

AMA *art
media
agency*

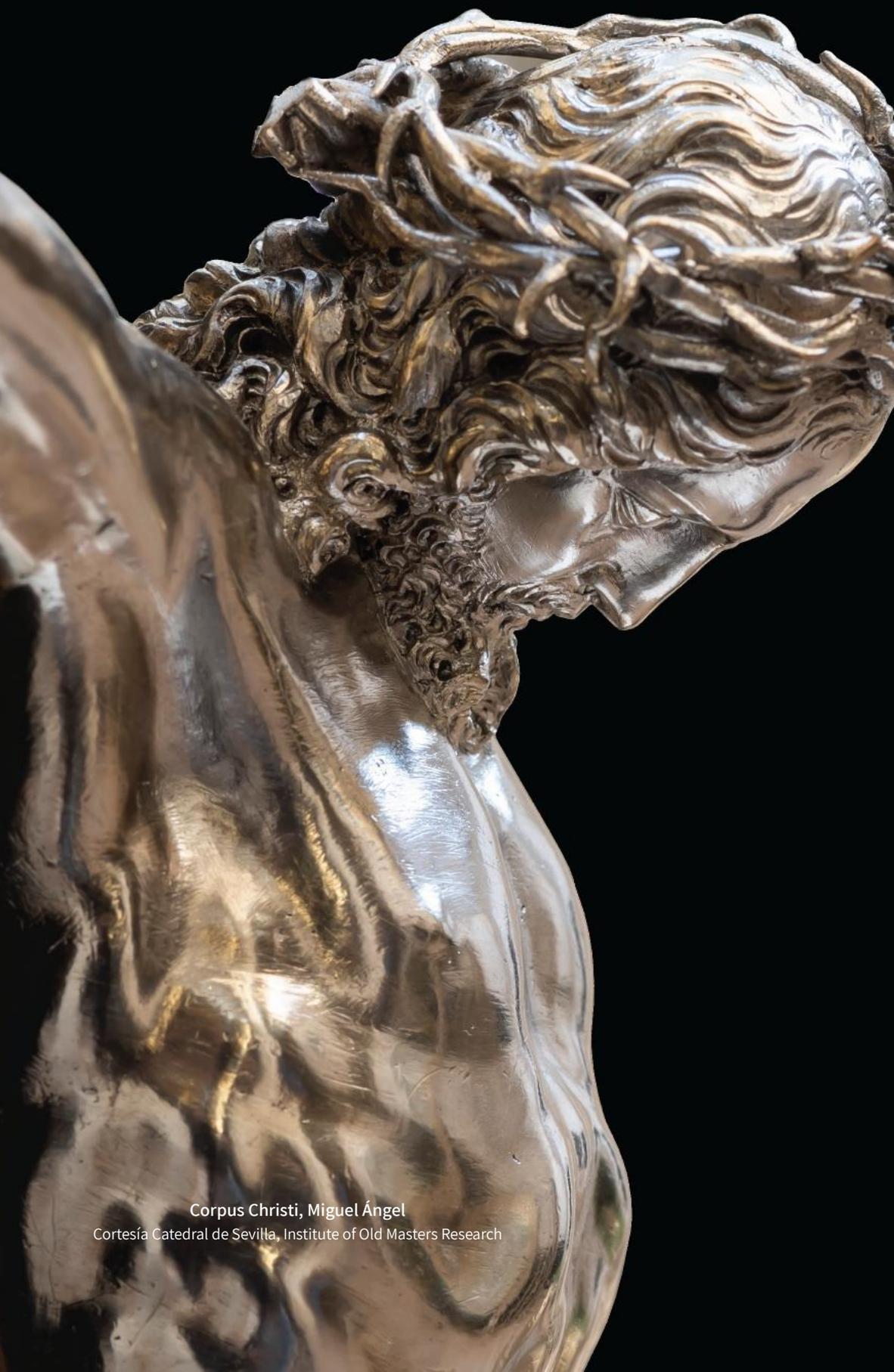
369

MICHELANGELO'S BRONZE CORPUS,
DOCUMENTED IN SEVILLE 1597,
REDISCOVERED



INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH

ENCUENTRO



Corpus Christi, Miguel Ángel
Cortesía Catedral de Sevilla, Institute of Old Masters Research



MIGUEL ÁNGEL ESCULTOR EN BRONCE

ENCUENTRO CON CARLOS HERRERO STARKIE

El Institute of Old Masters Research ha redescubierto un Crucifijo renacentista en bronce, fundido a partir del modelo original de Miguel Ángel. La obra fue presentada en TEFAF 2025.

Pocos redescubrimientos en el mundo del arte han generado tanto entusiasmo y debate como el *Corpus Christi* en bronce descubierto por Carlos Herrero Starkie, director y fundador del Institute of Old Masters Research (IOMR). Documentado en Sevilla en 1597 y considerado perdido durante siglos, este crucifijo de cuatro clavos fue fundido en Roma en la década de 1560, probablemente por Jacob Cornelisz Cobaert bajo la dirección de Guglielmo della Porta, a partir de un modelo en cera realizado por el propio Miguel Ángel. El crucifijo, de apenas 25 cm de altura, presenta todas las señas de identidad del diseño de Miguel Ángel: composición heterodoxa, precisión anatómica, serenidad espiritual y contención emocional.

Según Francisco Pacheco, maestro de Velázquez y uno de los teóricos del arte más importantes de Sevilla, el Crucifijo en bronce de cuatro clavos de Miguel Ángel fue traído a España desde Roma en 1597 y utilizado para realizar una serie de primeros vaciados en plata y bronce policromado que transformaron la iconografía de la Crucifixión tanto en España como en el Nuevo Mundo. Este *Corpus* original en bronce, durante mucho tiempo perdido y ahora redescubierto, fue presentado en el stand de Stuart Lochhead en TEFAF 2025, en una exposición histórica que lo emparejaba con la *Sor Jerónima de la Fuente* de Velázquez, un retrato que representa una monja sosteniendo ese mismo modelo en forma pictórica. La muestra fue más que un acierto curatorial: fue un diálogo a través de los siglos entre dos obras que habían estado separadas durante mucho tiempo, pero que estaban profundamente vinculadas.

¿Podría compartir su experiencia en TEFAF y su impresión de la exposición?

Fue una experiencia extraordinaria. El stand diseñado por Stuart Lochhead era una obra

de arte en sí misma. No lo había visto hasta el día de la inauguración de la feria y fue un triunfo de diseño y visión curatorial. Stuart creó un espacio a la vez moderno y reverente, con una sutil estética japonesa. La pieza central era, por supuesto, el *Corpus* en bronce atribuido a Miguel Ángel, presentado en diálogo con el retrato de *Sor Jerónima de la Fuente* de Velázquez que representa fidedignamente este mismo modelo de Crucifijo. Este espacio independiente del resto del stand, ofrecía un diálogo intenso entre escultura y pintura, así como entre dos maestros del Renacimiento y del Barroco. Más allá del impacto visual, lo que más me sorprendió fue la atmósfera que rodeaba el stand. La prensa española e internacional cubrió ampliamente la presentación. Mucha gente se mostró sorprendida, especialmente porque la presencia de las obras de Velázquez y Miguel Ángel no se reveló hasta pocos días antes de la apertura, y TEFAF ofreció el escenario perfecto para esta revelación.



Corpus Christi, Miguel Ángel
Cortesía Institute of Old Masters Research

¿Cómo lograron reunir el *Corpus* de Miguel Ángel con la pintura de Velázquez?

Fue una cuestión de confianza personal, pero también de convicción compartida. Soy amigo de la familia Araoz desde la época del colegio — nuestros lazos se remontan a generaciones atrás; mi abuelo, Walter Starkie, fue gran amigo de su bisabuelo, Gregorio Marañón— y ellos conocían el crucifijo desde el primer momento en que lo descubrí. Reconocieron su importancia y estuvieron informados de las bases académicas y tecnológicas que sustentan el hallazgo, publicadas en nuestro libro *“El Corpus en bronce de Miguel Ángel, documentado en Sevilla 1597, redescubierto”* (IOMR, 2024). Yo estaba convencido de que una gran exposición, presentando ambas obras maestras en un evento tan internacional como TEFAF, ofrecería a expertos, comisarios, conservadores e investigadores académicos la oportunidad de debatir sobre el descubrimiento y, al examinar la pieza en persona, valorar tanto la exquisita maestría técnica propia de una obra maestra del Renacimiento en bronce como la relevancia de un diseño tan heterodoxo, que solo podría haber sido concebido por un genio como Miguel Ángel. Sin duda así mismo era consciente del riguroso comité de evaluación de TEFAF. Sin embargo, dado que confiaba plenamente en la solidez del descubrimiento, consideré que una inspección directa por parte de los conservadores más entendidos en escultura y bellas artes sería un factor positivo. Afortunadamente, todo salió como esperábamos y, tras leer los análisis tecnológicos, inspeccionar la pieza y comparar los informes académicos, confirmaron lo que Stuart Lochhead había propuesto con prudencia como catalogación de la obra: que el bronce redescubierto era el resultado de una fructífera colaboración entre Miguel Ángel, como diseñador del modelo, y Guglielmo della Porta, el escultor bronceista que supervisó en Roma la fundición, ejecutada probablemente por Jacob Cornelisz Cobsaert, su

orfebre más talentoso, en la década de 1560. Stuart Lochhead, virtualmente enamorado de la pieza desde que vio el Crucifijo en la biblioteca del Instituto, creyó en el éxito de la presentación desde el primer momento. Su apoyo fue indispensable, ya que asumió el elevado coste del seguro y del transporte del Velázquez. Tal como esperábamos, los medios de comunicación dieron la debida resonancia al evento, y expertos, conservadores, coleccionistas y profesionales de museos aportaron discretamente sus opiniones, haciendo de ello un logro colectivo.

¿Cuál es, en efecto, el vínculo histórico entre el modelo de cuatro clavos de Miguel Ángel y la pintura de Velázquez?

El vínculo entre el modelo de Miguel Ángel y la pintura de Velázquez ya estaba documentado históricamente. El modelo del Crucifijo de cuatro clavos en bronce de Miguel Ángel fue documentado como traído por Juan Bautista Franconio desde Roma a Sevilla en 1597, tal como lo recoge Francisco Pacheco, maestro de Velázquez y figura esencial del mundo artístico sevillano. Él reconoció expresamente haber policromado un vaciado en bronce directamente tomado del modelo del Crucifijo de Miguel Ángel. Muy probablemente este Crucifijo policromado permaneció en su taller y fue reproducido por Velázquez en su retrato de *Sor Jerónima de la Fuente*. Pacheco describe el modelo en bronce del Crucifijo en su *“Arte de la pintura”*, mencionando que se encontraba en Sevilla, 33 años después de la muerte de Miguel Ángel, lo que proporciona una prueba documental única que vincula a estos dos maestros a través del tiempo y de los medios artísticos. En cierto modo, la conexión ya existía; solo hacía falta manifestarla físicamente y argumentarla racionalmente. Reunir ambas obras en un mismo espacio físico después de siglos no fue solo un éxito curatorial, sino un esfuerzo compartido por personas que creían en la importancia de contar esta historia.

¿Hubo mucho interés en adquirir el *Corpus*?

Sí, hubo un interés significativo por parte de coleccionistas de Estados Unidos y del norte de Europa. Sin embargo, esperaba que algún museo hubiera reservado directamente la pieza en la feria, teniendo en cuenta que estábamos presentando el ejemplo más refinado que se conserva del modelo del Crucifijo de cuatro clavos de Miguel Ángel: una auténtica obra maestra de museo, con una poderosa historia que contar. Aunque hubo gran interés por parte de los conservadores en la calidad intrínseca del bronce, su vinculación con Miguel Ángel y la amplia documentación que respalda su atribución, una propuesta de adquisición a sus patronos y comités requiere más tiempo, ya que deben procesar las implicaciones más amplias de un descubrimiento que afecta a la propia figura de Miguel Ángel. Y esto es aún más relevante al tratarse de un objeto fundido en bronce, un medio que implica la participación de varios artistas, además del Maestro diseñador original. De hecho, los museos suelen ser especialmente cautelosos cuando se trata de atribuciones en bronce debido a su carácter colaborativo, y más aún cuando está involucrado Miguel Ángel, a pesar del consenso académico que le atribuye el diseño de este modelo de crucifijo. En cualquier caso, confío en que un museo privado lo adquirirá, o que un coleccionista importante lo donará a una institución pública, de modo que su significado pueda evolucionar libremente, fomentando una mejor comprensión de los sentimientos espirituales más íntimos de Miguel Ángel y de su implicación en el trabajo con bronce. Algo que hemos intentado promover desde que descubrimos la pieza y publicamos nuestro libro.

¿Cómo fue que encontró por primera vez el *Corpus* en bronce?

Casi por casualidad. Apareció en el mercado de arte español procedente de un coleccionista de San Sebastián y no fue reconocido de inmediato por su verdadero valor. Su pequeño

tamaño y la abundancia en España de piezas similares fundidas a partir de él lo hicieron pasar desapercibido con facilidad. Pero yo reconocí su calidad de inmediato. La ejecución minuciosa, los detalles en su musculatura y esa mezcla de pathos con serenidad, unido a una expresión de alivio tras el dolor, eran señales eran inconfundibles de que me encontraba ante un prototipo atribuible al propio Maestro. Recordé los escritos de Pacheco y me di cuenta de que podía tratarse del modelo en bronce perdido de Miguel Ángel. Lo hice examinar por mi restauradora, que vino expresamente desde Valladolid y encontró, de manera crucial, restos de cera y yeso, lo que indicaba que había sido utilizado como modelo de fundición.

¿Qué le dio la certeza de que Miguel Ángel y della Porta estuvieron implicados en la realización del bronce?

Aunque en este caso el diseño viene siendo atribuido de forma unánime a Miguel Ángel, desde el principio fui consciente de que cualquier afirmación que lo involucre genera escepticismo. Además, su calidad excepcional me llevó a pensar que estábamos ante un prototipo en bronce fundido directamente a partir de un modelo original en cera, y el contexto histórico encajaba perfectamente. Por tanto, se trataba de establecer científicamente la fecha y las técnicas de fundición, con el fin de sustentar mis primeras impresiones sobre cuándo, por quién y dónde fue realizada la pieza. En este sentido, el hecho de que el MET posea un crucifijo similar, de calidad inferior, pero atribuido al diseño de Miguel Ángel por reconocidos expertos como Manuel Gómez Moreno, John Philips Goldsmith, Charles de Tolnay, Pietro Marani y, más recientemente, Paul Joannides, me ayudó de alguna manera a reforzar mi planteamiento. Aunque la intuición juega un papel inicial, es necesario contar con datos para avanzar. Con el fin de aportar pruebas, realizamos estudios técnicos en el CSIC y SGS Technos que incluyeron análisis de aleación

mediante espectrometría XRF, imágenes microscópicas y radiografías. Los datos sobre la composición de la aleación proporcionados por el Rijksmuseum de otras obras fundidas en Roma hacia 1560 coincidían estrechamente con los del Crucifijo, en particular con los de una plaqueta en bronce fundida por Cobaert, con un grado de impurezas similar (arsénico, antimonio y níquel), característico del cobre *Falherz* del Tirol utilizado a mediados del siglo XVI en Roma. Así mismo la técnica del bronce, que incluye un pequeño orificio en la parte superior de la cabeza para verter el bronce, tornillos roscados y uniones de plata soldadas en frío en los brazos, era coherente con los métodos utilizados por el taller de della Porta en Roma durante la década de 1560, lo cual apoya la propuesta de datación y contexto de producción. Además, el *Corpus* presenta rasgos anatómicos y estilísticos consistentes con la estética de Miguel Ángel: la descripción minuciosa y fidedigna de la musculatura, la desnudez, la forma naturalista en que cuelga el cuerpo sin vida, la posición de los miembros y, sobre todo, el *pathos* expresado en el rostro. Finalmente, la pátina original, que aún conserva huellas indelebles del proceso con cera, sugiere que la pieza pueda considerarse un prototipo fundido directamente a partir del modelo en cera de Miguel Ángel.

¿Fue importante para usted esa colaboración interdisciplinaria?

Absolutamente. Se trataba de comprender la obra desde todos los ángulos posibles. La fuerza de esta atribución proviene de la convergencia de numerosas disciplinas. Cuando profesionales de diferentes campos coinciden en resultados, emerge la misma historia y sabes que estás ante algo realmente significativo.

¿Podría ampliar lo relativo a las cartas entre Miguel Ángel y Vittoria Colonna y su relación con el *Corpus*?

Estas cartas, intercambiadas entre

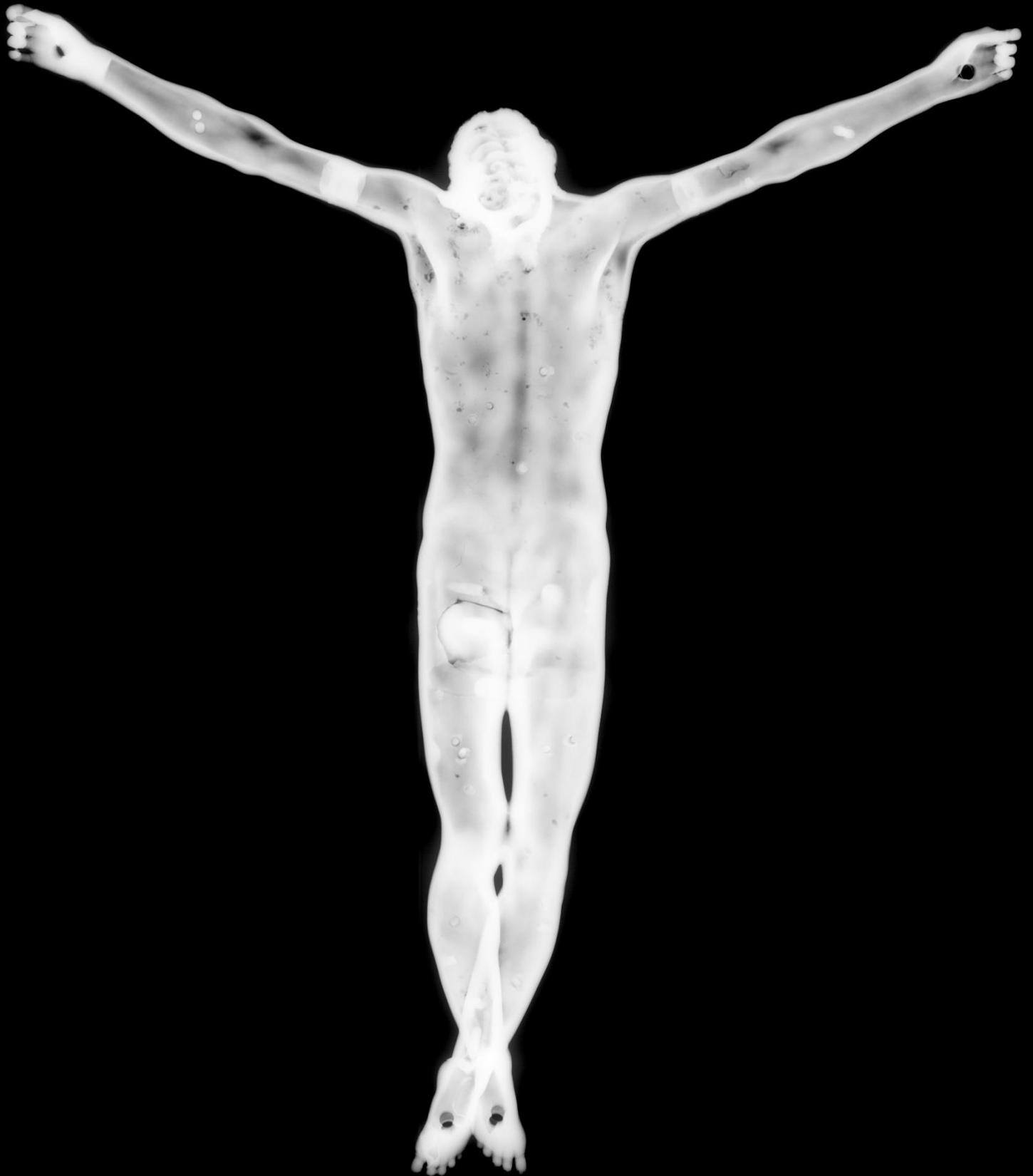
Miguel Ángel y Vittoria Colonna a finales de la década de 1530, han sido consideradas durante mucho tiempo como algunos de los documentos más personales y poéticos de la correspondencia de Miguel Ángel. He estudiado en profundidad tres cartas que tradicionalmente se han interpretado como referidas a un dibujo, concretamente al Cristo vivo en la Cruz que se conserva en el British Museum. Sin embargo, mi interpretación —respaldada por estudiosos como Michael Riddick— sugiere algo distinto: que las cartas no se refieren a un dibujo, sino a un modelo en cera de un crucifijo que, según la primera carta, Vittoria Colonna recibió de Miguel Ángel para conservarlo durante un cierto tiempo, como si él esperara su devolución, probablemente para completar un proyecto que solo se insinuaba en la correspondencia. En la segunda carta, ella menciona haber examinado la pieza con luz, un espejo y una lupa, herramientas que apuntan a la observación de un objeto tridimensional. Señala el estado inacabado de la obra, pero alaba su belleza y la minuciosidad de todos sus detalles, como si hablara de una obra en dos etapas —un modelo y una obra final—, y dudara de si Miguel Ángel había intervenido directamente en su elaboración. Algo completamente coherente con un proceso de fundición en bronce y que excluye la referencia a un dibujo. En la tercera carta, Miguel Ángel expresa su descontento por el hecho de que ella haya devuelto el Crucifijo a través de un intermediario, y adopta un tono exculpatorio en relación con la decepción de la marquesa por no haber completado el proyecto que se esperaba de él. Dada la profunda amistad entre ambos —marcada por la admiración mutua, la exploración teológica y el intercambio artístico—, es plausible que Miguel Ángel creara el modelo original para ella. Esto encaja perfectamente con la idea de un modelo a la espera de ser fundido. Las descripciones corresponden claramente a una escultura física y no a un boceto.



Presentación del Corpus Christi de Miguel Ángel en TEFAF
Cortesía Institute of Old Masters Research



Corpus Christi, Miguel Ángel
Cortesía Institute of Old Masters Research



Rayos X Corpus Christi, Miguel Ángel
Cortesía Institute of Old Masters Research

¿Cómo cree que este descubrimiento cambia nuestra comprensión de la producción escultórica de Miguel Ángel?

Me sentiría satisfecho si hubiera contribuido, aunque sea en parte, por un lado, a una reconsideración de Miguel Ángel en relación con el bronce, en línea con los escasos bronce griegos que se conservan o con réplicas romanas, todos ellos muy valorados por los historiadores del arte. Y, por otro lado, a una revalorización del bronce como medio capaz de conferir permanencia e inmutabilidad al diseño —el bronce como un material que puede resistir a múltiples civilizaciones, citando al coleccionista de bronce renacentistas Peter Marino en una entrevista reciente—. Algo de particular importancia cuando se trata de los diseños de Miguel Ángel. Está claro que Miguel Ángel no solo fue un maestro del mármol, sino también un diseñador de bronce, aunque no siempre interviniera personalmente en el proceso de fundición. Vasari y su biógrafo Condivi mencionan expresamente importantes proyectos escultóricos monumentales en bronce: el David encargado en 1502 por Pierre de Rohan para Luis XII de Francia; la colosal estatua sedente del Papa Julio II para San Petronio en Bolonia 1506; y, ya en sus últimos años, una escultura ecuestre del rey Enrique II de Francia, encargada por Catalina de Médici. Lamentablemente, no se conserva ninguna de estas obras monumentales, algunas de ellas emprendidas en estrecha competencia con Leonardo. Todas estas esculturas de bronce fueron fundidas para fabricar cañones en distintos conflictos bélicos. De hecho, hoy solo quedan unas pocas estatuillas en bronce atribuidas a Miguel Ángel, que pertenecen más bien a lo que en el Renacimiento se denominaba propiamente *statuaria*: el *Hércules Pomarius* en bronce, el *Sansón y los filisteos*, el par de *bacantes sobre panteras* proveniente de la familia Rothschild y el Crucifijo de cuatro clavos en bronce del que estamos hablando. Todas ellas, en un

sentido estricto, no pueden considerarse obras autógrafas de Miguel Ángel, ya que no hay pruebas de que el Maestro interviniera personalmente en el proceso de fundición, como sí está documentado que hizo en el caso de las esculturas monumentales. Afortunadamente, para la conservación de algunos de sus diseños y modelos más significativos, miembros de su círculo como Raffaello da Montelupo, Guglielmo della Porta, Daniele da Volterra o Jacopo del Duca (el siciliano), los vaciaron en bronce, durante su vida o poco después de su muerte en 1564. Un estudio exhaustivo sobre Miguel Ángel y el bronce sigue siendo un campo abierto y lejos de estar cerrado, puede ser enriquecido con descubrimientos como el que nos ocupa. De hecho, es notable que solo se hayan publicado dos monografías dedicadas a los bronce de Miguel Ángel: el volumen editado por la Dra. Victoria Avery con el respaldo de académicos interdisciplinarios invitados por el *Fitzwilliam Museum* de Cambridge, y el publicado recientemente por el *Institute of Old Masters Research*.

¿Es esta la razón por la cual existe cierta reticencia a aceptar plenamente la atribución a Miguel Ángel?

Ante todo, debo decir que la pieza presentada en TEFAF es un objeto de una trascendencia artística extraordinaria y de una importancia académica excepcional: el ejemplo más refinado que se conserva de un Crucifijo en bronce diseñado por Miguel Ángel y fundido en Roma durante su vida o poco después de su muerte. Esta fue, en esencia, la propuesta de atribución que presentamos y que, en términos estrictos, fue aceptada por el comité de expertos de TEFAF.

¿Es esto suficiente para hablar de una obra autógrafa?

En mi opinión, si creemos —como yo lo creo— que Miguel Ángel intervino en la realización del modelo original en cera del que se obtuvo el bronce, entonces el carácter autógrafa de la pieza debería aceptarse plenamente. Aunque en el sentido más estricto un bronce indirecto es difícil de clasificar como obra autógrafa, en mi opinión, debemos estar abiertos a la idea de que la autoría también pueda residir en el diseño y la intención creativa, cuando la obra haya sido concebida por el Maestro, ejecutada durante su vida, probablemente bajo su supervisión, y muestre un nivel de calidad que responde a los estándares del Maestro. Todo esto cobra aún más sentido dentro del contexto de los talleres colaborativos propios del Renacimiento. En este sentido, por un lado, el diseño heterodoxo, el nivel de detalle y la intensidad emocional presentes en este *Corpus* son sin duda coherentes con la visión de Miguel Ángel, y por otro, el hecho de que esté realizado en bronce desafía la visión purista de lo que debe considerarse una obra autógrafa, enriqueciendo así nuestra comprensión del impacto más amplio de su legado. La cuestión es que lo que resulta aceptable para Donatello, Cellini o Giambologna, no se aplica del mismo modo a Miguel Ángel, porque existe una arraigada tradición académica, universalmente aceptada, que asocia a Miguel Ángel escultor casi exclusivamente con el mármol. En los tiempos actuales, en los que el concepto de obra autógrafa ha perdido parte de su predominio en favor del énfasis en la concepción y el diseño por encima de la ejecución manual, cabría esperar que los académicos y los conservadores fueran más proclives a definir el carácter autógrafa de una obra como expresión de un patrón más amplio en la historia del arte, según las circunstancias culturales e históricas. Por ejemplo, durante mucho tiempo los estudiosos se resistieron a aceptar que las esculturas griegas antiguas estaban pintadas, porque seguimos estando influidos por Winckelmann y el clasicismo. En este mismo sentido, también existe en alguna medida una cierta cautela ante la idea de un Miguel Ángel vinculado al bronce. Este marco rígido puede obstaculizar nuestra comprensión de las prácticas de taller en el Renacimiento y de la naturaleza colaborativa de muchas obras. En última instancia, necesitamos un diálogo más abierto, transparencia en la investigación y la disposición a revisar el canon cuando las evidencias así lo exijan. Esperamos que este descubrimiento, argumentado con rigor en nuestro libro *"El Corpus en bronce de Miguel Ángel documentado en Sevilla, redescubierto"*, IOMR 2024, desafíe supuestos largamente establecidos y constituya un avance para la disciplina.



Carlos Herrero Starkie
Cortesía Institute of Old Masters Research



Stephanie Breydel y Carlos Herrero Starkie examinando el Corpus Christi de Miguel Ángel
Cortesía Institute of Old Masters Research



BONVM EST PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTA

NOVO IN D. NOVA
VICIATA

temo de
Relixioi
los Rey
el Conue
a regla
ta fund
de Al
p en fi
la mad
y la H
ada pe
a ob

Carlos Herrero Starkie e Ignacio Lasa Georgas en TEFAF Maastricht

Cortesía Institute of Old Masters Research