura o en su defecto a una pintura, pero en todo caso describe con rotundidad las formas y el espíritu del Crucifijo objeto de estudio; el segundo, un diseño de Jesucristo Vivo, parece referirse a algunos dibujos que conocemos de Miguel Ángel en particular El Cristo en la Cruz 1538-1541 del British Museum.

31. Benedetto Varchi, "Orazione funurale di Messer Benedetto Varchi fa e recitatatta da lui publicamente nell essequie di Michelangelo in Firenze nella chiesa di San Lorenzo" (Elegía por la muerte de Miguel Ángel), 1564, p29. "In Roma nella Minerva e un Cristo nudo e un altro Cristo pure ignudo ma in altra maniera deg' Altri donó eggli allá divinissima Marchesa di Pescara". El carácter escultórico en ambas referencias es evidente y viene reforzado por el hecho de que Varchi ya se ha ocupado de mencionar anteriormente sobre los dibujos.

32. Los dibujos de perfiles de cabezas humanas del Ashmolean (Fig. 62) y del British Museum (Fig. 64) han sido tradicionalmente considerados como retratos de Vittoria Colonna, debido al parecido del personaje retratado con la descripción que Giovio hace de ella y por el elaborado peinado que porta. Más recientemente los estudiosos de Miguel Ángel se han mostrado más proclives a considerar estas cabezas como representaciones del ideal de belleza de Miguel Ángel caracterizado por, una nariz recta una frente amplia, ojos bien separados, cejas ligeramente en curva, oreja perfectamente delineada, labios carnosos y barbilla prominente. Joannides refiriéndose al dibujo del Ashmolean sugiere que este canon podría haber inspirado un retrato idealizado de la marquesa, teniendo en cuenta el cuello largo, la cabeza inclinada y la mirada ensimismada que dotan de un aire melancólico al personaje, algo muy propio de Vittoria Colonna. Un canon de belleza ya forjado a fuego en su mente cuando pintó el Adán de la Capilla Sixtina (Fig. A), 1518, y los dibujos para Tommaso Cavalieri, 1532, quien también podría ser el representado en el caso del dibujo del Ashmolean (Fig. 62).

Maria Musiol, ISBN979-3-7365-3628-3 "Michelangelo and Vittoria Colonna letters" pp14-15, Paolo Giovio, "Vittoria Colonna subtle description of her physiognomy" recoge la descripción que hace de su rostro en el capítulo sobre Vittoria Colonna en los dibujos de Miguel Ángel pp13-24. Sarah Vowles y Grant Lewis "Michelangelo last decades", British Museum exhibition catalogue 2024 C1. "Return to Rome".

Siguiendo a Vasari Grant Lewis se refiere a las cabezas magníficamente dibujadas por Miguel Ángel para Tommaso Cavalieri que han desaparecido p41, aunque el dibujo de Ticio encarna a la perfección el canon de belleza masculina de Miguel Ángel. En contraste con el amor sensual que sentía Miguel Ángel por Cavalieri, Sarah Vowles describe la relación platónica que mantuvo con Vittoria Colonna, musa y guía espiritual. Ella comenta sus cartas en relación al dibujo de Cristo Vivo del British Museum y una pintura representando la misma imagen realizada por Marcello Venusti, discípulo de Miguel Ángel pp76-107.

33. Riddick "Michelangelo's and Vittoria Colonna discussion on a Crucifix" Appendix A, Renbronze.com, pp1-7; María Forcelino "Vittoria Colonna, and Michelangelo's drawings and paintings. A companion to Vittoria Colonna", The Renaissance Society of America, vol 5, pp270-313.

Casa Buonarroti, CodIX.507. "Carteggio raccolto e publicato da Ermanno Ferrero e Giuseppe Muller" ed Turin Loescher. Texto original: "Cordialidísimo mio S. Michel Agnolo. Ve prego me mandiate un poco el Crucifisso se bene non fornido, percha il vorria mostrare a gentilhuomini del R. Cardinal de Mantua et si voi non sete oggi al laboro, protessi venir a parlarli con vostra comodita. Al comando vostro. La Marquesa di Pescara". El Cardenal de Mantua, Ercole Gonzaga, estaba imbuido de un sentimiento reformista cercano a los espirituales. La mención de este hecho es congruente con el carácter de íntima espiritualidad del Crucifijo que nos ocupa, cuyo mensaje está en perfecta consonancia con los principios de esta secta secreta.

34. British library, 23139, fol. 10. Texto original: "Unico maestro Michelangelo et mio singularissimo amico. Ho hauta la vostra et visto il crucifixo il qual certamente ha crucifixe nella memoria mia quali altre pittura viddi mai, ne se povero piu ben fatta, piu viva et piu finita imagine et certo io non potrei mai explicar quanto sottilmente et mirabilmente e fatta, pero il che ho risoluta de non volverlo di man d' altri, et pero chiaritemi, se questo e d altri, patientia. Se e vostro, io in ogni modo vel torrei, ma in caso che non sia vostro et vogliate farlo fare a quel vostro, circa parlaremo prima, perche cognoscendo io la difficulta che e ce di imitarlo, piu presto mi resolvo che co lui faccia un altra cosa che questa; ma si e il vostro questo, habbiat patientia che non son per tornarlo piu. Io l' ho visto al lume et col vetro et col spechio, et non viddi mai la piu finita cosa. Son accomandamento vostro. La Marchesa di Pescara".

Ver nota 29, párrafo segundo.

35. Biblioteca Apostólica Vaticana, cod. Vatic. latino 4311c 99. Texto original: "Signora Marchesa. E non par, sendo io in roma, che egli accadessi lasciar il Crucifisso a messer Tommao e farlo mezzano fra Vostra Signoria e me suo servo, acchioche io la serva e massimo avendo io desiderato di far piu per qu'elle che per uomo che io conoscessi mai al mondo; ma l' occupacione grande, in che sono state e sono, non ha lasciato conoscer questo a Vostra Signoria: e perche io so ella sa che amore non vuol maestro, e che Chi ama non dorme, manco accadeva ancora mezz: e benche paressi che io non mi ricordassi, io facebo qu'elle ch' io non diceva per giugnere con cosa non aspettata. E state guasto il mio disegno: ma fa tanta fe si tosto oblia." Biblioteca Apostolica Vaticana".

36. Linda M. F. Borsh (2018).

37. Domenico Laurenza, "Duality in Art and anatomy. Men and animals: youth and old age in Leonardo and Michelangelo", pp221-228; Victoria Avery ed "Dissecting the Rothschilds bronzes". Julia C. Ruston y Peter H. Abrams. Michelangelo Sculptor 2018.



4. Acerca de una propuesta de datación antes de 1597 y de atribución del vaciado en bronce recién descubierto.

La aleación del bronce del tipo “rame peloso”, unido a su exquisita técnica de vaciado con innovaciones como la inclusión de tornillos de tuerca en manos y pies, algo propio de un taller al tanto de las últimas innovaciones, es congruente con la opinión mostrada por Pacheco de que el bronce llegó a Sevilla de Roma en 1597 a través de un platero, Juan Bautista Franconio, que debió de trabajar en uno de los talleres más sofisticados de la ciudad eterna, en un momento donde Roma era un hervidero de orfebres en torno a la creatividad de Guglielmo della Porta (Fig. 91). Descartado por cuestiones técnicas el taller de Daniele Volterra y Jacopo del Duca que colaboraron directamente con Miguel Ángel al final de su vida, el de Celini por ser enemigo declarado de Miguel Ángel, el de León Leoni, gran amigo de Miguel Ángel, por estar su centro de operaciones en Milán y el de Giambologna por estar en Florencia y no corresponder la aleación de nuestro bronce con el cobre de Neusohl y la mayor proporción de estaño utilizado por Giambologna, el taller que más probabilidad tiene de haber vaciado el bronce en estudio es el del vanguardista y reconocido bronceista romano del momento, Guglielmo Della Porta o alguno de los orfebres que colaboraron con la Gran Scuola.⁽³⁸⁾

Michael Riddick en su análisis de un Cristo Crucificado de bronce siguiendo un modelo original de Miguel Ángel (Fig. 40), sostiene la tesis de que Juan Bautista Franconio debió trabajar en el taller de Sebastiano Torregiani, quien al casarse con la viuda Guglielmo della Porta, le sucedió como cabeza del taller a su muerte en 1577.⁽³⁹⁾



Fig. 91. *Cristo Crucificado*, plata dorada, **Guglielmo della Porta**, circa 1570, Coll & Cortes.

Siguiendo esta hipótesis, Juan Bautista Franconio debió acceder a un vaciado del modelo original de Miguel Ángel, conservado en el Taller de Guglielmo della Porta como un regalo del Maestro en el periodo en que mantuvieron una reconocida amistad entre 1530 y 40, antes de su ruptura por la disputa durante la ejecución del monumento funerario del Papa Pablo III contratado en 1549 que acarreó muchos enemigos a Guglielmo della Porta. Dicho vaciado, lo trajo Franconio de Roma a Sevilla en 1597 según indica Pacheco.⁽⁴⁰⁾

El Cristo de bronce en cuestión debió ser vaciado justo antes o muy poco después de la muerte de Miguel Ángel en 1564 y, por su particular iconografía, que muestra en el costado derecho una herida sangrante (Fig. 92) y su tipo de aleación, su datación más probable es la de 1560-1570, coincidiendo el final de la década de los 60 con el inicio de la actividad ejercida por Guglielmo della Porta en la creación de crucifijos para la familia Farnese (Fig. 93)⁽⁴¹⁾ y con la predilección por parte de della Porta de incluir en los crucificados este signo de sufrimiento de Cristo (Fig. 91, 92), el cual desaparece a mediados de los años 70 por la asunción en los ámbitos artísticos romanos de las doctrinas del Concilio de Trento adoptadas por el Papa Pío V en relación a las normas del decoro que propiciaban la descontextualización del dolor en las imágenes de Cristo. En este sentido cabe señalar que es poco probable que Miguel Ángel hubiera incluido una herida sangrante en el modelo original de Cristo Crucificado que configuró para su amiga Vittoria Colonna, porque en los años 40, él ya estaba imbuido de las corrientes doctrinales de los "spirituali" que precedieron a las normas de decoro del Concilio. Este signo sería, por lo tanto, un añadido en el modelo intermedio de cera específico para nuestro bronce o en su trabajo en frío ejecutado en el Taller del bronzista encargado de su vaciado, supuestamente Guglielmo della Porta.⁽⁴²⁾

Fig. 92. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, > en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

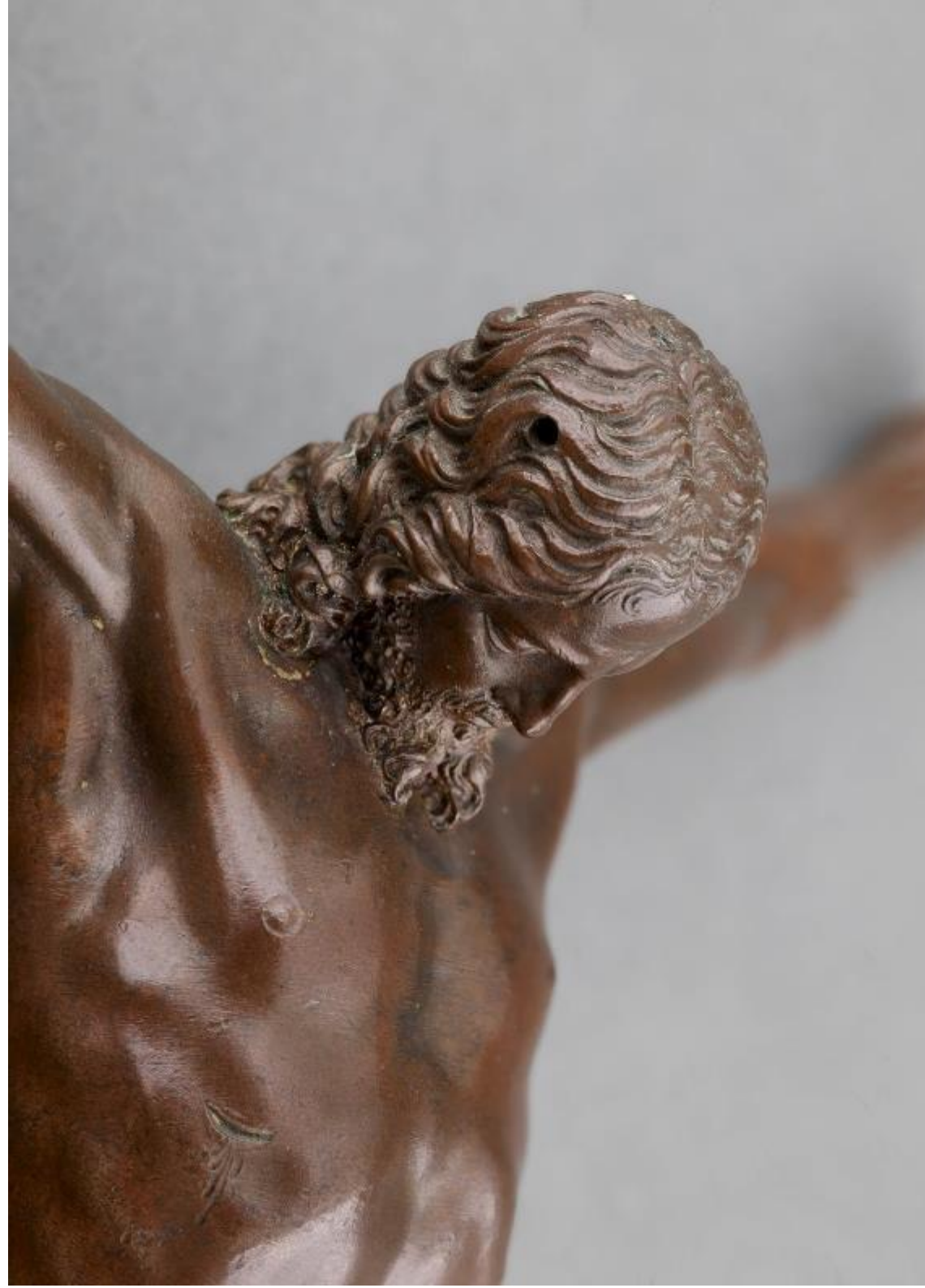




Fig. 93. *Crucifijo*, bronce dorado, **Guglielmo della Porta**, prototipo Farnese, circa 1570, procedente de la colección de la familia Capponi.



Fig. 94. *Crucifijo* de bronce plateado atribuido a Sebastiano Torrigiani, según un modelo de **Guglielmo della Porta**, Colección Grimaldi Fava.



Fig. 95 *Crucifijo*, plata dorada, **Sebastiano Torrigiani**, 1581, vaciado un modelo de **Guglielmo della Porta**, San Giacomo Maggiore, Roma.

Aunque el bronce se realizó en vida de Guglielmo della Porta, el rico trabajo en frío que muestra nuestro bronce descartaría el que lo ejecutara él mismo e induce a pensar que sea uno de los magníficos orfebres que formaron la "Gran Scuola" quien pudiera haberlo ejecutado en su taller. Los más firmes candidatos son Jacob Cornelisz Cobaert, Coppe Fiamingo, 1535-1615, el primer ayudante de Guglielmo della Porta desde 1550 hasta la muerte del Maestro en 1577 y que era perito en modelar figuras pequeñas, Antonio Gentili da Faenza que colabora con Guglielmo antes de su muerte en 1577 quien declara tener modelos de Miguel Ángel y Sebastiano Torrigiani que desde 1570 fue el principal oficial de Guglielmo della Porta y que a partir de 1577 heredó su taller.

Siguiendo lo mencionado en el capítulo primero, el Dr. Arie Pappot relaciona la aleación de nuestro Crucifijo de bronce con las conocidas plaquetas representando las Bacanales 1550-60, actualmente atribuidas a su ayudante Jacob Cornelisz Cobaert. Esta correspondencia, unido a la presencia del signo iconográfico de la herida sangrante, nos lleva a considerar seriamente como posible la atribución del vaciado de nuestro bronce a Jacob Cobaert, hacia el final de la vida de Miguel Ángel o justo después y, desde luego, antes de la Muerte de Guglielmo della Porta en 1577. Él era el más reconocido bronzista del taller hasta la llegada de Torrigiani al inicio de los 70, asumiendo la función de trasladar al metal los diseños realizados por Guglielmo della Porta, vaciando los modelos en cera creados por el Maestro y ocupándose de todo el trabajo en frío posterior al vaciado, siendo muy diestro con el buril. Desgraciadamente sólo se le conoce una obra documentada, El San Mateo, circa 1587, actualmente en la Iglesia de Santa Trinita dei Peregrini, Roma y sólo algunos broncees le pueden ser atribuidos con relativa certeza. Su técnica es, según C. D. Dickerson, un misterio que solo puede ser desvelado a través del análisis comparativo de algunas de las obras que le son asignadas, entre ellas los profetas y los Santos del Tabernáculo de la Iglesia de S Luigi dei Francesi, Roma 1585, y el altar de Altoviti, cuyos apóstoles atribuye a Cobaert Jennifer Montagu en base a un análisis comparativo con el tabernáculo. Así mismo, la mayoría de los expertos han coincidido en atribuirle las plaquetas representando las Bacanales y las Metamorfosis de Ovidio ya mencionadas (Fig. A) y Riddick le asigna un relieve representando un descendimiento de la Cruz actualmente en la NGA (Fig. 96).⁽⁴³⁾

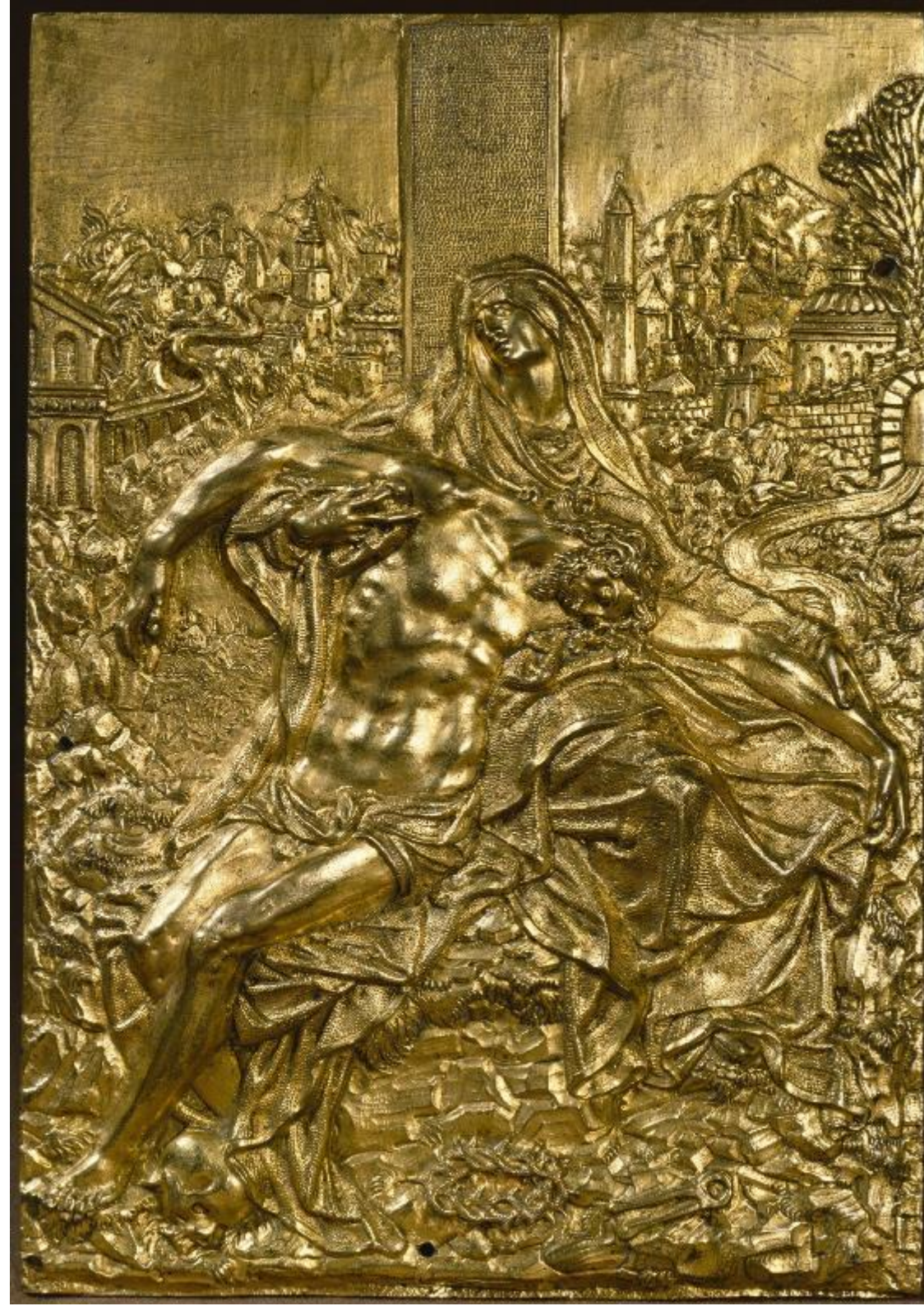


Fig. 96. Relieve representando una Pietá, bronce dorado atribuido a **Jacob Cornelisz Cobaert** vaciado de un modelo de **Guglielmo della Porta**, 1569, NGA Washington DC

Si bien por fechas cualquiera de los tres orfebres podrían haber ejecutado el Crucifijo de bronce objeto de estudio circa 1570, el virtuosismo técnico y la seguridad en el trazo que muestra nuestro bronce, nos podría inducir a pensar el que lo hubiera vaciado él orfebre más considerado del momento Antonio Gentili. Sin embargo, ciertas cuestiones estilísticas, como el entrelazado del cabello y el ensortijado de la barba muy característico de Sebastiano Torrigiani (Fig. 94, 97) y el hecho de que muriese un año antes de llegar Juan Francisco Franconio a Sevilla en 1597, nos inclina a concebir a Torrigiani como el candidato más plausible con Cobaert, situando en su caso el vaciado del bronce después de la muerte de Miguel Ángel⁽⁴⁴⁾, circa 1570 y antes de la Muerte de Guglielmo della Porta en 1577.

En cualquier caso, con independencia de quien lo haya vaciado, parece evidente que ha sido realizado bajo una estrecha supervisión de Guglielmo della Porta, teniendo en cuenta que el bronce cuenta con varios elementos característicos de algunas de sus obras autógrafas o de su oficiales más directos: La herida sangrante en el pecho, el pelo ensortijado en la barba y ondulante en el cabello con una marcada raya en el centro, el bebedero encima de la cabeza del Cristo (Fig. 100) y el perizonio móvil con un diseño muy parecido al de los Cristos de Guglielmo della Porta que cubre la desnudez del Cristo, un recurso inventado en su taller y que Juan Bautista Franconio trae a España utilizándolo en sus primeros vaciados. (Fig. 98, 99, 100, 103, 106).



Fig. 97. Crucifijo de bronce plateado atribuido a **Sebastiano Torrigiani**, según un modelo > de **Guglielmo della Porta**, Colección Grimaldi Fava.

Fig. 98. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, > en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 99. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 100. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 101. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Fig. 102. Crucifijo, bronce dorado de **Guglielmo della Porta**, 1570, Prototipo Farnese



Fig. 103. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

NOTAS

38. Victoria Avery ed "Technical considerations of the Rothschilds bronzes". Arie Pappot with Robert Van Langh. 2018.

39. Op cit Michael Riddick, Renbronze.com, Appendix B p2 "Casts of the Crucifix".

40. Rosario Coppel, Charles Avery, op cit Coll y Cortes, 2012; Michael Riddick "Michelangelo's influence on Guglielmo della Porta" Renbronze.com. Según Giorgio Vasari, Miguel Ángel introdujo a Guglielmo della Porta como restaurador de las esculturas y objetos arqueológicos para la familia Farnese. Así mismo le recomendó como "bollatore apostólico", el custodio del sello papal para bulas, que le permitía obtener una renta mensual, en detrimento de su enemigo Celini, lo que le permitió con el tiempo convertirse en el escultor retratista del papa por excelencia. A pesar de la evidente influencia de Miguel Ángel en Guglielmo della Porta, la amistad se rompió al firmar su obra Maestra, la tumba Monumento al papa Pablo III, 1550-55, Basílica de San Pedro, emulando a Miguel Ángel que solo firmó una obra en su vida, la Pietà del Vaticano. Un hecho que debió enojar a Miguel Ángel, todo más que dicha obra es, en alguna medida, una réplica de la tumba de los Medici 1524-31.

Comentaremos más adelante las consecuencias de esta disputa. Sin duda esto apoya la hipótesis de que Miguel Ángel encargase el vaciado o se lo regalase a Guglielmo della Porta a mediados de los años 40 cuando todavía eran amigos y que al dejar de serlo y morir Vittoria Collona en 1547, no le devolviese el Crucifijo a Miguel Ángel, prefiriendo Guglielmo quedárselo en secreto, como fuente de inspiración para futuras creaciones.

En el inventario del taller de Guglielmo della Porta, 1578, realizado a su muerte en 1577, aparecen registrados 58 crucifijos de unas medidas ente 70 cm y 22 cm, tres de ellos en plata el resto en bronce. El inventario de 1578 sólo menciona 18 crucifijos. Rosario Coppel opus cit p68. Todos estos crucifijos debieron ser vendidos o regalados por Teodoro della Porta y Sebastiano Torrigiani.



Fig. A. Plaqueta representando *Metamorfosis de Ovidio*, bronce, vaciado por **Jacob Cornelisz Cobaert**, circa 1590, siguiendo un modelo de **Guglielmo della Porta**, circa 1560, Victoria & Albert Museum.

Se tiene constancia que Teodoro della Porta denunció a Antonio Gentili por la sustracción de un modelo, lo que da una idea de la mala relación que mantuvo este orfebre con los herederos de della Porta. La denuncia se refería a los modelos en cera de las metamorfosis de Ovidio realizados por Jacob Cobaert con la supervisión de Guglielmo della Porta. Teodoro della Porta fue también acusado del robo de dichos modelos. C. D. Dickerson opus cit; Victoria & Albert Museum cat entry of the Ovid's metamorphoses bronze plaquettes. Baglione fue quién atribuyó varias plaquetas de bronce representando las Metamorfosis de Ovidio a Cobaert (Fig. A).

41. Rosario Coppel. "Guglielmo della Porta in Rome. A Counter-reformation sculptor". Coll y Cortes, 2012. Michael Riddick "Michelangelo influence on Guglielmo della Porta". Ver ejemplo de Cristo Crucificado con herida sangrante vaciado por Guglielmo della Porta circa 1570, bronce dorado, Coll y Cortes, 2012, Catalogue pp62-65. Michael Riddick opus cit p5. En una carta de Guglielmo a su amigo Amanatti fechada en 1569 indica que hizo por lo menos cuatro crucifijos de oro y plata, uno para Pío V, otro para el emperador de Austria Maximiliano entregado junto a una carta 1569 y otro para el Cardenal Farnese en plata actualmente en el Vaticano, cuyo agradecimiento aparece en una carta en diciembre 1571, coincidiendo estos tres ejemplos estilísticamente en mostrar una marcada influencia del modelo de Cristo de Miguel Ángel en estudio.

42. Ver notas 4 y 13.

Un bronce sólido con una aleación datable 1525-75, representando un Cristo Crucificado, idéntico al modelo Castello Sforzesco de Miguel Ángel presenta una herida sangrante lo que lo sitúa cronológicamente como anterior a 1570. Este bronce está publicado en opus cit Paul Joannides 2022. La cercanía en diseño con el Cristo Crucificado de Jacopo del Duca en la Certosa di San Lorenzo in Padula fechado en 1574 me induce a pensar que la concepción de este último fuese fruto de una combinación de dos modelos diseñados por Miguel Ángel, el modelo del Castel Sforzesco y el modelo del Cristo de cuatro clavos objeto de estudio, ambos precederían cronológicamente al modelo de Jacopo del Duca realizado antes de 1573. Ver Stefano L'Occaso "Michelangelo, I bronzi della Pazione" Museo Palazzo Ducale, 13 marzo-15 giugno, 2022, Mantova.

43. Ver notas 4, 7 y 8. En un documento judicial fechado en 1609 Antonio Gentili comenta que tenía en su taller modelos de muchos grandes artistas incluido uno de Miguel Ángel.

C.D. Dickerson op cit 2008, note 38: Michael Riddick "A renowned Pietà by Jacob Cornelisz Cobaert". Entra dentro de lo probable que Jacob Cobaert tuviese la intención de trabajar como un escultor de marfiles dado que, en Flandes, su país de origen, existía una gran tradición del trabajo en este medio, sin embargo, sus planes debieron de cambiar al integrarse en el taller de della Porta. En cualquier caso, se tiene constancia documental de haber trabajado el marfil en Italia en virtud de una carta dirigida a Jacopo Crescendi y por una deposición de marfil actualmente en Palazzo Venezia, que viene siendo tradicionalmente atribuida a Cobaert. Baglione considera a Jacob Cornelisz Cobaert el más talentoso orfebre en Roma "in far piccolo era eccelenti" solo comparable con Antonio Gentili y Sebastiano Torrigiani y sin duda muy superior a Vanni y Spagna quienes optaron por la industrialización de sus talleres para atender las crecientes órdenes de trabajo del Papa y ricos patrones. En una carta a Ammanati enviada en 1569 Cobaert es mencionado como asistente de Guglielmo della Porta (Cramberg 64 p122) y él era quien hacía los modelos originales en arcilla diseñados por el Maestro desde 1550 a 1577 (Goldsmith 73). Este dato viene confirmado por el pleito en relación con las Metamorfosis de Ovidio donde el mismo afirma que es el creador de los moldes siguiendo el diseño de Maestro Guglielmo. Jacob Cobaert crea su propio taller después de la muerte de della Porta en 1577 trabajando como orfebre para la familia Contarelli. Jennifer Montagu 1996 redescubrió los cuatro profetas vaciados en 1580/85 para El Tabernáculo de S. Luigi dei Francesi.



Fig. B. *Flagelación de Cristo*, **Guglielmo della Porta**, 1575, Victoria & Albert Museum

44. Op cit Rosario Coppel, Coll y Cortes, 2012; Michael Riddick "A possible Corpus, Saint and Syren by Sebastiano Torrigiani"; "Michaelangelo influence on Guglielmo della Porta" and "Reconstituting a Crucifix by Guglielmo della Porta and his colleagues". C. D. Dickerson en "la Gran Sculola of Guglielmo della Porta. The rise of the Aurifex inventor and the education of Maderno 2008" expone como Roma se convierte en un semillero de orfebres especialistas en artes decorativas. Son ellos los únicos que tenían autorización para trabajar con el oro, representando el decaimiento del ámbito artístico Roma acentuado a raíz de la muerte de Miguel Ángel del que solo saldrá con la aparición de otro genio, Bernini. El origen de las artes decorativas en Roma surge al abandonar esta ciudad los grandes escultores como, Giambogna a Florencia, León Leoni a Milán, Amanatti a Urbino, huyendo del monopolio artístico que ejercía Miguel Ángel, permaneciendo solo Guglielmo della Porta al que Miguel Ángel ayudó a encumbrar en la corte Papal en detrimento de Celini quien intentó adentrarse en dicho ámbito. El exultante éxito de della Porta se debió a su capacidad para realizar diseños y modelos de una gran "bravura" e ingenio que propiciaron el virtuosismo ejecutivo en su traslado al metal por parte de los mejores orfebres romanos (Fig. B), solo parangonable con el que propició en Florencia Giambologna. Entre estos orfebres cabe destacar el florentino Manno Sbarri (1496-1553) que ejecutó el Casco Farnese, el orfebre sienés Alexandro Turchi que vivían en el barrio de los orfebres junto al máximo exponente y presidente del gremio, Antonio Gentili da Faenza, ambos en estrecha competencia con los afamados Curzio Vanni y Spagna, todos ellos artesanos del oro que colaboraron de forma independiente con el taller de Guglielmo della Porta cuyos oficiales se fueron sucediendo, Jacob Cobaert y Sebastiano Torrigiani, los más conocidos. Todos ellos configuraron la denominada por Baglione, "Gran Scuola", una academia de artes decorativas que trasladaban al metal con un talento inusitado los ingeniosos diseños de Guglielmo della Porta inspirados en última instancia en Miguel Ángel, perviviendo de esta forma su espíritu, un tanto aminorado por un manierismo exacerbado de formas alargadas y arabescos compositivos, del cual son un buen ejemplo las custodias, los plaquetas de bronce, los relieves que representan muchas veces el Cristo atado a la columna, enmarcados en unas recargadas cornucopias de un marcado y un tanto decadente carácter miguelangelesco que debió inspirar a El Greco antes de llegar a España (Fig. B). "The gran scuola of Guglielmo della Porta", Storia del Arte vol. 121; Michael Riddick, "El Greco's Roman period and the influence of Guglielmo della Porta", 2020.



5. Transcendencia artística del Cristo Crucificado muerto con cuatro clavos de Miguel Ángel.

La rotundidad con que Miguel Ángel se expresa en esta composición, basada en la simetría y acotamiento de sus líneas, ostenta la fuerza necesaria para representar por sí mismo el epitafio del Renacimiento.

La transcendencia de este modelo en Roma fue grande por la influencia un tanto soterrada que tuvo en los diseños del Crucificado de Guglielmo della Porta que hizo para la familia Farnese a principios de los 70, todos ellos dotados en su diseño de una monumentalidad y serenidad de la cual carece el resto de su obra, más proclive al nerviosismo y expresividad que a la contención, presente, sin embargo, con claridad en todos sus Cristos convertidos en símbolos de la Contrarreforma.

Sin duda, el modelo de Miguel Ángel hubo que reformularlo, adecuándolo a las nuevas corrientes religiosas y al ámbito decorativo promovido por la "Gran Scuola", añadiendo en el caso de nuestro bronce una herida sangrante y recubriendo su respetuosa desnudez con un perizonio móvil, siguiendo un diseño de Guglielmo della Porta. El creador de la versión canónica del Cristo Muerto Crucificado de mayor éxito en Roma que inclina la cabeza hacia su lado derecho, rompiendo la simetría del diseño original de Miguel Ángel y restando naturalidad a la representación de la muerte, en favor de un movimiento más rítmico propiciado por el pliegue de las piernas hacia el lado contrario, parecido al del Cristo de Jacopo del Duca (Fig. 104) y solo en algunos ejemplares, introduciendo un ligero movimiento de la cadera, acentuando la cintura y el alargamiento de piernas de canon manierista. Ahora bien, en lo fundamental todas estas variantes de Cristo Crucificado que produjo el ámbito de Della Porta tienen como característica común el ensalzamiento de la belleza tanto física como espiritual de Cristo, imbuido de una solemne serenidad de orden casi musical que sigue en lo fundamental el modelo de Cristo de Miguel Ángel, en perfecta sincronía con las directrices eclesíásticas que pretendían un acercamiento al creyente a través del Arte y consideraban la belleza humana una manifestación material del espíritu de Cristo. ⁽⁴⁵⁾

Fig. 104. *Relieve representando la Crucifixión de Cristo*, bronce 1574, **Jacopo del Duca**, Tabernáculo de San Lorenzo en Padula, Salerno.





Fig. 105. *Cristo Crucificado*, plata dorada, **Guglielmo della Porta**, circa 1570, Galería Sismann, París.

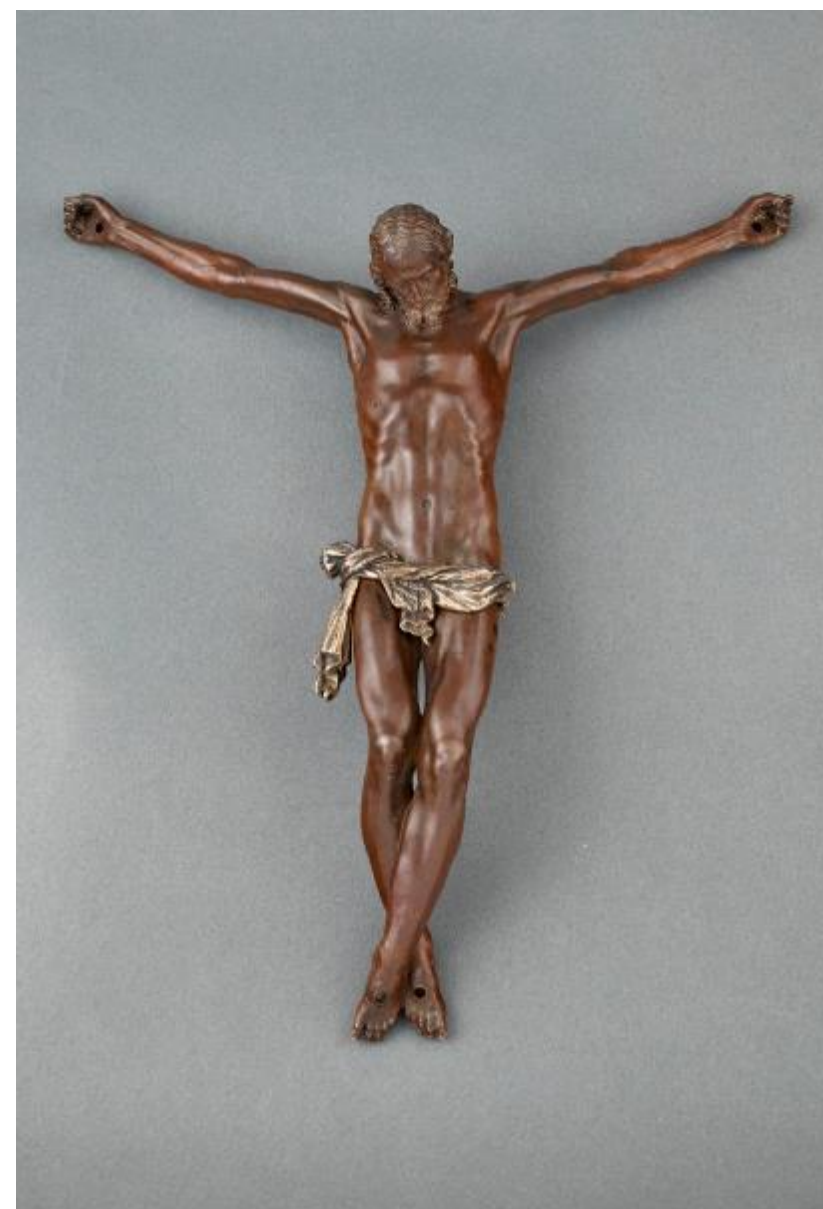
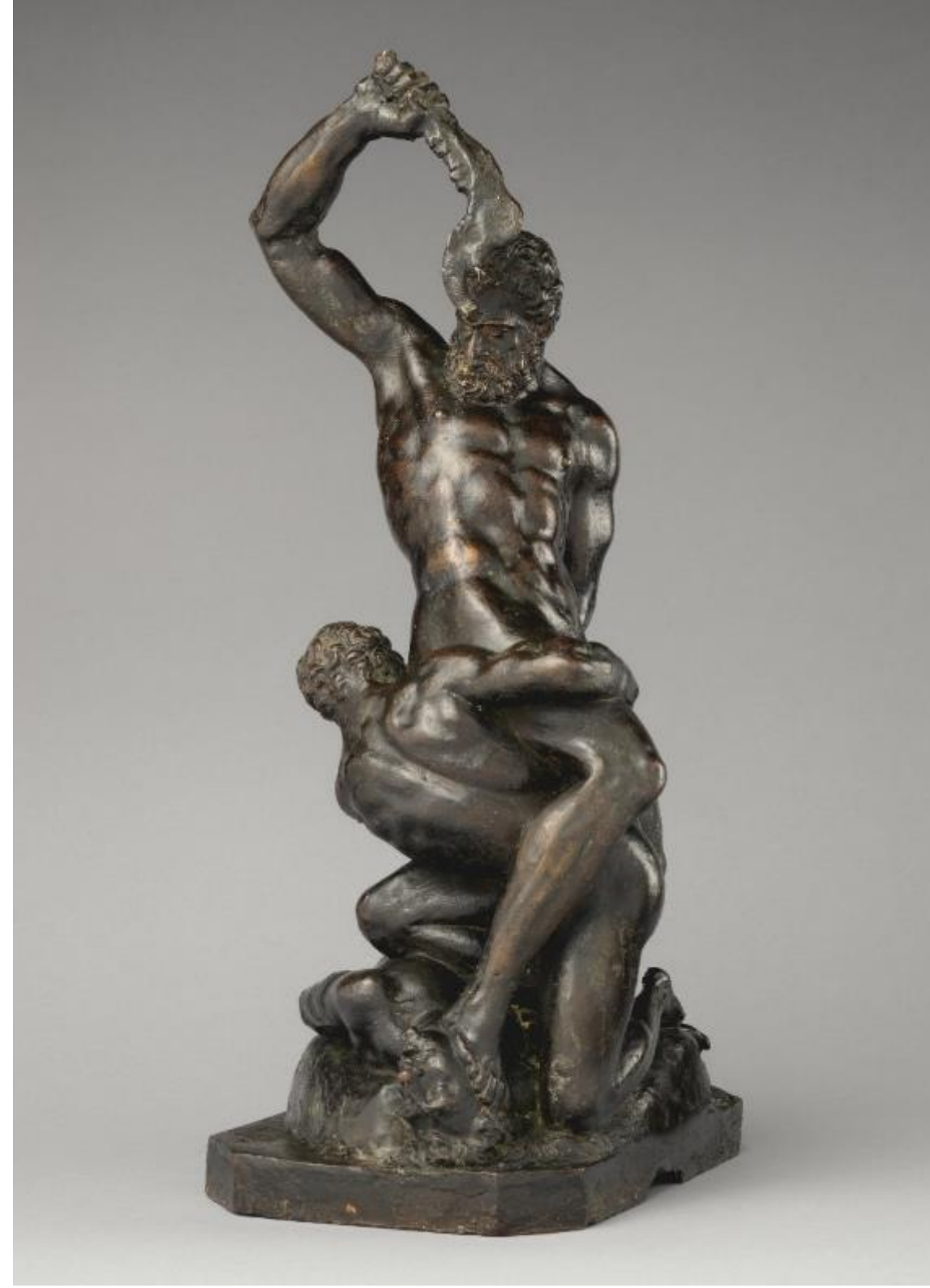


Fig. 106. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR

El modelo de Miguel Ángel, una vez asegurado su supervivencia, no debió de replicarse en exceso en Roma como atestigua el hecho de que solo se conozcan hasta el momento no más de tres vaciados de primera generación propiamente romanos de este modelo : el de Jacopo del Duca para el Cimborio de la Cartuja de San Lorenzo en Padula (Fig. 104), basado en los diseños realizados por Miguel Ángel para el tabernáculo de la Iglesia de St. Maria degli Angeli, vaciado en Roma en 1574, el que considera Michael Riddick como un prototipo (Fig. 40), y el recién descubierto Crucifijo objeto de nuestro estudio, modelo en bronce, traído de Roma a Sevilla por Juan Bautista Franconio en 1597 y cabeza de la serie de crucificados metálicos españoles (Fig. 106). Todo lo contrario que ocurrió con su modelo de "Sansón y los dos filisteos" (Fig. 107), más replicado y con una influencia mucho más pública y aceptada ya en su tiempo que alcanza a Giambologna en Florencia y más tarde al propio Bernini en Roma.

El que una imagen tan icónica y perfecta en su concepción plástica de Cristo se mantuviese en alguna media secuestrada y su influencia silenciada, se explica, por un lado, porque los talleres romanos y, muy en especial el de Guglielmo della Porta, eran muy celosos de la originalidad de sus diseños, manteniendo de alguna forma oculto sus fuentes de inspiración y, por otro, porque el taller de Guglielmo della Porta y su "Gran Scuola" habían patentado un modelo de Cristo, auténtico icono de su éxito en el ámbito papal con ramificaciones en las Cortes de Felipe II y Maximiliano de Austria. Todo ello era fiel expresión de una posición dominante en el mercado artístico romano, siendo más perjudicial que beneficiosa una posible conexión artística de su exitoso modelo de Cristo con Miguel Ángel. Todo más que en vida de Miguel Ángel, Guglielmo della Porta tuvo que sufrir las acusaciones de haber plagiado los modelos de Miguel Ángel para la capilla de los Medici en la tumba que él crea para Paulo III en el Vaticano.

Fig. 107. *Sansón y dos filisteos*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel**, siglo XVI, > 36,8 cm, The Frick Collection.



En este sentido el hecho de que este modelo de Miguel Ángel hubiese servido como guía artística y espiritual de la tipología de Cristo romano del último tercio del siglo XVI, cuyo canon encarna della Porta, testimonia a la vez que justifica, el que se quisiese mantener en secreto durante los años 70, justo cuando eclosiona la moda de los Cristos dorados y el que permaneciese entonces en el taller más como material de trabajo que por veneración, con una cierta discreción y casi olvido. Entre tanto el modelo de Cristo de della Porta en él inspirado sobrevivía a su muerte en 1577, triunfando a través de la "Gran Scuola" de orfebres, con Antonio Gentili, Sebastiano Torrigiani y Gaspar Mola como máximos representantes (Fig. 108). Nuestro Crucifijo es por lo tanto uno de esos escasos vaciados en bronce del modelo original de Miguel Ángel, probablemente vendido o regalado a Juan Bautista Franconio, recobrando vida e influencia artística en España y por extensión en Hispanoamérica. ⁽⁴⁶⁾

En efecto este modelo de Crucificado llegó a tener un impacto mucho más directo y público en España por la feliz circunstancia de haber captado la atención de Francisco Pacheco, reconocido tratadista y cabeza del más importante taller y academia de Sevilla, una ciudad vinculada al Nuevo Mundo y con unas conexiones muy estrechas con Italia, difundiendo la importancia de su imagen iconográfica como Cristo Muerto clavado con cuatro clavos a través de su Tratado "Arte de la pintura" y dejando constancia de haber policromado al menos uno de sus vaciados. ⁽⁴⁷⁾

Justo después de la primera generación de vaciados españoles de este modelo (Fig. 109) realizada por Juan Bautista Franconio en 1600, cuya iconografía se extiende por el norte a través de los ejemplos de una segunda generación ejecutada por los plateros vallisoletanos Andrés del Campo y Lesmes Fernández del Moral circa 1630, el primero que lo replica es el fundador de la escuela de escultura policromada sevillana, Juan Martínez Montañés; lo hace por primera vez en una escultura policromada, representando a Cristo Muerto con cuatro clavos, realizada para la Iglesia de la Merced de Lima 1603 (Fig. 111) ⁽⁴⁸⁾, convirtiéndose en el origen de una iconografía que tendrá un enorme éxito en suelo americano. Poco después reproduciría esta imagen por encargo del arcediano de Carmona, Mateo Vázquez de Leca, esta vez, por exigencias del comitente, representando el Cristo todavía Vivo, mirando, hacia abajo a los fieles con los ojos abiertos y con la cabeza inclinada hacia su lado derecho (Fig. 110) ⁽⁴⁹⁾. El propio Pacheco apoya esta iconografía con una pintura, 1614, siguiendo este mismo modelo de Cristo Muerto Crucificado con un perizonio literalmente igual al del modelo en bronce que trajo J. B. Franconio, con la única variación de copiar la posición de los pies, separados y sobre una tabla, siguiendo el modelo representado en un grabado de

Durero. Una pintura de escaso genio artístico, como todo lo que es obra de Pacheco, mucho más relevante por sus dotes intelectuales que artísticos y sin duda por haber sido mentor de Diego Velázquez (Fig. 113). ⁽⁵⁰⁾



Fig. 108. *Monte Calvario*, bronce dorado, **Guglielmo della Porta**, circa 1575, Galería Coll y Cortes.

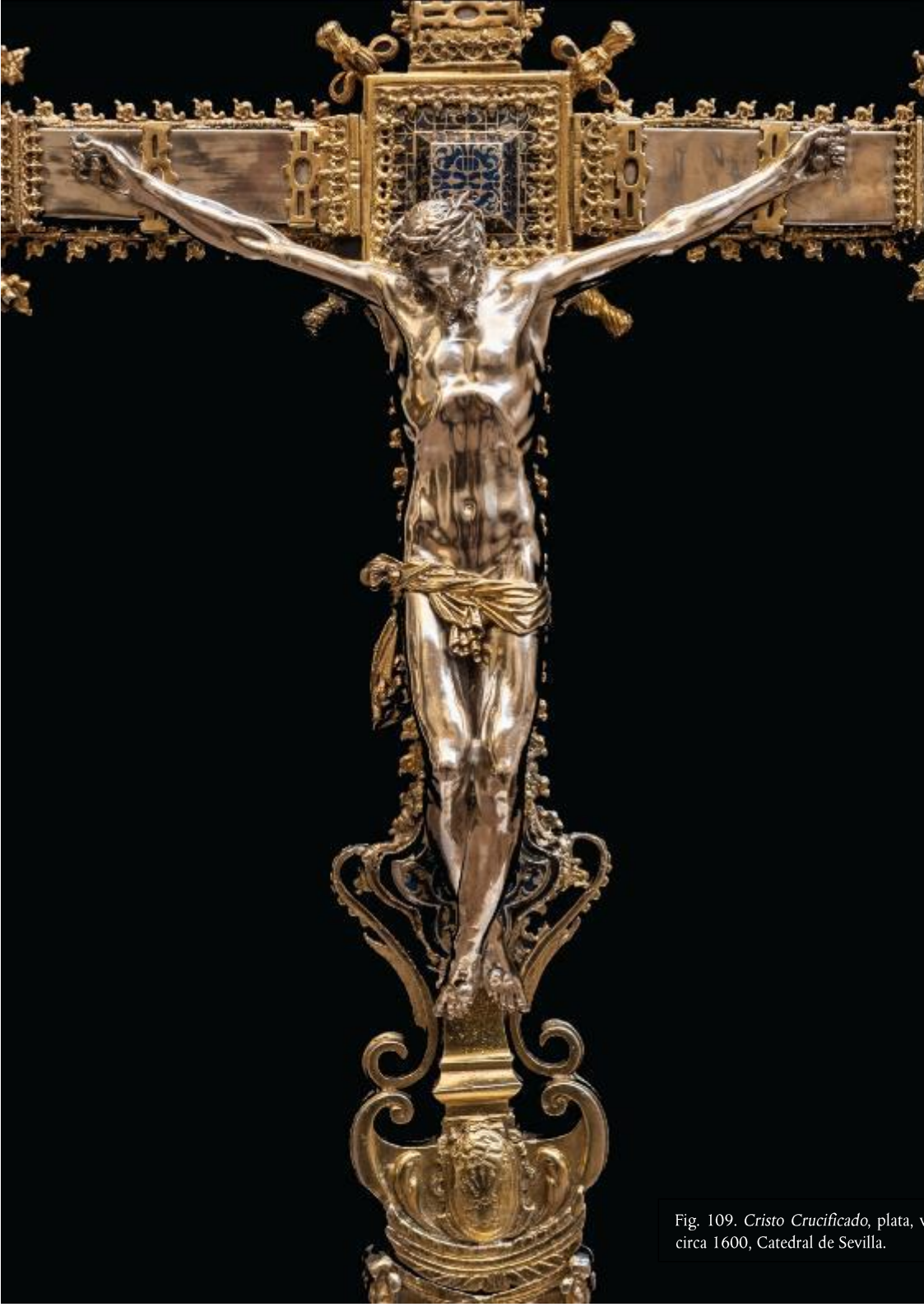


Fig. 109. *Cristo Crucificado*, plata, vaciado por Juan Bautista Franconio, circa 1600, Catedral de Sevilla.



Fig. 110. *Cristo de la Clemencia*, madera policromada, 1603, **Juan Martínez Montañés**, Capilla de los Cálices, Catedral de Sevilla

Velázquez da buena muestra del impacto que tuvo esta imagen en él al incluir este Crucifijo en su cuadro de Sor Jerónima de las Fuente (Fig. 7), pintado al inicio de su estancia en Madrid en 1620, inspirándose directamente en este modelo de Cristo Muerto para crear la imagen de Cristo Crucificado más importante de la Historia de la pintura española.



Fig. 111. *Cristo del Auxilio*, madera policromada 1602-03, **Juan Martínez Montañés**, Iglesia de Nuestra señora de la Merced, Lima.



El Cristo de San Plácido (Fig. 112) lo pinta Velázquez en 1629, utilizando como única aparente fuente de inspiración el modelo de Miguel Ángel que había visto en el taller de Pacheco y cuyo vaciado en plata pudo haberse llevado de Sevilla a Madrid. (51)

Velázquez en este Cristo descarta los modelos contorsionados de Rubens, el amaneramiento de Giambologna y la naturalidad plástica de Celini, representaciones de Cristos que pudo ver en el Escorial y en el Alcázar, para centrarse en una imagen de Cristo juvenil que, por la perfecta simetría y la posición de la cabeza inclinada hacia abajo, entreviéndose el perfil apolíneo de Cristo, se hace mucho más cercana al modelo de Miguel Ángel que le impactó años atrás, dotándole, sin embargo, de una mayor naturalidad, seña y santo de Velázquez, introduciendo un mechón de pelo que tapa la mitad del rostro y representándolo posado de forma natural con ambos pies clavados en una tabla, lo que hace que su cuerpo no caiga desplomado, si no mostrando un ligero contraposto. Ni un rastro de lucha con la muerte, ni de dolor, solo una piel blanquecina, unos músculos inertes y las extremidades ensangrentadas, expresan la frialdad de la muerte, desmarcándose en esto del modelo de Miguel Ángel, cargado de un dramatismo contenido y cuya serenidad y paz interior expresan un acto reflejo del sufrimiento pasado.

Nadie como Velázquez podía renovar mejor una imagen icónica de Miguel Ángel, al dotarla de una humanidad más barroca, más llana, totalmente imbuida del naturalismo hispánico, pero a su vez, unida a esa inherente belleza, elegancia, simplicidad y economía de recursos que, aun siendo propias, le conectan de forma meridiana con el mensaje que transmite Miguel Ángel en su modelo de Cristo Muerto Crucificado.

< Fig. 112. Cristo de San Plácido, 1629, **Diego Velázquez**, Museo del Prado, Madrid

A este Cristo, en su esencia, el más miguelangelesco de los pintados en España le sucedieron otros también sujetos a la iconografía de cuatro clavos; Alonso Cano en su Cristo de la Academia (Fig. 114), 1638, muy influido por el modelo en su traducción Velazqueña y varios Cristos vivos, entre ellos los de Zurbarán, el de Ribera en su Crucifijo de Vitoria 1643 y, ya a finales del XVIII, el de Francisco de Goya que demuestra cómo se mantuvo viva esta iconografía en España, cuyo modelo sigue más los modelos italianos de Guido Reni.



Fig. 113. *Cristo Crucificado con cuatro clavos*, **Francisco Pacheco**, 1614, Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta



Fig. 114. *Cristo Crucificado con cuatro clavos*, **Alonso Cano**, 1638, Academia de San Fernando, Madrid

Pero de todos los seguidores de este modelo, quizás sea Zurbarán, por el número de versiones de Cristo Muerto con cuatro clavos que hizo, la importancia de su taller y la influencia que tuvo su pintura en México y Perú, el que haya que señalar con especial énfasis, con ejemplos como el hoy en día depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, quizás una de sus primeras, representaciones de un Cristo Muerto, muy influenciado por su maestro Pacheco con quien trabajó en su taller. Por razones opuestas, entre los otros muchos que hizo mencionaremos, por un lado, su obra maestra, pintada en 1627 para el convento los dominicos, actualmente en el Institute of Art of Chicago (Fig. 115), un Cristo más caravaggesco y por ello el que más se separa del canon miguelangelesco, al representarle como un hombre tosco, con un cuerpo carente de toda nobleza, propio de un campesino, muerto y mostrando la cabeza caída hacia la derecha y por otro lado, el más próximo al modelo de Miguel Ángel, pintado en 1650 que representa a Cristo Muerto con la cabeza inclinada hacia el pecho y las piernas cruzadas, representado junto a San Lucas, actualmente en el Museo del Prado (Fig. 116).⁽⁵²⁾



Fig. 115. *Cristo Crucificado con cuatro clavos*, Francisco de Zurbarán, 1627, > Art institute of Chicago





Con ocasión del redescubrimiento y estudio científico de este Crucifijo en bronce de Miguel Ángel, traído a Sevilla por Juan Bautista Franconio en 1597 y utilizado como modelo para la primera generación de Cristos metálicos de cuatro clavos, hemos pretendido recapitular todas aquellas facetas artísticas espirituales e iconográficas que otorgan a esta imagen de Cristo un carácter canónico con capacidad, tanto para definir y acotar la atribución de su diseño al mayor genio artístico de la humanidad, como para valorar en qué medida ha contribuido a transformar el rumbo de La Historia del Arte.



Fig. 117 Retrato de **Sor Jerónima de la Fuente** sosteniendo el crucifijo vaciado por **Juan Bautista Franconio** y policromado por **Francisco Pacheco**, pintado por **Diego Velázquez**, Colección privada, Madrid.

< Fig. 116. Cristo Crucificado con cuatro clavos acompañado por San Lucas, circa 1650, **Francisco de Zurbarán**, Museo del Prado

NOTAS

45. Ver nota 42. The Grand Scuola of Guglielmo della Porta, the rise of the "Aurifex inventor" C.D. Dickerson 2008. "Michelangelo's influence on Guglielmo della Porta". Michael Riddick. "Guglielmo della Porta's relationship with Michelangelo" Charles Avery. Coll y Cortes, 2012. Stefano L'Occaso "Michelangelo influence bronzi della passione", Museo Palazzo Ducale, 15 marzo-15 junio 2022, Mantova.

Puede considerarse una idea razonable el hecho que el canon de Cristo Crucificado de Guglielmo della Porta fuese fruto de una simbiosis de dos modelos concebidos por Miguel Ángel: el modelo de Crucifijo de cuatro clavos y el del Castel Sforzesco con la cabeza inclinada hacia el lado derecho y las piernas ligeramente plegadas hacia la izquierda, alcanzando un maravilloso efecto de contraposto. (Fig. A)

46. "Reconstituting a Crucifix by Guglielmo della Porta and his Colleagues". Michael Riddick.

47. Ver notas 1, 2 y 3.

48. En Lima hay varios Cristos que siguen este modelo como El Cristo de la Constricción realizado para Iglesia jesuita de San Pedro por Martín Oviedo, representado muerto con la cabeza inclinada y las piernas cruzadas y el llamado Cristo de la Conquista, en la Merced, representado vivo con piernas cruzadas y mirando en alto. Hay otros posteriores hechos en Lima entre 1632 y 1650 como el de Gaspar de la Cueva y en Bolivia en La Paz hay otro Cristo de Francisco Herrera y Velarde, hecho en Potosí, 1653 para la Iglesia Jesuita de San Pedro. "Dos invenciones: El Cristo del Auxilio de Juan Martínez Montañés y el Felipe IV a caballo. Orígenes y eco arquitectónico de su difusión en Lima", Leonardo Mattos Cárdenas. Instituto di Studi Latinoamericani, 2019.

49. El Cristo de la Clemencia fue realizado para el oratorio particular del canónico del arzobispado de Sevilla, Mateo Vázquez de Leca, un erudito nacido en Italia con muchas influencias en la corte de Felipe IV. A su muerte pasó a la Cartuja de las Cuevas y desde 1836, con la desamortización de Mendizábal, pasó a la Catedral de Sevilla, capilla de los Cálices, De ahí su nueva denominación "Cristo de los cálices". Op cit Leonardo Mattos Cárdenas, 2019. Ver Monográfica de Juan Martínez Montañés José Hernández Díaz 1949.

50. Esta obra se encuentra en la actualidad en Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta, Granada.

51. Esta obra ha sido analizada en todas las monografías y estudios Científicos de Velázquez, entre los que cabe destacar los realizados por Karl Justí, López Rey, Diego Angulo, Jonathan Brown y Carmen Garrido.

52. Ver Odile Delenda, Wildenstein Institute, catálogo razonado y crítico de las obras de Zurbarán 1598, 1664, publicado por la Fundación Arte Hispánico 2009; Zurbarán de José Gudiol Ricart 1976; "Zurbarán et les peintres espagnols de la vie Monastique" de Paul Guinard y "Zurbarán a new perspective" publicado por la fundación Thyssen.

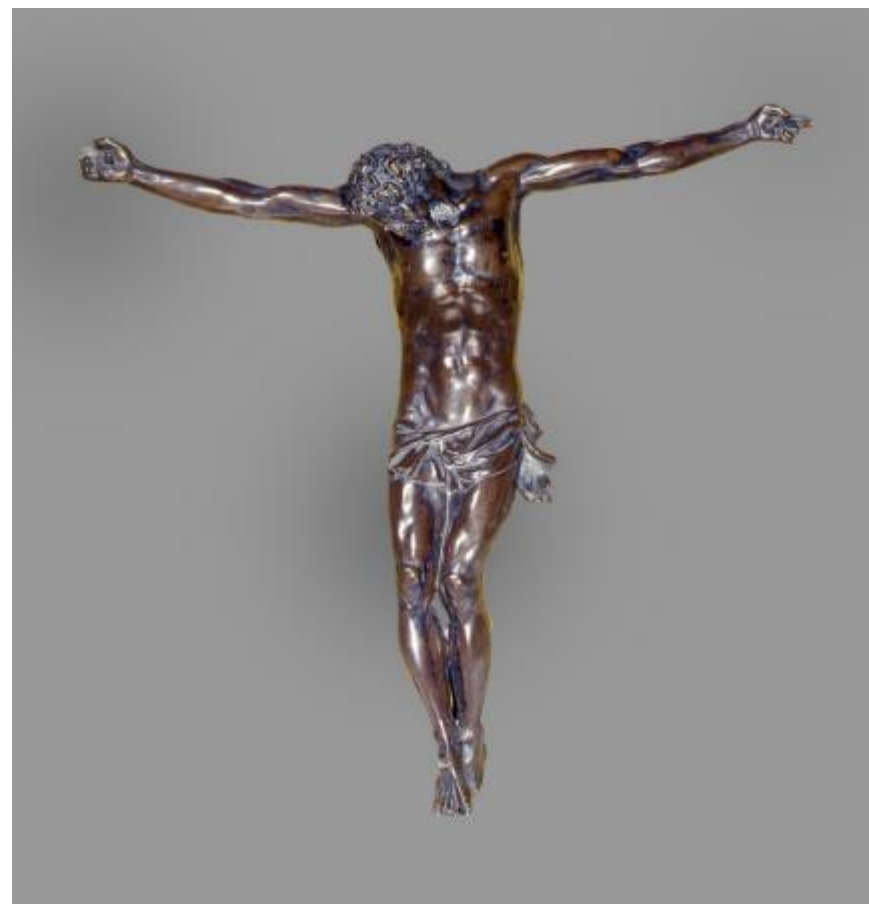


Fig. A. *Cristo Crucificado*, bronce, según un modelo de **Miguel Ángel**, Crucifixión, Castello Sforzesco, Milano.



Conclusiones.

De todo lo que antecede podemos concluir que el Crucifijo objeto del presente estudio es aquel referido por Francisco Pacheco como de Miguel Ángel, traído de Roma por Juan Bautista Franconio a Sevilla en 1597 y del cual vaciaron en España la primera generación de Crucifijos metálicos de cuatro clavos, tres ellos en plata y al menos dos en bronce, policromados por Francisco Pacheco (1600).

La utilización de nuestro Crucifijo como modelo para sacar de él ulteriores vaciados viene demostrada, por un lado, por la mayor calidad de sus detalles en comparación con las otras versiones y por otro, por la presencia de restos de cera y de yeso en su superficie. Así mismo su altura de pies a cabeza (23 cm) es un centímetro más grande que la de dos sus mejores vaciados en plata, el perteneciente al Palacio Real y el de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta, según atestigua su ficha de patrimonio y su antiguo propietario Manuel Gómez Moreno, respectivamente.

Los test del CSIC en relación a la aleación del bronce son consistentes con los vaciados romanos de mediados del siglo XVI del tipo Fahlerz con impurezas de arsénico, antimonio, níquel, hierro y plata, según indica Dr. Arie Pappot del Rijksmuseum. Así mismo las imágenes radiológicas confirman que fue vaciado en tres partes soldadas con plata, visualizándose en ellas tornillos de tuerca que coinciden en virtuosismo técnico con la fina factura de su vaciado y minucioso acabado en frío, solo alcanzable por los talleres romanos de orfebrería relacionados con la "Gran Scuola" de Guglielmo della Porta.

Aunque la asignación del vaciado y acabado en frío de este Cristo Crucificado en bronce a Miguel Ángel sea una cuestión descartada, la atribución del diseño de su modelo a su genio es aceptada casi con total unanimidad. Paul Joannides, máxima autoridad en el Corpus de dibujos de Miguel Ángel, mantiene que esta concepción de Cristo de cuatro Clavos fue el origen de varios dibujos que Miguel Ángel hizo en 1533 y muy en especial del Cristo Crucificado desnudo, cabeza baja y pies cruzados representado en dos dibujos del Teylers Museum de Haarlem (Fig. 54, 56). Dicho estudio, en su opinión y la de Carmen Bambach, corresponden a un "primo pensiero" para una escultura de un Crucificado. Sin embargo, no apoyan a Michael Riddick, en su consideración de que esta escultura fuera el pequeño Crucifijo referido en las cartas entre Miguel Ángel a Vittoria Colonna.

Tras una lectura minuciosa de estas cartas al alcance de todo el mundo, coincidimos con Michael Riddick en su tesis al interpretar que dichas cartas se refieren a un pequeño modelo en cera de Crucifijo, no acabado, pero en pureza perfecta en sí mismo, pendiente de ser terminado su proceso de vaciado en bronce por uno de los ayudantes de Miguel Ángel y susceptible de ser visto todo el esplendor de sus detalles solo con lentes y apreciado desde todos sus ángulos con la ayuda de un espejo. En nuestra opinión estas cartas se refieren a una escultura de bulto redondo, siendo esta interpretación por un lado consistente con la cita que Condivi y Varchi hacen acerca de un Cristo muerto y desnudo con las piernas cayendo desplomadas, obsequiado por Miguel Ángel a la Marquesa y por otro, tampoco contradice ni excluye la cita de Vasari y del propio Condivi en relación a otro regalo de Miguel Ángel a Vittoria Colonna, esta vez de un Cristo vivo con la mirada hacia el Padre Eterno que corresponde con el dibujo del British Museum, tal y como mantiene Paul Joannides.

Por lo tanto, si bien puede certificarse una casi unánime opinión favorable de la doctrina de que este modelo de Cristo procede de un dibujo de Miguel Ángel realizado como estudio de una escultura, la interpretación de que esta escultura fuese realizada por Miguel Ángel para la Marquesa de Pescara está pendiente de obtener un mayor apoyo escolástico.

Otra cuestión pendiente de dilucidar es quien fue el orfebre romano que ejecutó el vaciado y el excelente trabajo frío en el marco de una datación del bronce entre 1560/70 basada en su aleación, virtuosismo técnico y especial iconografía.

Nosotros coincidimos con Michael Riddick que los primeros vaciados del modelo original de Miguel Ángel se realizaron bajo su estrecha supervisión en su taller, aunque por su excelente acabado en frío sean más la obra de uno de sus mejores asistentes, Jacob Cobaert o Sebastiano Torrigiani, que de su propia mano.

La similitud de la aleación con las bacanales (1550-60) de Jacob Cornelisz Cobaert parece inclinar la balanza hacia el primer ayudante de della Porta, Cobaert, al final de la vida de Miguel Ángel o justo después de su muerte, 1564. Aunque el hecho de que Sebastiano Torrigiani muriese en 1596 solo un año antes de que J. B. Franconio trajese el modelo en bronce a Sevilla, podría ser un hecho relevante para atribuirle a él vaciado al final de los años 60.

La transcendencia de este modelo de Cristo Crucificado es inconmensurable, a la altura de cualquier obra de Miguel Ángel.

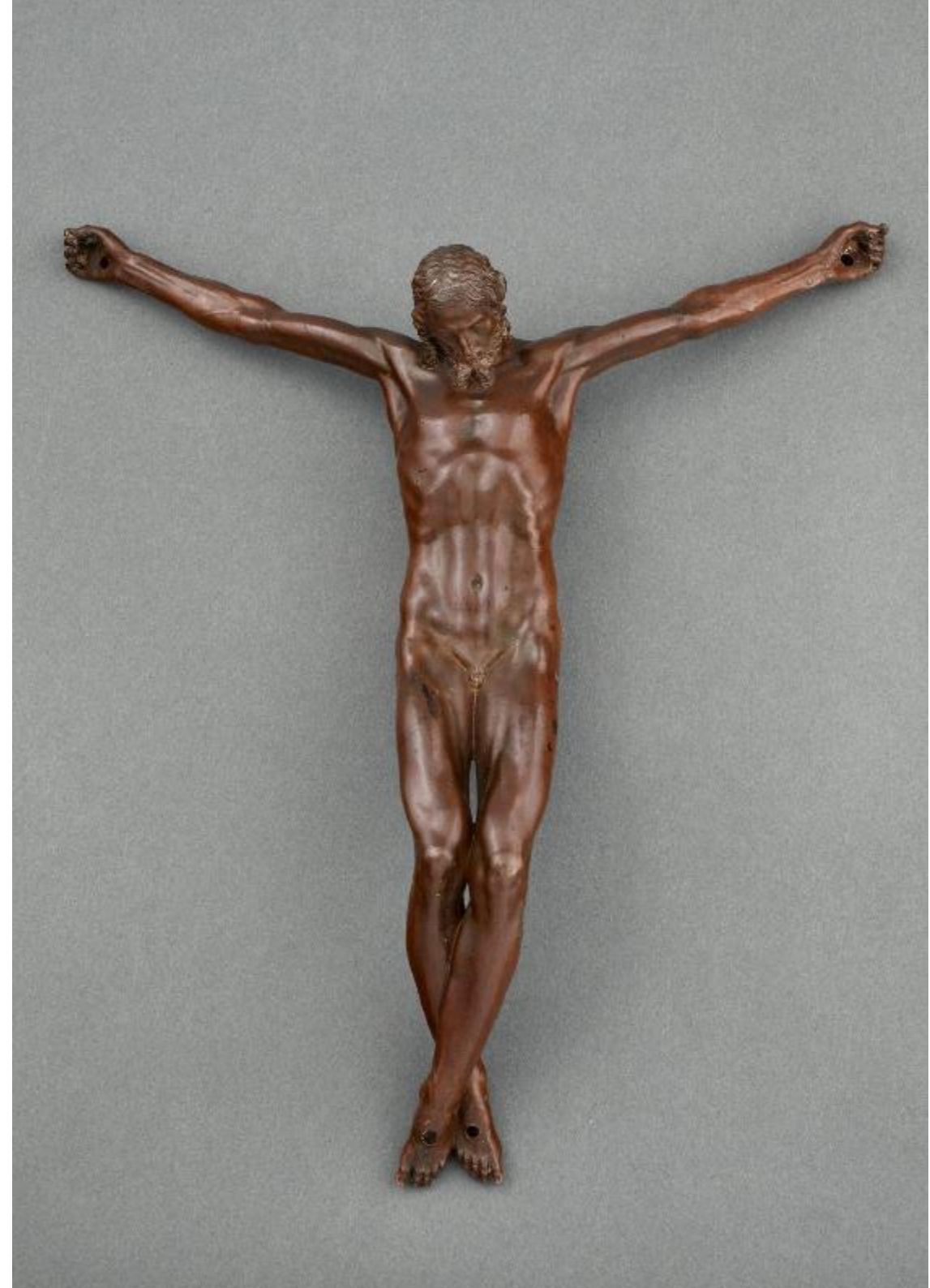
La obra transluce la preocupación del Maestro por cuestiones espirituales de carácter íntimo, relacionadas con la representación de Cristo como Salvador de la Humanidad. Su imagen desnudo y crucificado con los pies cruzados y clavados de forma independiente es totalmente innovadora y tan heterodoxa que solo podría haberla concebido en el marco de una relación personal como la que tuvo con la marquesa de Pescara.

Su repercusión en Italia, silenciada en alguna medida por Guglielmo della Porta, el supuesto custodio del modelo, es patente en la configuración del diseño del canon de Cristo Crucificado de la contrarreforma que dominó la escena Romana hasta Bernini. Un modelo ya desprovisto del carácter revolucionario de origen, al cubrir su desnudez con un perizonio y renunciar a la iconografía de cuatro clavos, elegida por primera vez desde el siglo XII por Miguel Ángel para la representación del Crucificado, pero que conserva toda la belleza y serenidad del prototipo originario.

Su particular iconografía de cuatro clavos tuvo una repercusión mucho más sonora en España y en el Nuevo Mundo.

Fiel muestra de ello es su adopción por los máximos Genios artísticos como Martínez Montañés, Velázquez, Alonso Cano y Goya.

CHS.



Agradecimientos

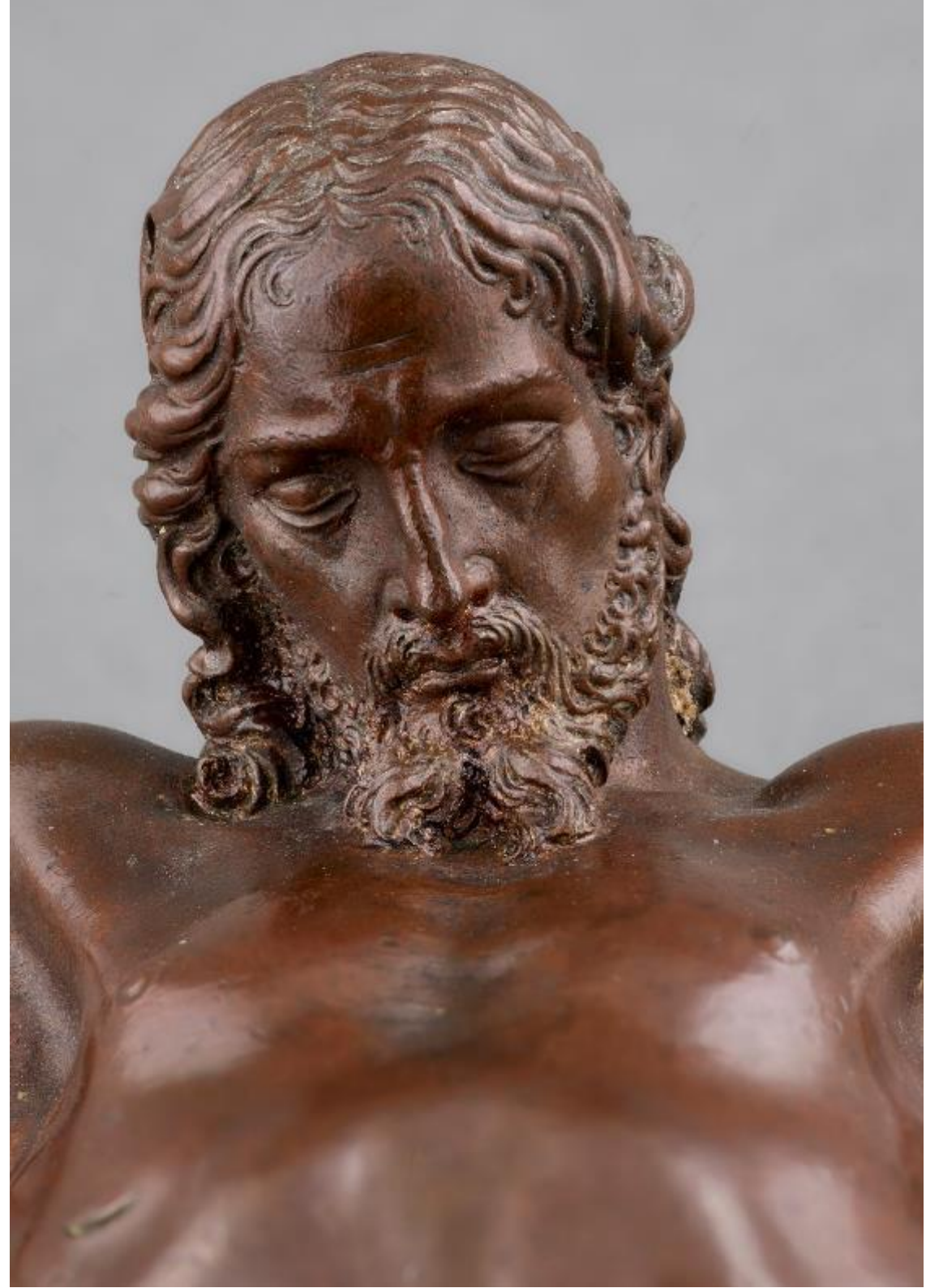
Me gustaría extender mi más sincero agradecimiento a Dr. Denise Allen, conservadora del departamento de escultura del Metropolitan Museum, New York; Alejandro Fernández de Araoz por hacer posible la presentación en público del retrato de Sor Jerónima de la Fuente de Velázquez junto al Corpus de Miguel Ángel; Dra. Victoria Avery conservadora del Fitz William Museum University of Cambridge; Alejandra Asín de SGS Tecnos, Madrid; David Blazquez, fotógrafo; Andrew Butterfield historiador del arte especializado en escultura del Renacimiento italiano; Sara Cavero, restauradora; Rosario Coppel, historiadora de Arte especializada en bronce del renacimiento; CD Dickerson, director del departamento de Escultura y Artes decorativas de la National Gallery of Art, Washington; Prof Paul Joannides, profesor emérito de la historia del Arte, University of Cambridge y una autoridad en Miguel Ángel; Ignacio y Verónica Lasa como principales benefactores del IOMR, Adriana y Peter Lasa, patrones de IOMR; Patrick Lenaghan, conservador jefe de la Hispanic Society; Stuart Lochhead por presentar el recién descubierto Corpus de bronce de Miguel Ángel en Tefaf Maastricht 2025; Antonio Mendes por estar siempre ahí acompañándome en este proyecto; Dr. Ignacio Montero investigador científico especializado en metales del CSIC; Jaime Mora Morales, conservador de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta; Dr. Arie Pappot, conservador de metales del Rijksmuseum; Antonio Pareja y Julián Ramos por su denotado esfuerzo en culminar la edición de este libro; Michael Riddick, historiador erudito especializado en pequeños bronce y plaquetas; Raúl Rodríguez por apoyar IOMR.

Carlos Herrero Starkie

Director del Institute of Old Masters Research (IOMR)

28 octubre 2023

Fig. 118. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, > en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



Bibliografía selectiva

Maria Grazia Albertini Ottolenghi, in *L'Ultimo Michelangelo*, ed, Alessandro Rovetta, exh. Cat. Milán, Castello Sforzesco, 2011.

Denise Allen, Linda borsch, James David, Draper, Jefrey Fraiman, Richard E. Stone, *Italian Renaissance and Baroque Bronzes in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 2022.

Charles Avery, “Guglielmo della Porta’s relationship with Michelangelo”, *Guglielmo della Porta. A counter-Reformation Sculptor*, Coll & Cortés fine arts, Madrid, 2012, pp. 114-137.

Victoria Avery, *Renaissance and Baroque Bronzes from the Fitzwilliam Museum Cambridge*, Daniel Katz, London, 2002.

Victoria Avery y Paul Joannides, *A Michelangelo discovery. The Rothschild bronzes and the case for their proposed attribution*, The Fitzwilliam Museum Cambridge, 2015.

Victoria Avery et al., *Michelangelo Sculptor in Bronze. The Rothschild Bronzes*, London, 2019.

José María de Azcárate, “La influencia miguelangelesca en la escultura española”, *Goya*, 1966, nº74-75, p. 109.

Giovanni Baglione, *Le vite de’ pittori, scultori et architetti*, Nápoles, 1642.

Umberto Baldini, *The Sculpture of Michelangelo*, Rizzoli, 1981.

Carmen Bambach, *Michelangelo divine Draftsman & designer*, Metropolitan Museum, New York, 2017.

Aurelio Barrón García, “Lesmes Fernández del Moral, platero y ensayador mayor”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, 1995, pp. 5-36.

Francesca Gabriell Bewer, *A study of the Technology of Renaissance Statuettes*, PhD Thesis, London University, 1996.

Vannoccio Biriguccio, *De la Pirotecniá*, Venecia, 1540.

Juan Carlos Brasas, “Aportaciones a la historia de la platería barroca española”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, 1975, pp. 428-429.

Juan Carlos Brasas, *La Platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980.

Andrea Boström, “Daniele de Volterra and the equestrian monument to Henry II of France”, *The Burlington Magazine*, 137/1113, Dec. 1995, pp. 809-820.

Johathan Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton University Press, 1978.

Andrew Butterfield, *The sculptures of Andrea Verrochio*, Princeton University Press, 1997.

Andrew Butterfield, *Verrochio Sculptor and Painter of Renaissance Florence*, Princeton University Press, 2019.

Francesco Caglioti, “Il David bronzeo di Michelangelo (e Benedetto da Rovezzano): il problema dei pagamenti”, *Ad Alessandro Conti (1946-1994), Quaderni del Seminario di Storia della critica d’arte*, 6, Pisa, 1996, pp. 85-132.

Francesco Caglioti, “Bertoldo’s place between Donatello and Michelangelo”, exh. Cat. *Bertoldo di Giovanni. The Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, A. NG, A. J. Noelle y X. F. Salomon, The Frick Collection, New York, 2019, pp. 81-107.

Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

Benvenuto Cellini, *Tratados de la orfebrería y la escultura*, ed. Schapire, Buenos Aires, 1940.

Hugo Chapman, *Michelangelo drawings closer the Master*, Yale University Press, 2005.

El Coloso de Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, IAPH, Sevilla, 2007.

Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo*, Roma, 1553.

Juan Contreras y López de Ayala, 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, nº67, pp. 5-10.

Rosario Coppel, *Pequeños bronzes en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2001.

Rosario Coppel, “Giambologna y los crucifijos enviados a España”, *Goya*, nº301-302, julio-octubre 2004, pp. 201-214.

Rosario Coppel y María Jesús Herrero (coms.), exh. Cat. *Brillos en Bronce. Colecciones de Reyes*, Madrid, Palacio Real, 2009.

Rosario Coppel, Margarita Estella y Charles Avery, *Guglielmo della Porta. A counterReformation Sculptor*, Coll & Cortés fine arts, Madrid 2012.

Rosario Coppel, Margarita Estella y Kelley Helmstutler Di Dio, *Leone and Pompeo Leoni. Faith and Fame*, Coll & Cortés fine arts, Madrid, 2013.

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*, J. Warren (ed.), The Wallace Collection, London, 2013, pp. 140-164.

Patricia Díaz, “Pablo de Céspedes entre Italia y España”, *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas, Universidad Autónoma de Madrid*, nº76, 2000.

Claude D. Dickerson III, “The “Gran Scuola” of Guglielmopo della Porta, the Rise of the “Aurifex Inventor”, and the Education of Stefano Maderno”, *Storia dell’Arte*, nº121, 2008, pp. 25-71.

James D. Draper, J. D., “Bertoldo e Michelangelo”, exh. Cat. *Giovinezza di Michelangelo*, K. Weil-Garris Brandt et al (eds.) Florence, 1999-2000, pp. 57-63.

James Elkins, “Michelangelo and the Human Form: his notion on anatomy”, *Art History*, 7, 1984, pp. 176-186.

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.

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

Ismael García Rámila, “Artistas olvidados: Lesmes Fernández del Moral, platero insigne”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1946, t. 118, pp. 397-477.

Davide Gasparotto, “The power of invention. Goldsmith and disegno in the Renaissance”, in Michael W. Cole et al. *Donatello, Cellini, Michelangelo Cellini. Sculptor's drawings from the Renaissance*, Boston, 2014.

Pomponius Gauricus, *De sculptura*, 1504, ed. André Chastel y Robert Klein, Genève, 1969.

Gian Carlo Gentilini, “Quell’amor divino c’ aperse a prender noi, n’ croce le braccia’. Crocifissi e crocifissioni di Michelangelo Buonarroti,” in *Michelangelo 1564/2014. Incontrare un artista universale*, eds. Cristina Acidini, Elena Capreti, y Sergio Risaliti, exh. Cat. Rome, Musei Capitolini, 2014, pp. 150-167 y 340.

Lissa Glinsman, *The application of X-rays fluorescent spectrometry to the study of Museums objects*, University of Amsterdam, 2004.

Manuel Gómez Moreno, “Obras de Miguel Ángel en España”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 6, n°17, 1930, pp. 189-198.

Manuel Gómez Moreno, “El Crucifijo de Miguel Ángel”, *Archivo Español de Arte*, vol. 9, n°26, 1933, pp. 81-84.

Werner Gramberg, “Guglielmo della Porta, Coppe Fiamingo und Antonio Gentili da Faenza”, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, V, 1960, pp. 31-52.

Werner Gramberg, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin 1964, 3 vols.

Werner Gramberg, “Notizien zu den krucifixen des Guglielmo della Porta und zur entstehungssgesichte des hochalatkreuzes in S. Pietro in Vaticano”, *München Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 22, 1981, pp. 95-114.

Philippe Gros, *Bronzes de la Renaissance Italienne*, Foundation Bemberg, 1996.

José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, 1987.

Michael Hirst, “Michelangelo and his first biographers”, *Proceedings of The British Academy*, 94, 1997, pp. 63-84.

Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, 1563, ed. Manuel Denis, Madrid, 1921.

Bertrand Jestaz, “Copies d’Antiques au Palais Farnèse. Les Fontes de Guglielmo della Porta”, *Mélanges de l’école française de Rome, Italie et Méditerranée*, vol. 105, 1993-1, pp. 7-48.

Paul Joannides, “A Note on the Julius Tomb 1513”, *The Burlington Magazine*, 113/816, March 1971, pp. 148-150.

Paul Joannides, “Michelangelo’s Lost Hercules”, *The Burlington Magazine*, Vol. 119, n°893, Aug., 1977, pp. 550-555.

Paul Joannides, “A Supplement to Michelangelo’s Lost Hercules”, *The Burlington Magazine*, Vol. 123, n°934, Jan. 1981, pp. 20-23.

Paul Joannides, “Two Bronze Statuettes and Their Relation to Michelangelo”, *The Burlington Magazine*, Vol. 124, n°946, Jan. 1982, pp. 3-8.

Paul Joannides, “Bodies in the Trees: A Mass-Martyrdom by Michelangelo”, *Apollo*, 140, Nov. 1994, pp. 3-14.

Paul Joannides, *Michelangelo and his influence: Drawings from Windsor Castle*, ex. Cat., London, 1996.

Paul Joannides, “Michelangelo bronzista. Reflections on his Mettle”, *Apollo*, 145, June 1997, pp. 11-20.

Paul Joannides, *Michel-Ange, élèves et copistes. Inventaire général des dessins italiens*, Musée du Louvre, Paris, vol. 6, 2003.

Paul Joannides, *Drawings by Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge, 2007.

Paul Joannides, “Two bronze Crucifixion groups designed by Michelangelo”, *Colnaghi Studies Journal-11*, oct. 2022, pp. 22-51.

Lars Olof Larson, *European Bronzes. Swedish National Art Museum*, Stockholm, 1992.

E. Lavagnino, “Di un ciborio de Jacopo del Duca”, *Rivista del Istituto d’Archeologia e Storia del Arte*, Roma, 1930

Massimo Leoni, *Considerations sur les bronzes statuaire antiques”. Étude métallurgique des chevaux de St Marc; les alliages de cuivre: structure et phénomènes de corrosion. Les chevaux de St Marc*, Olivetti, 1981.

Margrit Lisner, “Michelangelos Krucifixus aus S. Spirito”, *München Jahrbuch der Bildenden Kunst* 15, 1964, pp. 7-31.

Margrit Lisner, *Il Crocifisso di Michelangelo in Santo Spirito a Firenze*, Prestel Verlag, 1964.

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.

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.

Vicente Lleó Cañal, “La conjoncture classique dans la sculpture sévillane: les années 1570”, *Revue de l’Art*. nº70, 1985, pp. 21-28.

Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012.

Stefano l’ Occaso y Micheza Zurdo, *Michelangelo. I bronzi della Passione*, exh. Cat. Museo di Palazzo Ducale, Mantua, 2022.

Anselmo López Morais, “Un Cristo de Miguel ángel en Astorga”, *El Pensamiento astorgano*, 1974.

Anselmo López Morais, “El Crucifijo de Miguel Ángel. (Un ejemplar en colección particular de Orense)”, *Porta da Aira: revista de Historia del Arte Orensano*, 1988, nº1, pp. 97-107.

Philippe Malgouyres, “La déposition du Crist de Jacopo del Duca. Chef d’ oeuvre postume de Michelangelo”, *Revue du Louvre*, 2011.

PC Marani. ed. "The Genius of the sculptor in Michelangelo's Work". Montreal Museum of Fine Arts. June/Sept 1992.

Fernando A Martin, "Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional". Editorial Patrimonio Nacional. Madrid. 1987.

Pedro Manuel Martínez Lara, “Sedimento material en la vida de un humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes”, *Boletín de Arte*, Universidad de Sevilla, nº32, 2011-2012, pp. 437-455.

Anna Maria Masinelli, *Bronzetti e anticaglie della guardaroba di Cosimo I*, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 1991

Leonardo Mattos Cárdenas, “Dos invenciones: el Cristo del Auxilio de Martínez Montañés y el Felipe IV a caballo orígenes y eco arquitectónico de su difusión en Lima”, *Devenir. Revista de estudios sobre patrimonio edificado*, vol. 6, nº12, 2019, pp. 27-46.

Ulrich Middeldorf, “Two wax reliefs by Gugglielmo della Porta”, *Art Bulletin*, 17, 1935,

Ulrich Middeldorf, “In the wake of Guglielmo della Porta”, *The Connoisseur*, 144, 1977, pp. 82-84.

Emile Molinier, *Les bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes*, París, 1886.

Jennifer Montagu, *Gold, Silver, and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven & London, 1996.

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.

Peta Motture, Emma Jones y Dimitrios Zikos, *Carving, Cast & collectors*, Victoria and Albert Museum publishing, 2013.

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*, F. Checa Cremades (com.) Museo Nacional del Prado, 1998, pp. 158-183.

Rosemary Mulcahy, *Philp II of Spain. Patron of the Arts*, Dublin, 2004.

Linda Murray, *Michelangelo: His Life, Work and Times*, New York, 1984.

Maria Musiol, *Michelangelo and Vittoria Colonna letters*, Berlin 1922.

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.

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

Jeaninne O’ Grody, *Michelangelo the Master modeled*, Yale University Press, 2002.

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

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

Antonio Palomino, *Vidas*, 1724, ed. Nina Ayala Mallory, Madrid, 1986; Cambridge University Press.

Nicolas Penny, *Catalogue of the Europez Sculpture in the Ashmolean Museum, 1540 to the present day*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Abrahams Peter, “Anatomical evidence in a Michelangelo discovery”, in V. Avery et al. *Michelangelo Sculptor in bronze*, London, 2018.

P. Petraroraio, “Bastiano Torrigiani”, Maria Luisa Madonna (ed.), *Roma di Sixto X*, Rome, 1993.

John Goldsmith Phillips, “A Crucifixion Group after Michelangelo”, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1937, pp. 647-668.

John Goldsmith Phillips, “Guglielmo della Porta. His Ovid plaquettes”. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1939.

John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London, 1963.

Lorenzo Principi y Alan Chong, “The impact of Michelangelo’s new Sacristy”, exh. cat. *The Sculpture of Giovan Angelo Montorsoli and his circle. Mith and Faith in Renaissance Florence*, Currier Museum of Art, Manchester (USA), 2018, pp. 79-88.

Lorenzo Principi, “Giovanni Bandini’s bronze Crucifix and candlesticks made for the Urbino Cathedral”, *The Burlington Magazine*, Nov. 2016, pp. 870-878.

Francesc Quilez Corella, “La cultura artística de Pablo de Céspedes”, *Boletín del Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, nº39, 1990.

Pina Ragionieri, “Michelangelo, Due lottatori”, *I bozzetti michelangioleschi della Casa Buonarroti*, P. Ragionieri (ed.), Firenze, 2000, nº 4, pp. 42-47.

José Ramírez de Arellano, “Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 11, 1903, pp. 204-214 y 232-236; 12, 1904, pp. 34-41.

Gonzalo Redin, “Giacomo Del Duca, il ciborio della certosa di Padula e il ciborio di Michelangelo per Santa Maria degli Angeli”, *Antologia di Belle Arti*, 63-66, 2002, pp. 125-138.

Michael Riddick, *A Renowed Pieta by Jacob Cornelis Cobaert*. (online).

Michael Riddick, *The Paxes and Reliefs of Antonio Gentile da Faenza*. (Online).

Michael Riddick, *A possible Corpus, Saint and Siren by Sebastiano Torrigiani*. (Online).

Michael Riddick, *Reconstituting a Crucifix by Guglielmo della Porta and his colleagues*. (Online).

Michael Riddick, *The Thief of Michelangelo: Models preserved in Bronze and Terracotta*. (Online)

Michael Riddick, *Michelangelo's Crucifix for Vittoria; Michelangelo and Vittoria Colonna's discussion on a Crucifix; Cast of the Crucifix*. (Online).

Michael Riddick, *El Greco's Roman period and the influence of Guglielmo della Porta*, March 2020.

Michel Riddick, *A bronze Christ attributed to Michelangelo*. (Online).

Claire Robertson, *Il Gran Cardinale Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, London, 1992.

Cristine Riebesell, “Guglielmo della Porta”, ex. Cat. Palazzo Farnese. *Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, Francesco Rubanelli (com.), Roma, 2011, pp. 254-261.

C Robertson, “Il Gran Cardinale Alessandro Farnese, Patron of tge Arts”. London. 1992.

Xavier Romel, *Miguel Ángel y su fe protestante secreta*, March 7th, 2022.

P. Rotondi, “Tomasso della Porta nella scultura romana della Contrarreforma”, *Bolletino del Reale Istituto di Archeologia e Storia del Arte in Roma*, VI, 1933.

Jesús Rubio Palaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, 1993.

Xavier Salomon, “The Goldsmith Pietro Spagna”, 1561-1627, Papers of the British at Rome, 2006.

Francisco José Sánchez Cantón, “Sobre el crucifijo de Miguel Ángel”, *Archivo Español de Arte*, 1937, p. 529.

Schiavo, *Il Michelangiolesco tabernacolo di Jacopo del Duca*, *Studi Romani*, 21/2, 1973, pp. 215-220.

Eike Schmidt, “Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samsom-Modell”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1996, pp. 78-147. Otros ejemplares Rotterdam, Museum Boymas-van Beuningen y París, Museo del Louvre.

Janice Shell, *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's work*, eds. Pietro C. Marani et al., exh. cat. Montreal, The Museum of Fine Arts, 1992, pp. 254-261.

Richard E. Stone, *Direct versus indirect Casting of Small Bronzes in the Italian Renaissance*, Heilbrun timeline of Art Story, The Metropolitan Museum, August 2007.

Richard E. Stone, *Organic patinas of small bronzes of the Italian Renaissance*, The Metropolitan Museum, 2010

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*, D. Allen, L. Borsch, J. D. Drapper, J. Fraiman, R. Stone (eds.), New York, The Metropolitan Museum, 2022, pp. 25-46.

S. Sturman & D. Smith, “Italian Renaissance bronzes: alloy analysis, artist and interpretation”, *Carving, Cast & Collectors. The Art of Renaissance Sculpture*, P. Motture, E. Jones y D. Zikos (eds.), Victoria & Albert Publishing, London, 2013, pp. 160-175.

Charles de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton University Press, vol, V, 1960, *The Last Judgement*.

Charles de Tolnay, “Contributi Michelangeschi, Un bozzetto di legno di Michelangelo”, *Commentari*, XVI, 1965, pp. 93-97.

Charles de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton University Press, vol. 1, 1969, *The Youth of Michelangelo*.

Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michlangelo*, Novara, 1975-1980.

Charles de Tolnay, *Miguel Ángel artista y pensador-escritor. Obras menores*, 1978.

Robert van Lang, *technical studies of Renaissance bronzes. The use of neutron imaging and Time-of-flight neutron diffraction on the studies of the Manufacture and Determination of Historical Copper and Alloys*, PHD TU Delft, 2012.

Robert van Lang, E. Lehman, S. Hartman, A. Kaestner, F. Scholten, “The Study of bronze statuettes with the help of neutron-imaging techniques”, *Analytical Bioanalytical Chemistry*, 395, 2009, pp. 1.949-1.959.

Benedetto Varchi, *Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi*, 1564.

Giorgio Vasari, *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. 1550 y 1568.

Enrique Viola, *El Cristo de la Clemencia de Juan Martínez Montañés*, 2013.

Sarah Vowles, Grant Lewis, *Michelangelo the last decades*, exh. cat. The British Museum, 2024.

Ian Wardropper, *European Sculpture 1400-1900 in the Metropolitan Museum of ART* New York, 2011.

Jeremy Warren, (ed.) *Renaissance and Baroque Bronces in and around the Peter Marino Collection*, The Wallace Collection, London, 2013.

Johanes Wilde, *Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, 1953.

Créditos Fotográficos

Hemos hecho todos los esfuerzos para localizar a los titulares de los derechos de autor y obtener permiso para el uso del material protegido por derechos de autor. El editor pide disculpas por cualquier omisión en la lista a continuación y agradecería ser notificado de cualquier corrección que deba incorporarse en futuras ediciones de este libro.

© **Institute of Old Masters Research**: Introducción Fig. A, O; text Fig. 1, 8, 9, 10, 11, 12, 19, 20, 25, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 41, 44, 45, 47, 65, 66, 67, 69, 73, 74, 77, 82, 83, 84, 86, 88, 90, 100, 101, 104, 106, 118, 119, 120; notes c2 Fig. A, D, F.

© **Album**: Introducción Fig. J; text Fig. 6, 52, 59, 60, 62, 63, 64, 70, 76, 110, 113, 113, 114, 115, 116; notes c2 Fig. G.

© **Alamy**: Introducción Fig. C, M, P; text Fig. 49, 89, 107; notes c3 Fig. A.

© **Herederos de Alejandro Fernández de Araoz**: Prólogo pag. 6; texto Fig. 7, 117; notas c1 Fig. E.

© **Museum Kunstpalast, Dusseldorf**: notas c2 Fig. B.

© **Victoria & Albert Museum**: notas c4 Fig. A, B.

© **Teylers Museum**: texto Fig. 54, 55, 56.

© **Catedral de Sevilla**: introducción Fig. Q; texto Fig. 5, 21, 24, 28, 35, 109.

© **Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta**: texto Fig. 3, 22, 29, 37, 50.

© **Michael Riddick**: introducción Fig. 7.

© **Kunsthistorisches Museum**: notas c1 Fig. C.

© **British Museum**: introducción Fig. E; texto Fig. 57.

© **CSIC**: texto 13, 14, 16; notas c1 Fig. A; Anexo CSIC images.

• Reproducción cortesía de **Michael Riddick**: texto Fig. 40, 42, 43, 46, 48, 94, 95, 96, 97.

• Reproducción cortesía de **Antonio Pareja**: texto Fig. 51, 104, 111; notas c1 Fig. B.

• Reproducción cortesía de **Dra. Rosario Coppel**: introducción Fig. B, F, G.

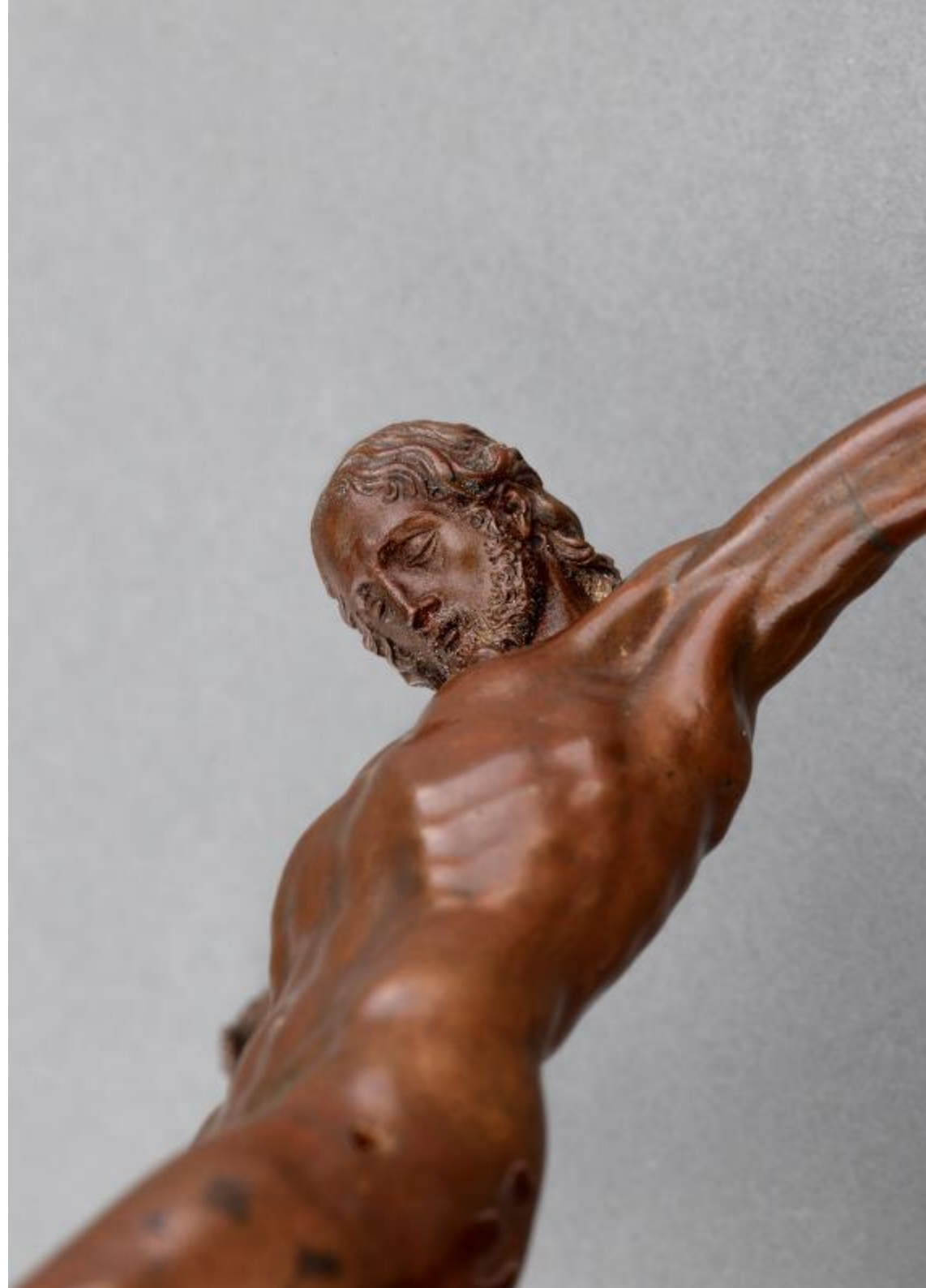
• Reproducción cortesía de **Dr. Arie Pappot**: notas c1 Fig. D.

• Reproducción cortesía del **Palacio Ducal de Gandía**: texto Fig. 4.

• Reproducción cortesía de la **Catedral de Cuenca**: introducción Fig. L.

• Reproducción cortesía de **SGS Tecnos**: texto 13, 14, 16; Anexo imágenes Rayos-X.

Fig. 119. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, > en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR





Anexos

1. Informe del CSIC sobre los resultados de las pruebas de aleaciones e imágenes digitales y tomográficas del microscopio de los residuos de cera y yeso.
2. Informe sobre el estado de conservación y restauración.
3. Documentación de imágenes de rayos X proporcionada por SGS Tecnos.

INFORME SOBRE EL ESTUDIO DE UN CRISTO RENACENTISTA

A solicitud de Ricardo Herrero se ha realizado el estudio para caracterizar el metal empleado en un Cristo identificado como de época renacentista (Fig.1).

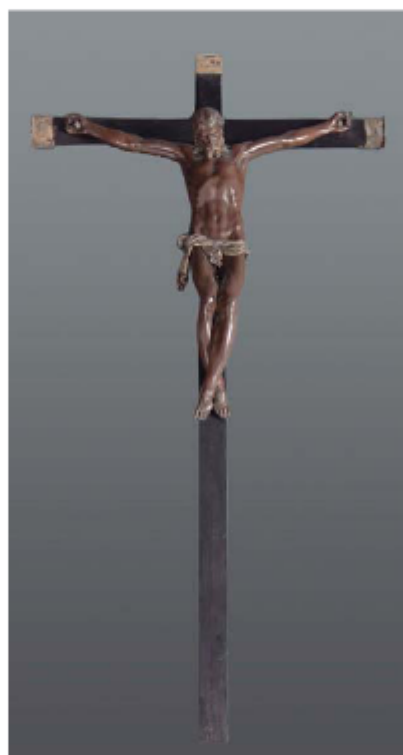


Fig. 1 Objeto analizado en el Instituto de Historia del CSIC

Para la caracterización elemental de los distintos elementos metálicos se ha utilizado el espectrómetro portátil INNOV-X Alpha del Museo Arqueológico Nacional equipado con tubo de rayos X y ánodo de plata. Las condiciones de trabajo se establecieron en 35kV y 20µA. Los tiempos de adquisición se fijaron en 60 s y los valores cuantitativos se han calculado a partir de una calibración validada con patrones certificados. Los resultados de los análisis (Tabla 1) se expresan como porcentaje en peso (%) de cada uno de los elementos (ND= no detectado). El límite de cuantificación para plata (Ag) y antimonio (Sb) es de 0,15 %, y para el resto de los elementos se sitúa en el 0,02 %. Los márgenes de error son inferiores al 1 % en los elementos mayoritarios.

Las imágenes de microscopia se han tomado con un microscopio digital Leica DVM6 M con objetivo PL APO FOV 43,75 mm.

Análisis	Zona	Fe	Ni	Cu	Zn	As	Ag	Sb	Sn	Au	Pb	Bi	Hg
PA29693A	Perizonium trasero	0,2	ND	2,42	ND	ND	64,9	ND	ND	25,3	0,37	0,10	5,87
PA29693B	Perizonium delantero	0,44	ND	4,08	0,17	ND	58,0	ND	ND	32,4	0,4	0,10	3,79
PA29693C	Clavo largo	ND	20,5	62,7	16,8	ND	ND	ND	ND	ND	ND	ND	ND
PA29693D	Clavo corto	ND	20,5	62,8	16,7	ND	ND	ND	ND	ND	ND	ND	ND
PA29693E	Arandela	ND	ND	6,57	ND	ND	92,6	ND	ND	0,11	0,07	ND	ND
PA29693F	Cabeza muestra viruta interior	0,12	0,19	94,5	ND	0,37	ND	2,76	ND	ND	2,09	ND	ND
PA29693G	Pierna derecha superficial	0,19	0,23	93,5	ND	0,24	0,16	4,55	0,23	ND	0,92	ND	ND
PA29693H	Brazo derecho zona unión	0,18	0,23	96,8	0,19	0,19	6,95	4,13	0,29	ND	1,08	ND	ND
PA29693I	Brazo derecho zona entablaza	0,11	0,22	94,3	ND	0,19	0,18	3,91	0,32	ND	0,79	ND	ND
PA29693J	Brazo izquierdo zona de unión	0,2	0,23	90,5	0,3	0,23	2,46	4,64	0,32	ND	1,11	ND	ND
PA29693K	Remate cruz derecha	0,13	ND	6,37	ND	ND	93,5	ND	ND	ND	0,02	ND	ND
PA29693M	Remate cruz superior	ND	ND	6,21	ND	ND	93,8	ND	ND	ND	ND	ND	ND
PA29693N	Clavo pie izquierda	ND	ND	11,7	1,01	ND	87,8	ND	ND	ND	ND	ND	ND

Tabla 1. Resultados del análisis elemental por pXRF del Cristo renacentista. Valores expresados en % en peso.

Además de las partes del cuerpo del Cristo, se han analizado otros elementos como las dos partes del perizonium o paño de pureza, varios clavos y los remates de la cruz de madera.

La figura del Cristo ha sido analizada mediante viruta extraída del interior a través del orificio que presenta en la parte superior de la cabeza (PA29693F). Este análisis nos permite conocer la composición del metal original no afectado por la pátina superficial. El resultado muestra un bronce plemado, aunque las proporciones de estaño y plomo son muy bajas (2-3%). Las proporciones obtenidas en las zonas del cuerpo con pátina (pierna y brazo derechos) confirman la baja proporción original de los elementos aleados, aunque el estaño se encuentra enriquecido en proporciones cercanas al 80 % del valor original, mientras que las proporciones de plomo son inferiores en casi la mitad. Además, este metal contiene impurezas de arsénico, antimonio, níquel y plata (en mayor proporción en las tomas realizadas en la pátina donde suele enriquecer su proporción original). La presencia de impurezas de los 4 elementos señalados indica que el cobre probablemente tiene un origen en minerales tipo cobre gris o fahllore.

En los brazos del crucificado se aprecian unas finas líneas de unión. El material que une ambas partes se identifica como plata (PA29693H y K), ya que es el único elemento que cambia significativamente respecto a la composición general del cuerpo, siendo notablemente más elevado (7% en la toma H). El análisis realizado es en área (en torno a 25 mm²) y no permite un microanálisis preciso de esta zona de unión, que como se observa en la figura 2 es muy estrecha (máximo de 0,48 mm), por tanto, el resultado obtenido incluye mayoritariamente la composición de la pátina de la figura de bronce.



Fig. 2.- Detalle de la zona de unión del brazo derecho del Cristo.

El resto de los elementos analizados incluye las dos partes del perizonium o paño de pureza, varios clavos y los remates de la cruz de madera.

En cuanto al perizonium las dos partes muestran una composición similar (PA29693A y B) de plata con restos de dorado con mercurio. La plata empleada lleva una pequeña proporción de cobre aleada y destaca por los contenidos de plomo y bismuto, impurezas características de platas antiguas asociadas a los procesos de obtención del metal.

Los clavos sueltos analizados (PA29693C y D) corresponden a una aleación contemporánea de cobre, zinc y níquel que se conoce como alpaca o plata alemana, que empieza a usarse en el primer tercio del siglo XIX.

La arandela (PA29693E) es de nuevo de plata, pero difiere de las proporciones del perizonium al tener una menor proporción de plomo (apenas 0,07 %). También se detectan impurezas de oro, que no suelen encontrarse en la plata de manufactura moderna, salvo que se trate de un resto de dorado no apreciable a simple vista.

Los remates de la cruz (PA29693M y L) están fabricados en plata con una ley similares a la arandela anterior, pero sin la presencia de oro. Tanto la arandela como estos remates están muy próximos a la ley de 925 milésimas y dado el efecto enriquecedor en superficie es posible que originalmente se trate de una plata de esta ley, de uso muy muy común desde la Edad Media, aunque la ausencia de plomo sugiere periodos más recientes.

Finalmente, el clavo que fija el pie izquierdo del Cristo (PA29693N) es también de plata, pero en este caso presenta porcentajes más elevadas de cobre (11%) y aparece el zinc en proporciones del 1%, sin que se detecte plomo o bismuto. Se trata de una composición diferente a las platas anteriormente comentadas, que quizás pueda responder a una plata contemporánea por la ausencia de plomo. Sin embargo, la presencia de zinc es un rasgo que solo conocemos en platas antiguas debido a su aleación con latón, en vez de cobre. Descartamos que sea un latón bañado en plata ya que la proporción Cu/Zn es de 10/1 cuando en los latones modernos la proporción es de 3/1 o superior.

Como último elemento de estudio se documentaron unas posibles gotas de cera que aparecen en el antebrazo junto a una de las muñecas del Cristo. En las imágenes se aprecian dos gotas de una sustancia traslúcida, una de ellas algo deformada.



Fig. 3 y 4 Detalle de las gotas de la sustancia traslúcida en el brazo izquierdo

En Madrid a 3 de julio de 2023

Ignacio Montero Ruiz

Fdo: Ignacio Montero Ruiz
Investigador Científico IH, CCHS-CSIC



2306261207-Cristo-brazo izq-10x.tif



2306261210-Cristo-brazo izq-50x-2.tif



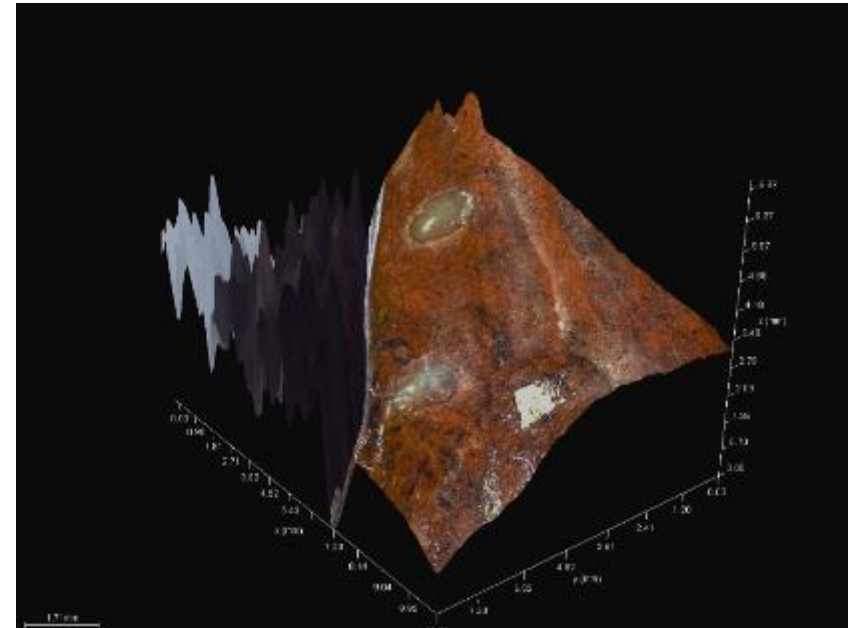
2306261209-Cristo-brazo izq-50x-1.tif



2306261211-Cristo-brazo izq-50x-3.tif



2306261214-Cristo-brazo izq-EDOF-70x.tif



2306261214-Cristo brazo izq-gotas cera-topo 2.tif



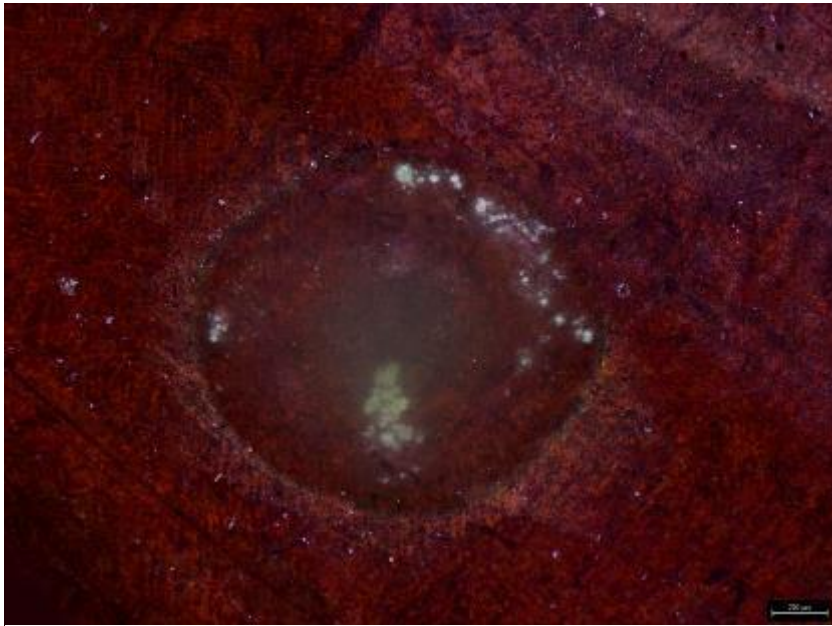
[216]

2306261214-Cristo brazo izq-gotas cera-medidas 3D.tif



2306261214-Cristo brazo izq-gotas cera-topo.tif

[217]



2306261302-Cristo-brazo izq-EDOF-200x.tif



2306261227-Cristo-brazo dch-EDOF-70x-medidas.tif



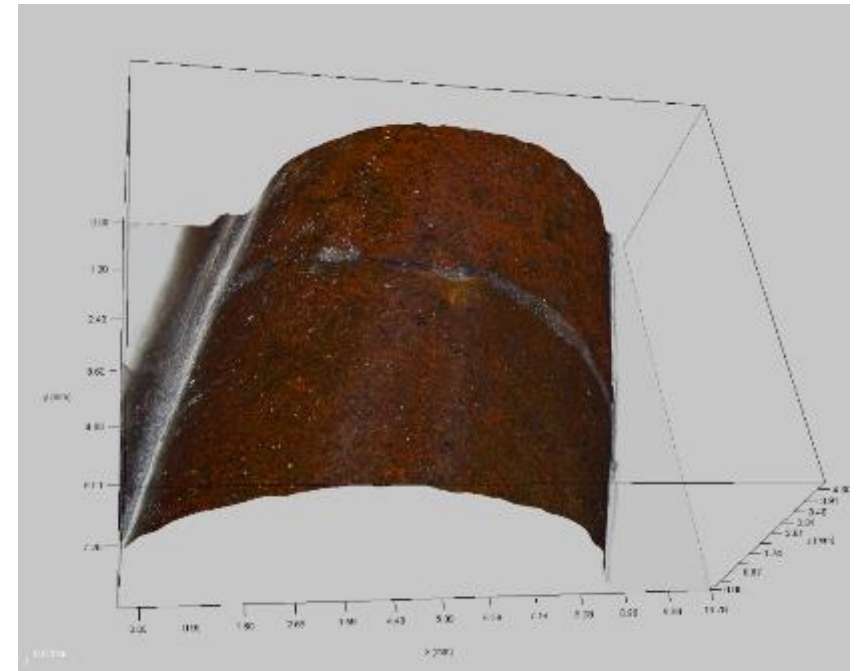
2306261225-Cristo-brazo dch-70x.tif



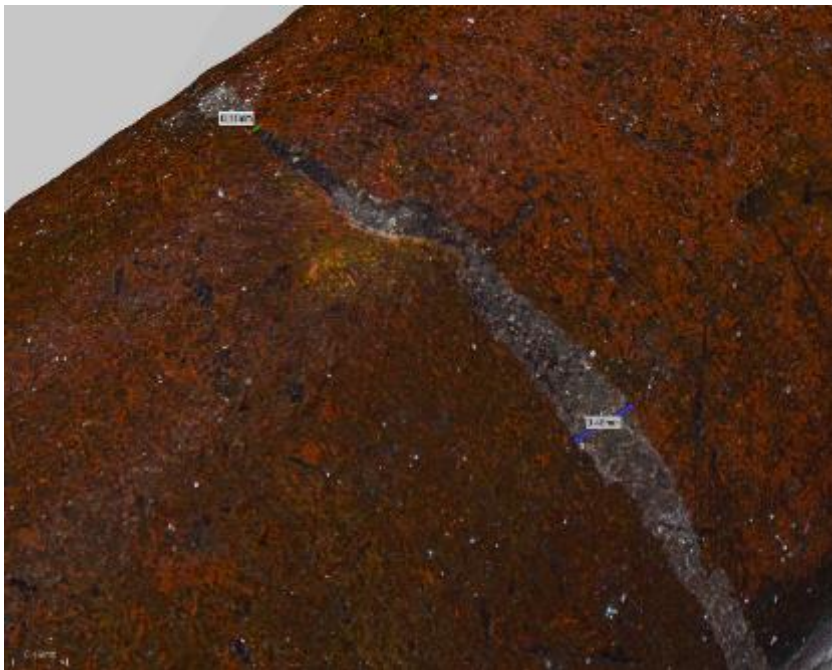
2306261227-Cristo brazo dch-fisura-medidas 3D.tif



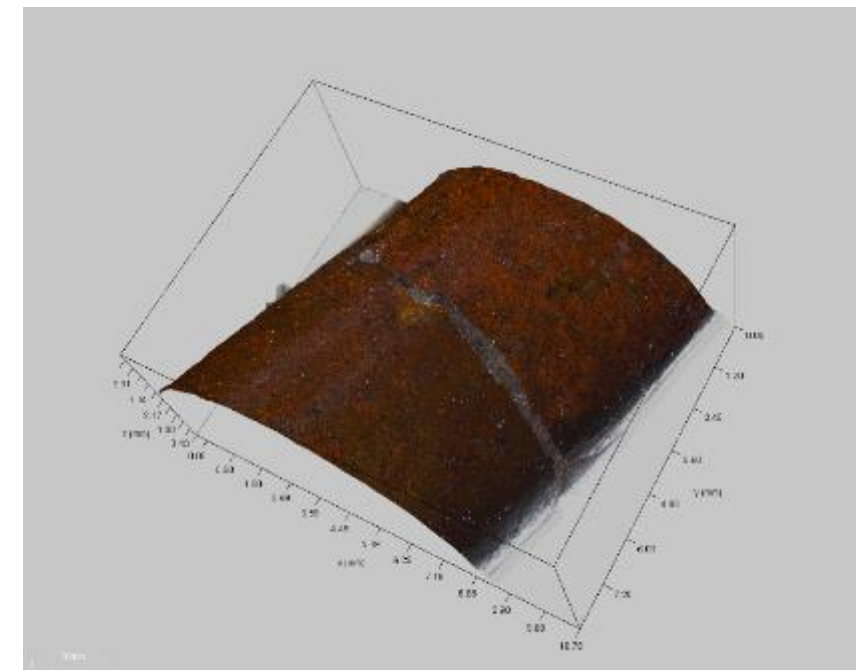
2306261227-Cristo brazo dch-fisura-medidas 3D-2.tif



2306261227-Cristo brazo dch-fisura-topo3.tif



2306261227-Cristo brazo dch-fisura-medidas 3D-3.tif



2306261227-Cristo brazo dch-fisura-topo2.tif



MEMORIA FINAL

RESTAURACIÓN DE CRISTO DE BRONCE.
COLECCIÓN PARTICULAR. MADRID

AGOSTO 2023

FICHA DESCRIPTIVA DE LA OBRA

FOTO DE LA OBRA



TIPO DE OBJETO

DEFINICIÓN:

ESCULTURA DE BUITO REDONDO DE BRONCE, REALIZADA A PARTIR DE UN MOLDE DE VARIAS PIEZAS.

DESCRIPCIÓN BREVE DEL OBJETO:

REPRESENTA UNA FIGURA MASCULINA, BARBADA Y CRUCIFICADA CON CUATRO CLAVOS. EL MOLDE PRELIMINAR TENÍA AL MENOS TRES PARTES; UNA PARA EL CUERPO Y DOS PARA CADA BRAZO, QUE ESTÁN SOLDADOS POSTERIORMENTE DE MANERA CASI IMPERCEPTIBLE. EL MODELO ESTÁ DESNUDO PERO EXISTE UN PAÑO DE PUREZA DE QUITA Y PON REALIZADO A MEDIDA PARA LA OBRA.

DIMENSIONES GENERALES

MIDE UNOS 25 cm. DE ALTO x 22 cm. DE ANCHO

DATACIÓN CRONOLÓGICA O ESTILÍSTICA

EL MODELADO DE LA OBRA PRESENTA RASGOS DE LOS MODELOS CLÁSICOS DEL S. XVI.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN

VACIADO EN BRONCE. PÁTINA GENERAL DE BASE OLEOSA QUE PROTEGE Y POTENCIA LOS RASGOS DE LA TALLA. SOLDADURA EN BRAZOS Y COSTURA EN GLUTEO DE PARTE POSTERIOR PARA LA EXTRACCIÓN DEL ALMA DEL MOLDE. PAÑO DE PUREZA METÁLICO DE DOS PIEZAS QUE SE UNEN AL CUERPO CON DOS CLAVOS METÁLICOS DE CAREZA PLANA.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Se trata de una obra en bronce de bulto redondo patinada de muy buena calidad. Mide 25 cm de alto x 22 cm de ancho aproximadamente y se puede observar un buen estado de conservación general. Se trata de un modelo hueco, hecho en varias piezas posteriormente soldadas.

En el momento de la restauración encontramos algunas patologías que describimos a continuación.

- **Suciedad generalizada levemente adherida** fomentada por la **impregnación general de la obra con una sustancia cerosa**. Podría corresponder a un material desmoldeante aplicado por la totalidad de la pieza.
- **Gotas de sustancia cerosa en el antebrazo derecho e izquierdo por detrás**: se observan varias gotas que parecen de alguna sustancia cerosa y que podrían corresponder también al desmoldeante aplicado por toda la pieza para realizar algún otro molde a partir de este modelo.



DETALLE DE LA SUCIEDAD ADHERIDA EN LA ZONA DE LA BARBA Y GOTAS DEL ANTEBRAZO



- **Restos blanquecinos muy endurecidos** sobre todo presentes en las oquedades de la pieza: pelo, pliegues del cuerpo, boca o fosas nasales. Podrían corresponder a residuos del material empleado para realizar un molde sobre la pieza.



DETALLE DE LA SUCIEDAD Y RESTOS BLANQUECINOS EN LA ZONA DE LA BARBA, BOCA Y NARIZ



DETALLE DE LOS RESTOS BLANQUECINOS ENTRE EL DEDO PULGAR Y EL INDICE Y DOS GOTAS DE UN MATERIAL CEROSO EN LA MUÑECA

- **Pátina gruesa y continua, en muy buen estado general pero con zonas ligeramente abrasionadas:** zonas de apoyo con la cruz (talón derecho y nudillos de ambas manos) o de roce con el paño de pureza. La columna vertebral también posee otra coloración menos intensa probablemente debida a una menor carga de la pátina en la aplicación original en esa zona.



ZONAS CON MENOR CARGA DE PÁTINA: TALÓN DERECHO, DEDOS DEL PIE IZQUIERDO, NUDILLOS DE LA MANO, COLUMNA VERTEBRAL Y ZONA DEL PAÑO DE PUREZA

- Se aprecian **tres orificios en la cabeza**, dos abiertos y otro parcialmente oculto que probablemente se corresponden a bebederos para la creación del presente modelo en bronce; estos bebederos, finalizada su función de llenado, son cortados y ocultos mediante diferentes sustancias. Existen **otros dos orificios a los laterales de la cadera** para la inserción de los clavos que sujetan el paño de pureza.



DETALLE DE LOS ORIFICIOS DE LA CABEZA Y LOS LATERALES DE LA CADERA PARA LA COLOCACIÓN DE PAÑO DE PUREZA

- **Deformación o costura en glúteo derecho**, creada en origen probablemente para la extracción del alma del modelo. La pérdida de pátina de esa zona se debe al roce del paño de pureza también metálico. Probablemente se eligió esta zona para la extracción del alma debido a que iba a permanecer oculta por el paño de pureza o la cruz.



DETALLE DE LA ZONA DE ROCE DEL PAÑO DE PUREZA

DATOS ANALÍTICOS OBTENIDOS

Las pruebas analíticas realizadas en la talla se centraron en el **examen organoléptico** de la superficie. Estos datos ayudaron a determinar la mejor fórmula de limpieza y las sustancias presentes en la imagen.

• EXAMEN ORGANOLÉPTICO:

Puso en evidencia el **estado de conservación** de la imagen, así como detalles de la **factura inicial** de la misma.

Haremos hincapié en tres aspectos importantes observados, ya comentados en el apartado del estado de conservación:

1. Se trata de un **modelo hueco hecho en tres partes** (cuerpo y brazos) y unidas posteriormente con fina soldadura.

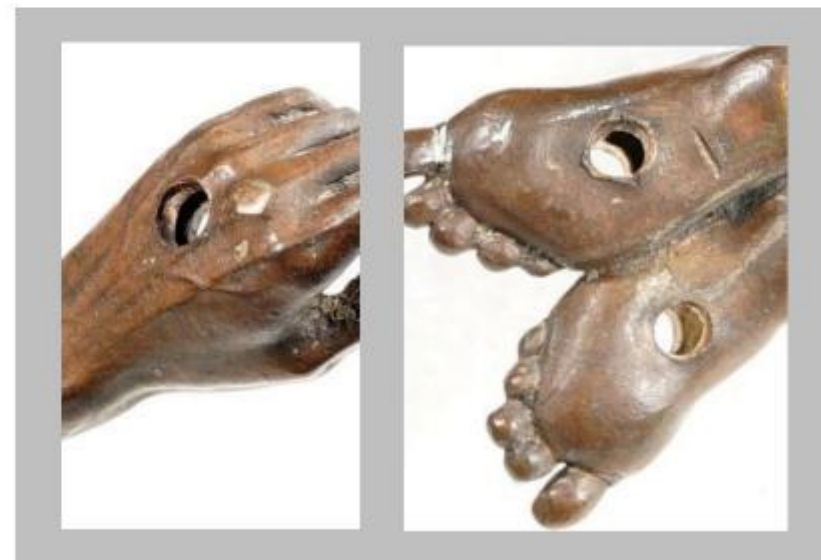


FOTO DE DETALLE DE LOS AGUJEROS DE LOS CALVOS DE MANOS Y PIES, EN DONDE SE PUEDE APRECIAR QUE LA OBRA ESTÁ MUY AHUECADA.

2. Está untada de una **sustancia cerosa que se aprecia por toda la obra y de la que parecen existir acumulaciones o gotas en los brazos**



FOTO DE DETALLE DE LA SUSTANCIA CEROSA DE LOS BRAZOS.

3. Existen también abundantes **restos de un material blanquecino que en alguna zona posee una coloración rojiza en superficie.**



FOTO DE DETALLE DE LOS AGUJEROS DE LA SUSTANCIA BLANQUECINA DE RECOVECOS, EN ESTE CASO DE LAS MANOS, EN DONDE SE PUEDE VER UN ESTRATO ROJIZO SUPERIOR AL BLANCO

• EXAMEN CON LUZ ULTRAVIOLETA:

Se realizó un examen a partir de luz ultravioleta; el sistema empleado es la Fluorescencia UV, destinada a recoger la luz visible reflejada por una superficie estimulada con luz UV. En las fotografías realizadas se puede ver con mucha claridad la existencia de restos de la sustancia blanquecina en recovecos y oquedades. Sin embargo, no mostró una fluorescencia destacada y diferente en las gotas de cera, quizás por la existencia de una capa de cera general en toda la obra.

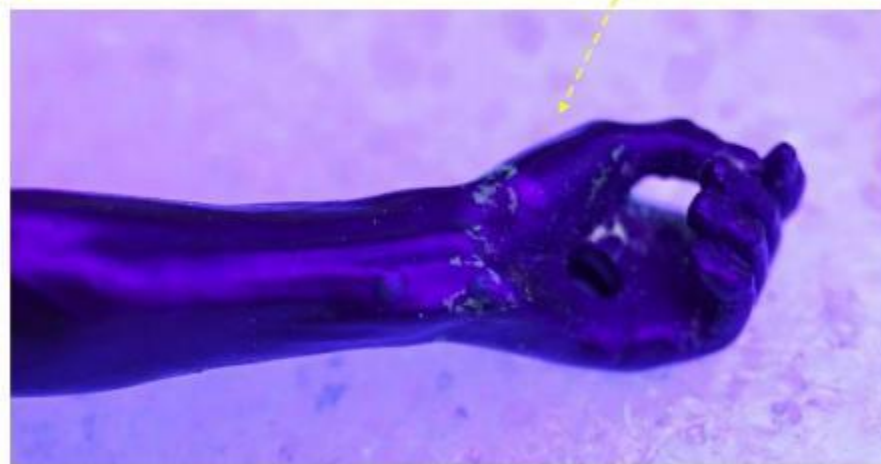
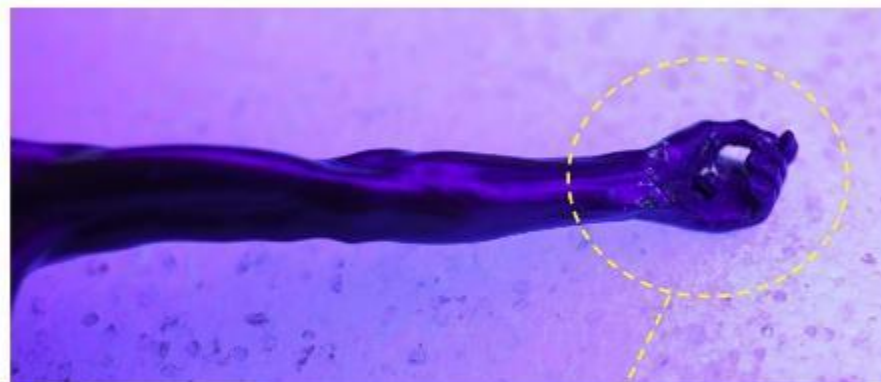


FOTO UV DE LA ZONA DE LOS BRAZOS EN DONDE SE PUEDE APRECIAR UNA FLUORESCENCIA DESTACADA DE LAS ACUMULACIONES DEL ESTRATO BLANQUECINO SUPERIOR EXISTENTE EN CIERTAS ZONAS DE RECOVECOS Y OTRA SUSTANCIA NO IDENTIFICADA A SIMPLE VISTA QUE PODRÍA CORRESPONDER A OTRA CERA DIFERENTE O BIEN VELOS DEL ESTRATO BLANCO.

TRATAMIENTO REALIZADO

Se realizó un tratamiento de limpieza general no exhaustivo, que puede completarse cuando existan los análisis y estudios suficientes de la obra. Por ello se emplearon sistemas mecánicos de limpieza y se trataron áreas concretas afectadas por suciedad, evitando interferir en las zonas sin suciedad adherida.

También se evitó la aplicación de cualquier sustancia protectora o barniz, ya que la pátina está en muy buen estado de conservación y ejerce una acción protectora sobre el metal.

1. DESCALVADO DE LA CRUZ Y RETIRADA DEL PAÑO DE PUREZA

Se quitaron los clavos que unían el Cristo a la cruz siglando y guardando todas las piezas componentes para poder realizar el tratamiento de limpieza y permitir el posterior estudio de la obra. De igual manera se retiró el paño de pureza para efectuar la limpieza de la obra por todos los recovecos.

2. LIMPIEZAMECÁNICA GENERAL SUPERFICIAL

En primer lugar se realizó una limpieza muy superficial de tipo mecánico con brochas de pelo muy fino, de manera que permitiese una mejor valoración y trabajo. Las acumulaciones de polvo se retiraron mediante una pasada ligera de White spirit D- 40.

3. ELIMINACIÓN FÍSICO-MECÁNICA DE RESTOS BLANQUENINOS DE BARBA, NARIZ Y BOCA

La eliminación de grandes acumulaciones de la sustancia blanquecina existente en barba, nariz y boca se realizó evitando el empleo de disolventes y evitando también rozar la superficie, por ello se emplearon sistemas mecánicos poco agresivos como hisopos de madera y palillos de boj. Para la eliminación total de algunos restos se empleó White spirit D- 40 en hisopo de algodón muy escurrido.

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA



FOTOGRAFÍA DE LA ZONA DE LA BARBA, NARIZ Y BOCA ANTES Y TRAS LA INTERVENCIÓN



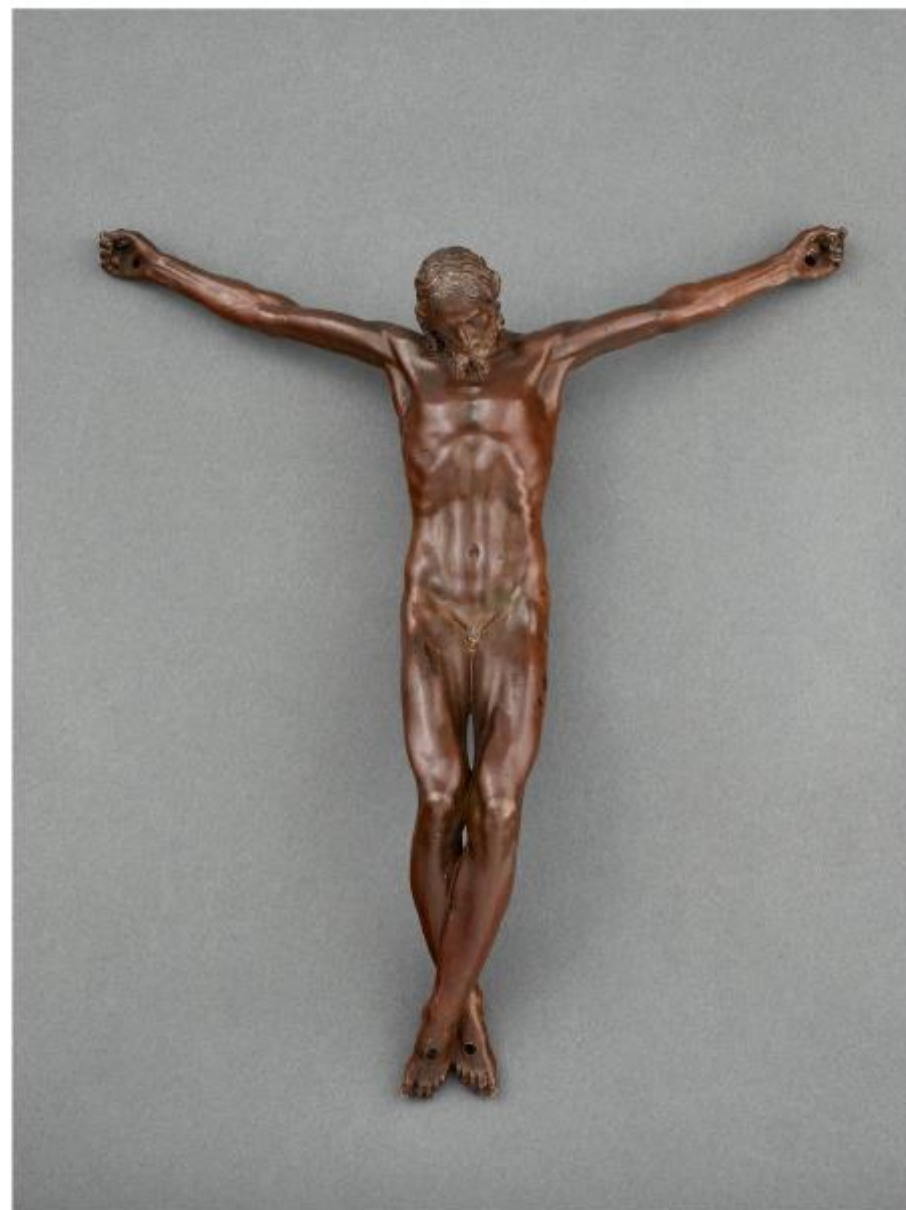
FOTOGRAFÍA DEL LATERAL DE LA BARBA, NARIZ Y PELO ANTES Y TRAS LA INTERVENCIÓN DE LIMPIEZA SUPERFICIAL



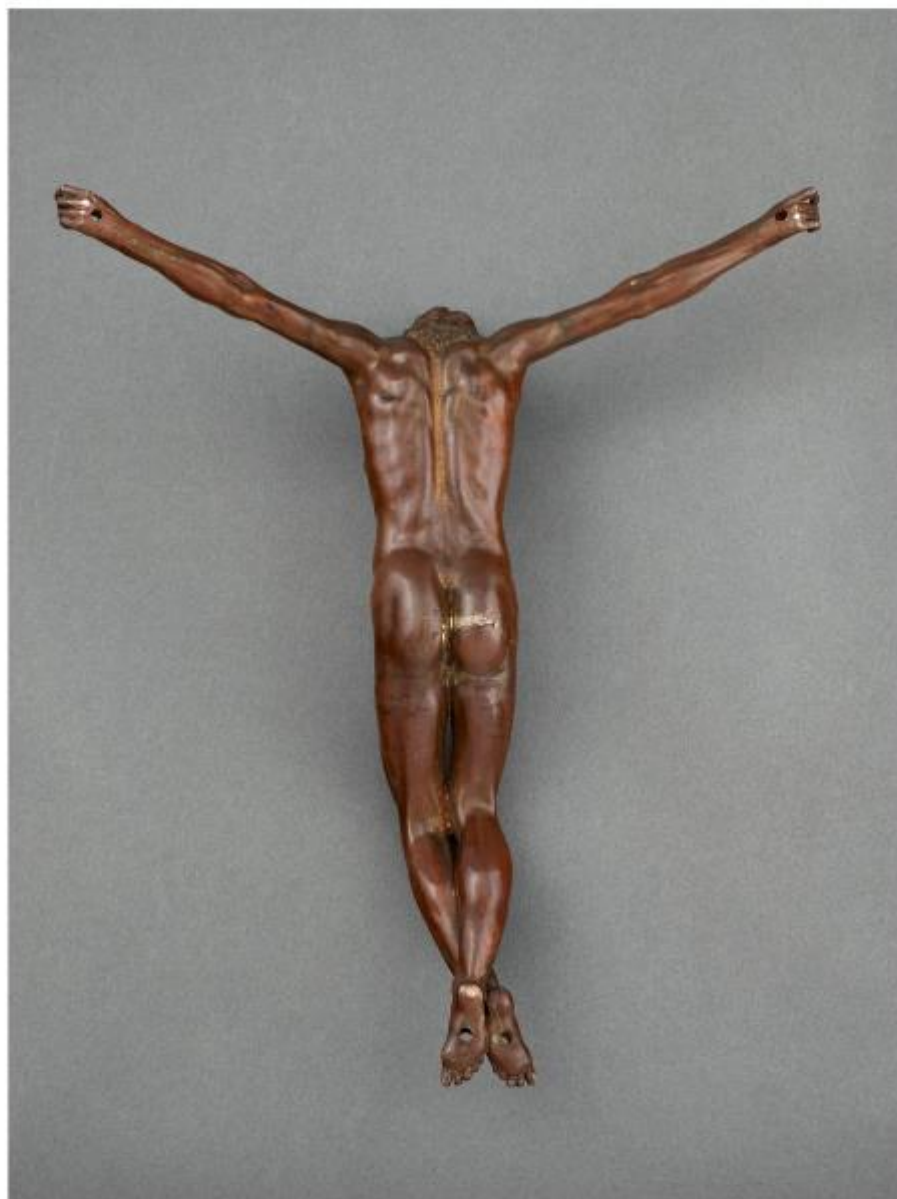
FOTOGRAFÍA DE DETALLE DE LA BARBA DESDE OTRO ÁNGULO ANTES Y TRAS LA INTERVENCIÓN



FOTOGRAFÍA DE DETALLE DEL REVERSO DEL PELO ANTES Y TRAS LA INTERVENCIÓN DE LIMPIEZA

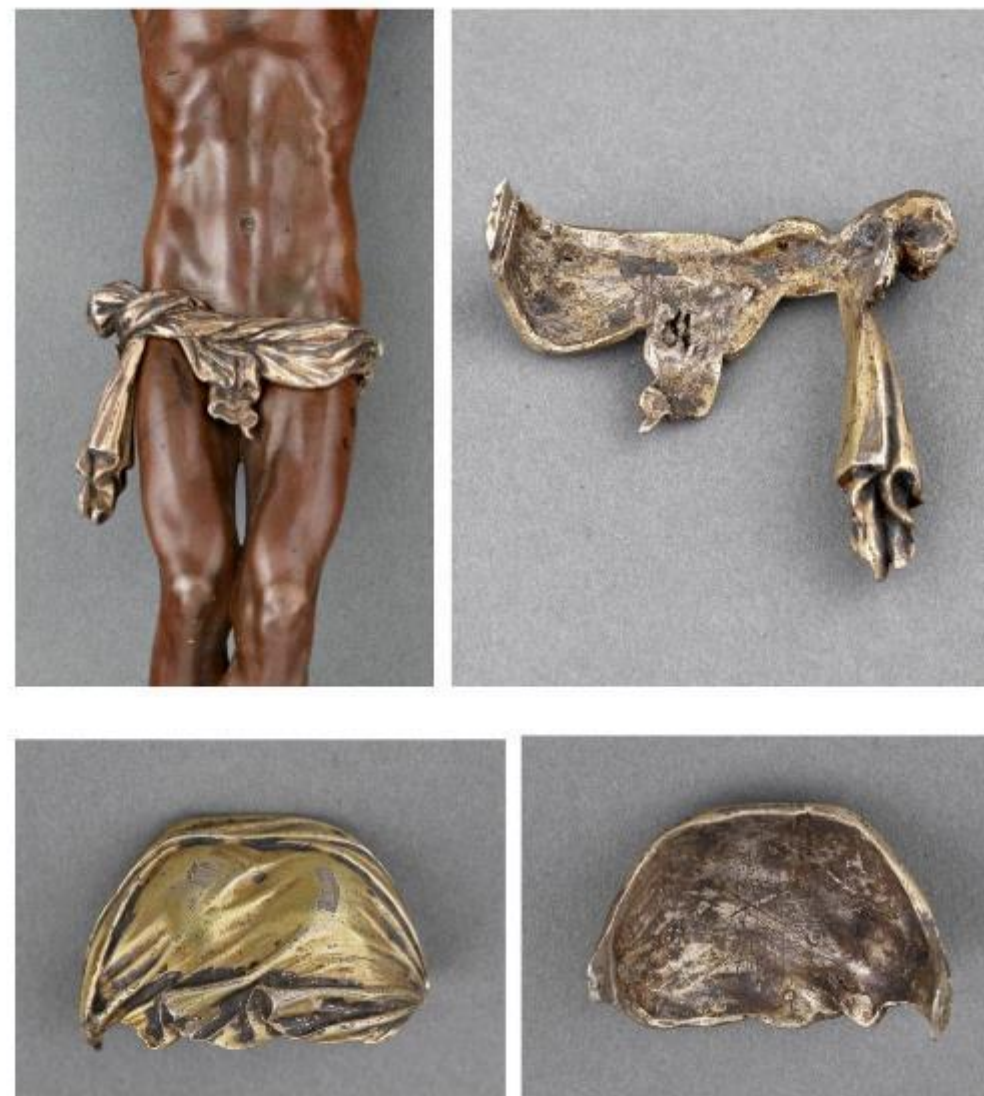


FOTOGRAFÍA FINAL DE LA OBRA
FOTOGRAFÍA GENERAL DEL ANVERSO SIN PAÑO DE PUREZA



FOTOGRAFÍA FINAL DE LA OBRA
FOTOGRAFÍA GENERAL DEL REVERSO SIN PAÑO DE PUREZA

SARA CAVERO RODRIGUEZ
RESTAURADORA DE BIENES CULTURALES
WEB: www.sara-cavero.com



FOTOGRAFÍA FINAL DE LA OBRA
DETALLE DEL PAÑO DE PUREZA POR EL ANVERSO Y POR EL REVERSO

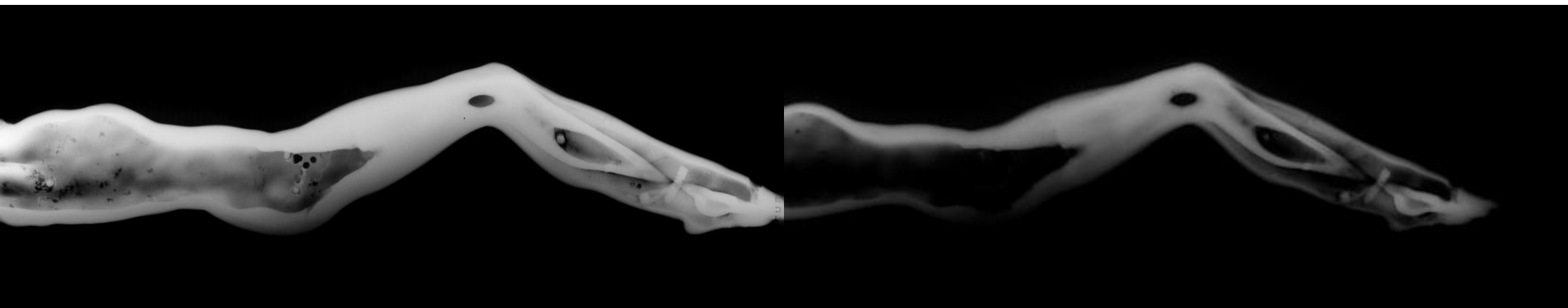
Sara Cavero Rodríguez
Restauradora de escultura, Escuela de Arte y Superior de Bienes Culturales de Valladolid
Restauradora de pintura, Escuela Superior de Conservación de Bienes Culturales de Madrid
Historiadora del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid

Documentación de imágenes de rayos X proporcionada por SGS Tecnos.



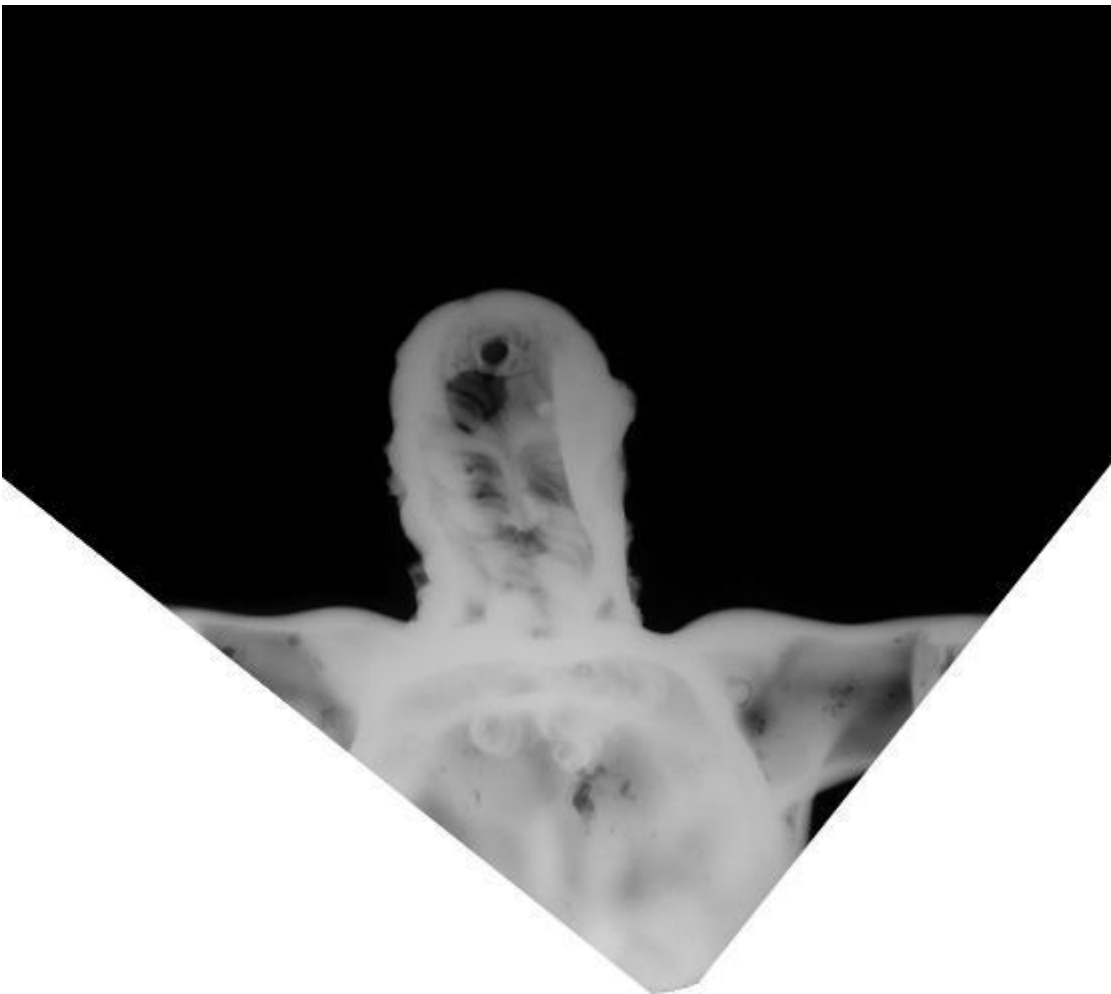
Detalle de radiografía de la parte superior del brazo derecho.

Detalle de radiografía de la parte superior del brazo izquierdo.



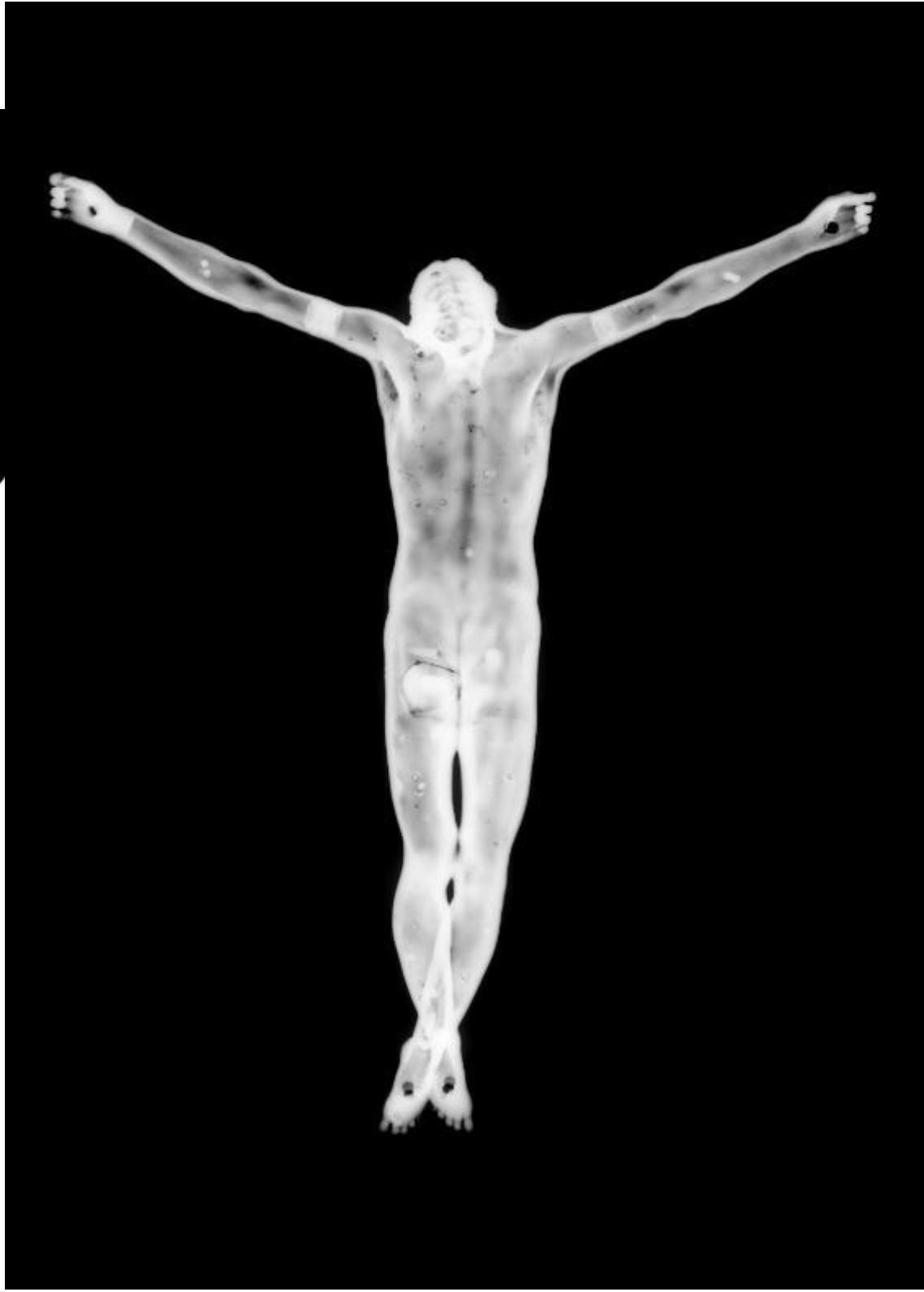
Detalle de radiografía lateral del torso y las piernas.

Detalle de radiografía lateral de las piernas.



Radiografía detallada de la cabeza, tomada frontalmente en un ángulo de 45 grados, desde la barbilla hasta la coronilla.

Radiografía general frontal de la pieza. >







INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH

Este libro ha sido editado
en noviembre de 2024

por

INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH

Basado en un texto
finalizado en octubre de 2023

© October 2023 – El modelo de Crucifijo de Miguel Ángel en bronce, documentado en Sevilla 1597, redescubierto.

Publicado por: Institute of Old Masters Research.

Director del proyecto: Carlos Herrero Starkie.

Diseño del proyecto: Julián Ramos

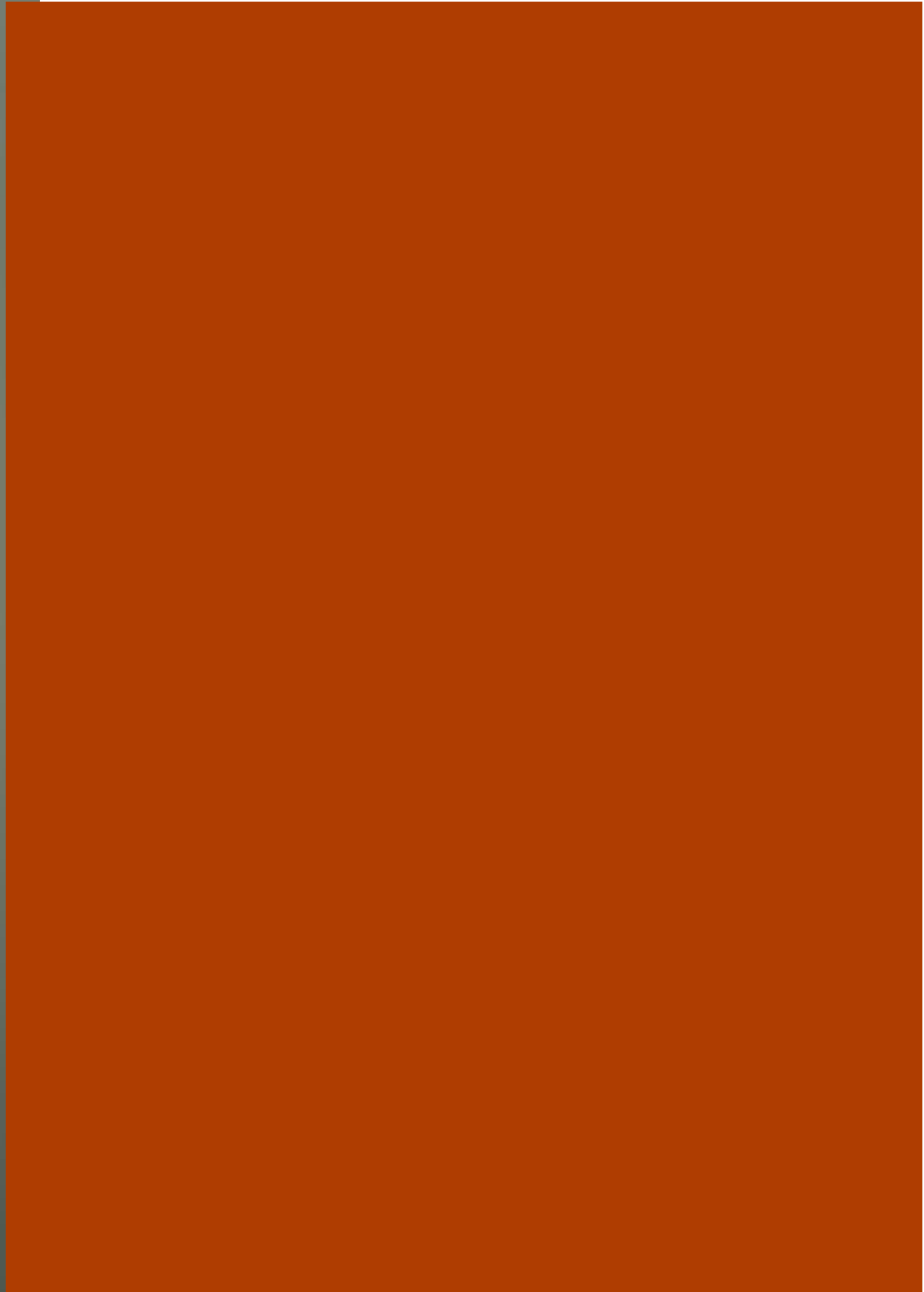
© Institute of Old Masters Research 2024.

©Textos de los autores

©Imágenes de los propietarios.

Todos los derechos están reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por cualquier medio, electrónico o mecánico sin permiso del editor.







INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH