



INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH

*El Crucifijo de cuatro clavos de Miguel Ángel: Redescubrimiento del modelo
en bronce documentado por Francisco Pacheco en Sevilla 1597*

By Carlos Herrero Starkie



El Crucifijo de cuatro clavos de Miguel Ángel: Redescubrimiento del modelo en bronce documentado por Francisco Pacheco en Sevilla 1597.

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, 1603. ⁽¹⁾

De este Crucifijo se tiene una imagen conocida por haberlo incorporado Velázquez a su retrato de Sor Jerónima de la Fuente, 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, 7), el del Palacio de Oriente y el de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta (Fig. 3, 6), 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. *Cristo Crucificado*, plata, Cristo Crucificado, Plata, vaciado por **Juan Bautista Franconio** circa 1600, detalle, Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta



Fig. 4. *Cristo Crucificado*, bronce, vaciado por **Juan Bautista Franconio** policromado por **Francisco Pacheco** en enero 1600, detalle, 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, detalle, Catedral de Sevilla



Fig. 6. *Cristo Crucificado*, plata, by **Juan Bautista Franconio** circa 1600, Manuel Gómez Moreno > collection, Fundación pública andaluza Rodríguez-Acosta



Fig. 7. *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 Corpus 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.

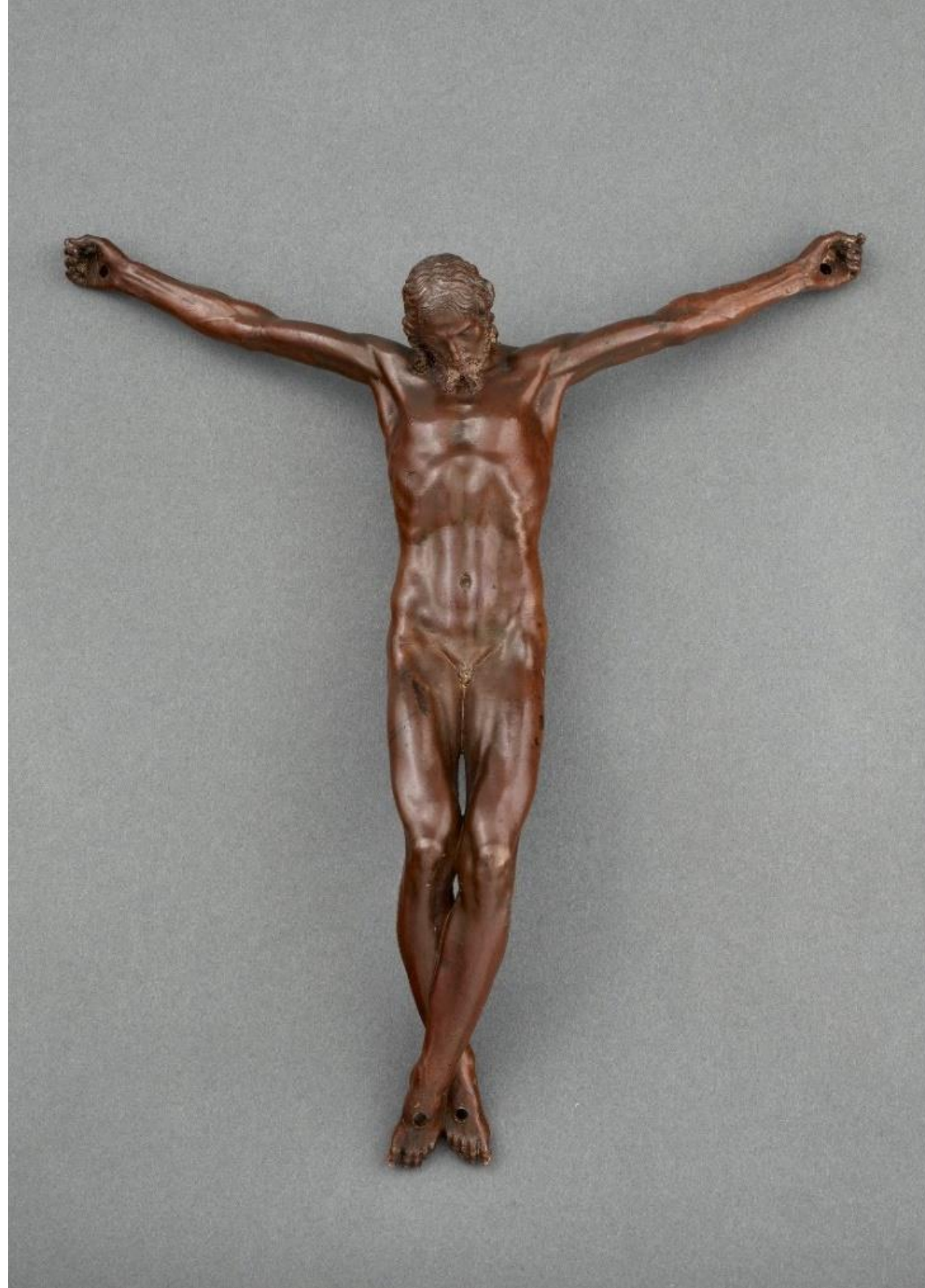
El Cristo Crucificado de bronce objeto de este estudio (Fig. 8) tiene todas las características para ser considerado aquél que Pacheco menciona como el Cristo de cuatro clavos de Miguel Ángel que trae de Roma Juan Bautista Franconio y sirve como modelo directo de varios vaciados, convirtiéndose en prototipo 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. 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 bronzista/orfebre extremadamente diestro utilizando técnicas muy avanzadas, algo consistente con el origen romano mencionado por Pacheco de la pieza.

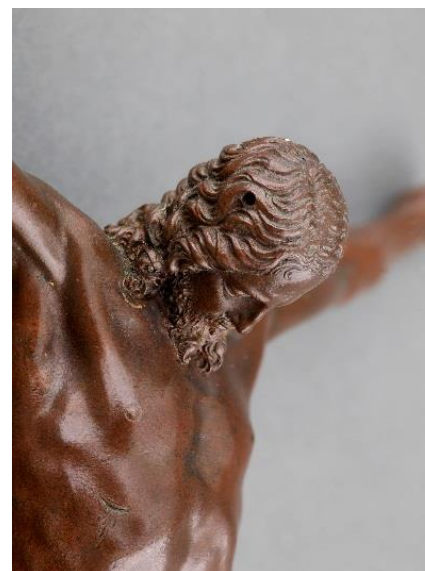


Fig. 11. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



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 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.

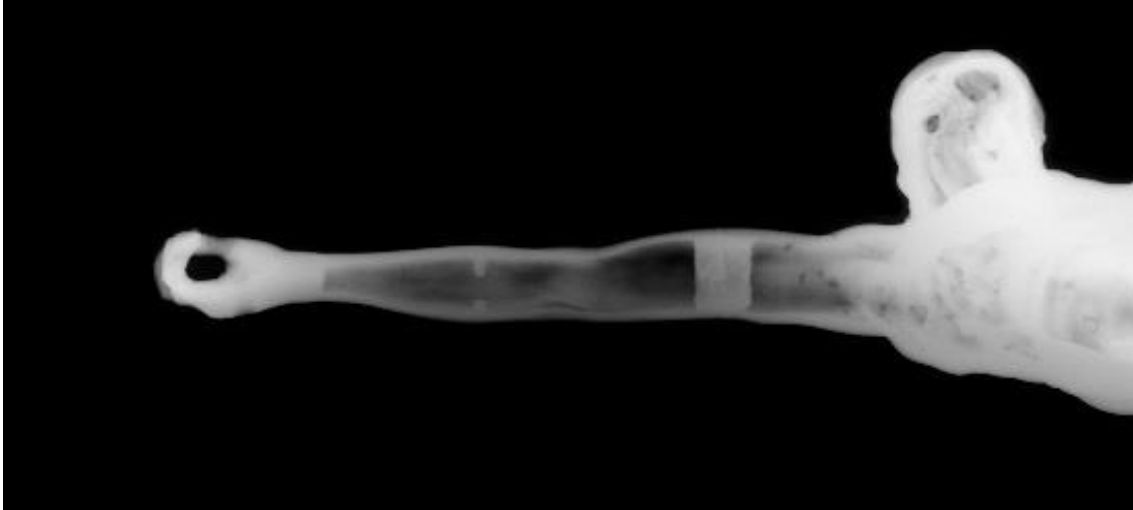


Fig. 13. Imagen radiográfica, brazo derecho del bronce *Cristo Crucificado*. Colección IOMR

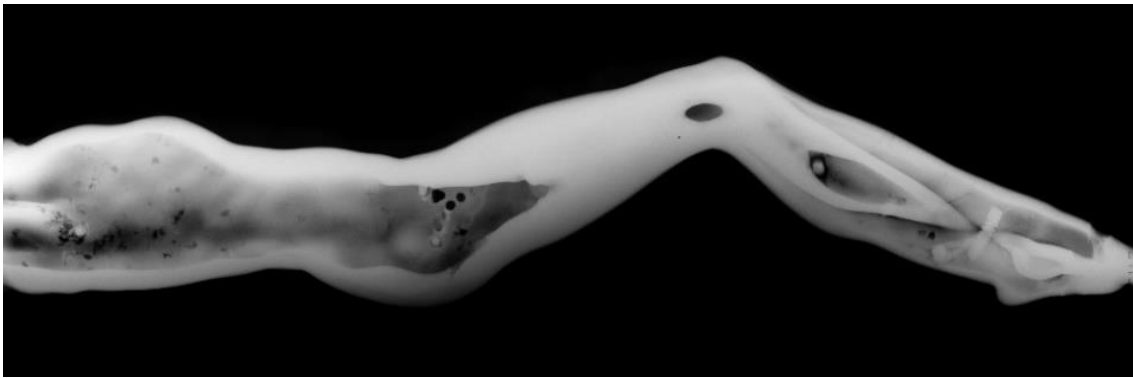


Fig. 14. Imagen radiográfica lateral del cuerpo del bronce *Cristo Crucificado*. Colección IOMR

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	6,57	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	6,32	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 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). 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 de bronce del *Cristo 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⁾

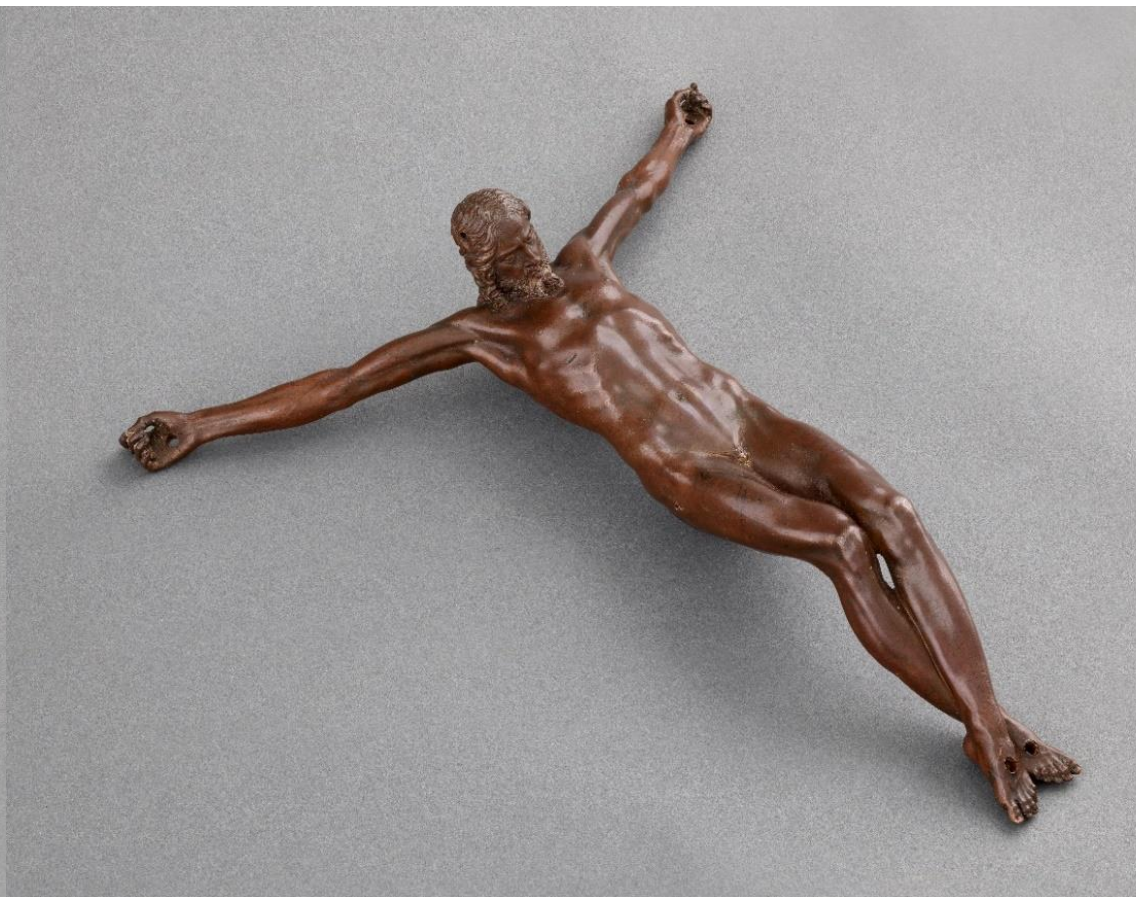
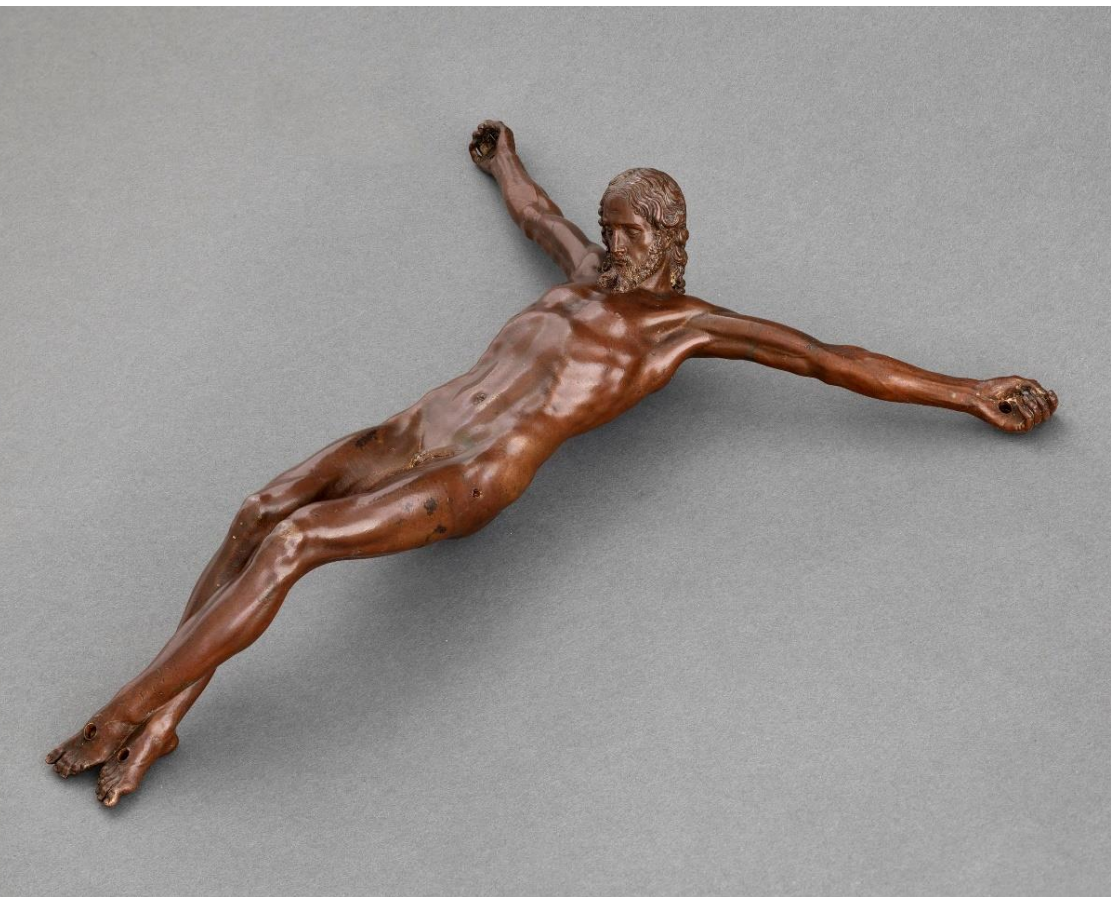
Los datos radiológicos confirman la extrema pericia del trabajo en frío que muestra la obra y el uso de los últimos avances tecnológicos, en perfecta consonancia con su creación en el ámbito de los habilísimos orfebres y bronceístas romanos que conformaron la denominada por Baglione, "Gran Scuola" a 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



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).

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.



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

Michael Riddick 2025 aporta interesantes testimonios que corroboran la tesis de que el recientemente descubierto Corpus es el prototipo utilizado para las primeras versiones metálicas españolas de este modelo de Miguel Ángel. Las estrías en la frente aparecen tanto en el vaciado de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta como en el bronce policromado de la colección italiana (Fig. 22, 23) y su herida sangrante se manifiesta crudamente en el bronce policromado del Palacio Ducal de Gandía. Así mismo, evidentes defectos en el vaciado de las ondulaciones del cabello del Cristo de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta (Fig. 24, 25) y en el perteneciente a una colección privada italiana, están localizados en el mismo lugar que los orificios de la cabeza del prototipo. Por último, su perizonio (Fig. 33, 34, 36, 39) tiene muestras de desgaste propias de haber sido utilizado como molde para vaciados y su diseño corresponde fidedignamente con el que exhibe la versión del Palacio Ducal de Gandía.

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 delimita 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 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

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

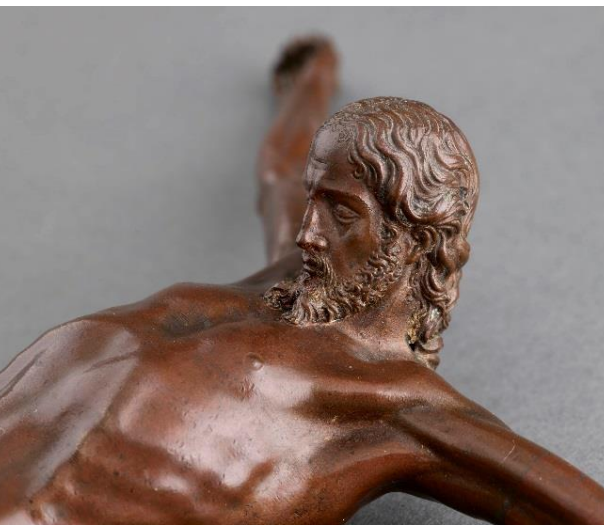


Fig. 21. *Cristo Crucificado*, plata, detalle, vaciado por **Juan Bautista Franconio** según el modelo de bronce que trajo a Sevilla en 1597, circa 1600, Catedral de Sevilla



Fig. 22. *Cristo Crucificado*, plata, detalle, 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

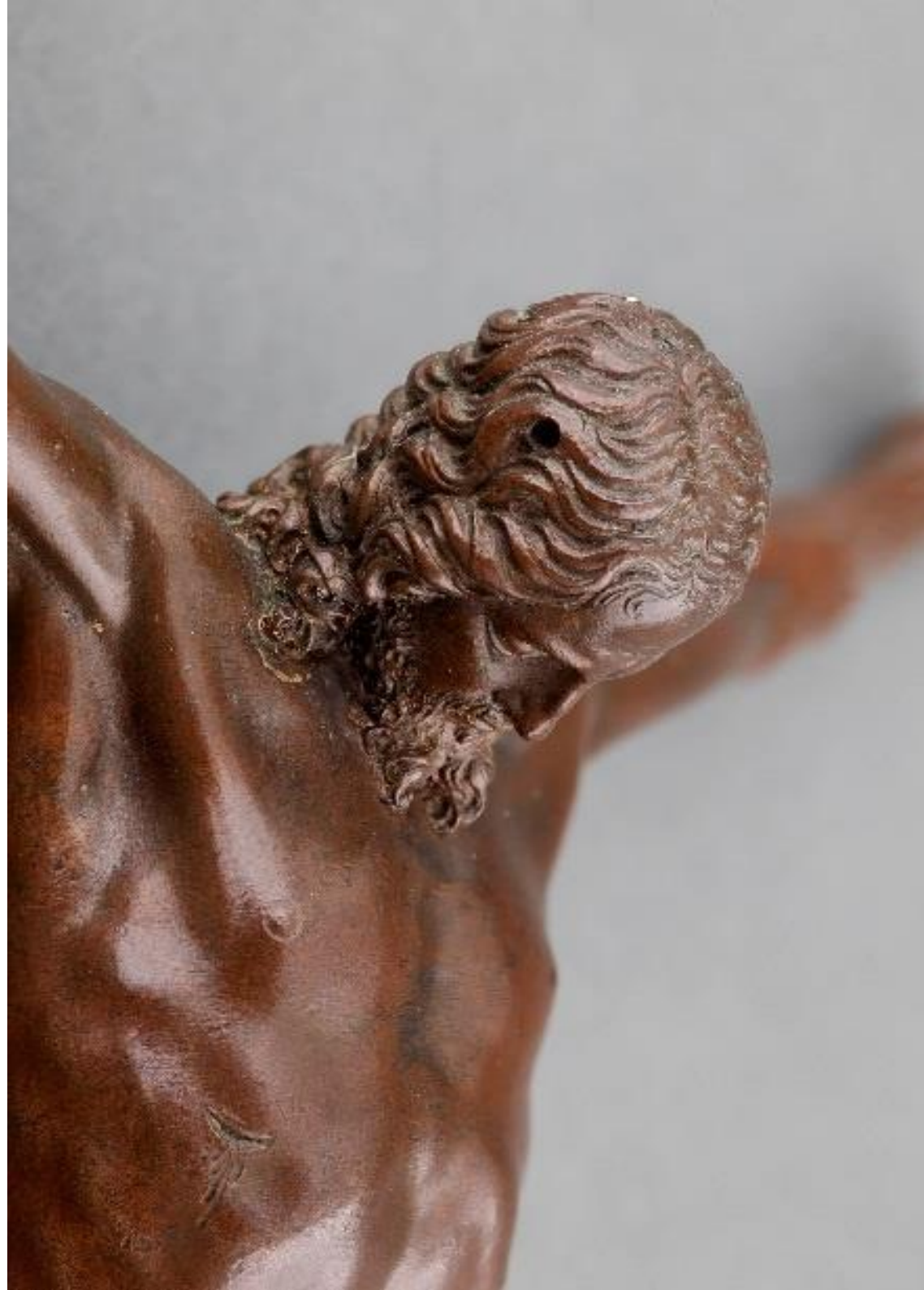


un trabajo en frío de excelente factura. El cabello en su lado izquierdo deja ver de forma intencionada la oreja de diseño canónico en su forma, un auténtico “tour de force” de técnica de vaciado del modelo en cera, perfeccionado al buril en el bronce que se integra armoniosamente en el perfil clásico 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, detalle indicando defecto, 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. 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, detalle, 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, detalle, 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, detalle, 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.

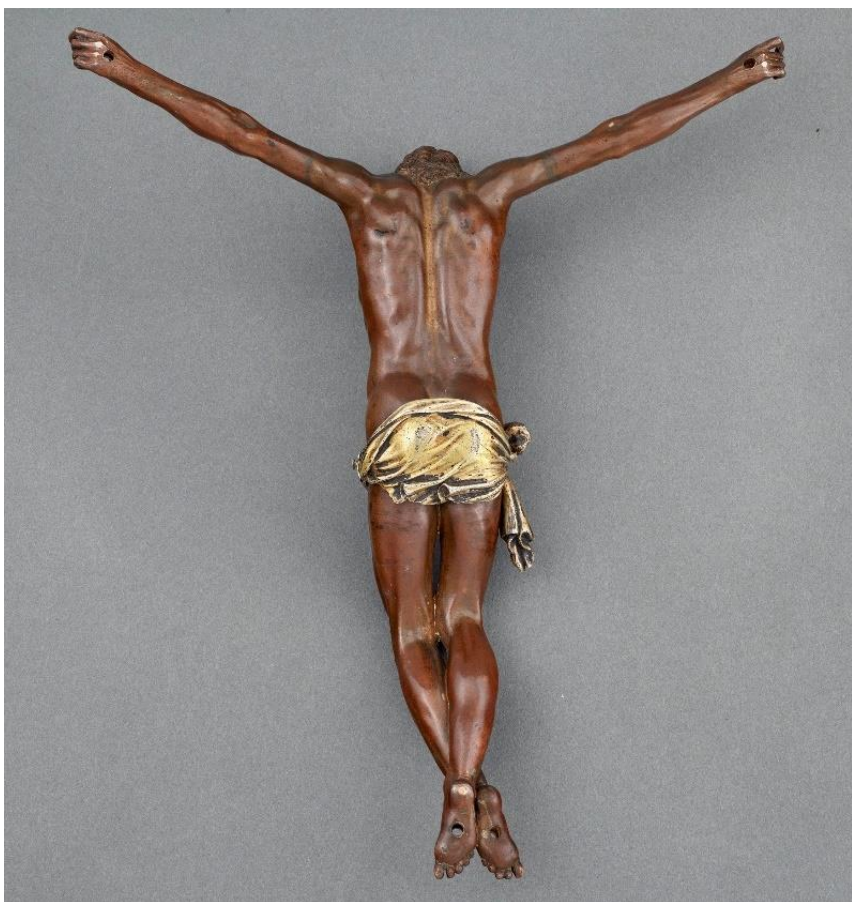


Fig. 36. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, Colección IOMR

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. L, M) y el recientemente donado al Louvre (Fig. 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, detalle, 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

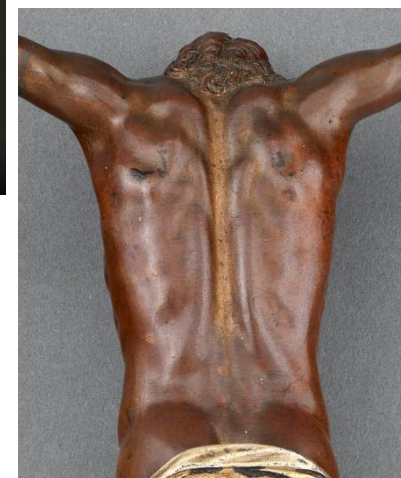


Fig. 38. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR



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. Riddick mantiene que ambas piezas tienen un mismo origen romano por su similar calidad y método de ensamblaje, sin embargo, aprecia sutiles diferencias que le hacen pensar que el Corpus recién descubierto sea cronológicamente anterior, algo que corroboran su especial iconografía que muestra una herida sangrante y los resultados analíticos de la aleación del bronce utilizado en su vaciado.

En este sentido, 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, detalle, 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 bronceador 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 bronceador, 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, detalle, 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 bronceos 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 con 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).

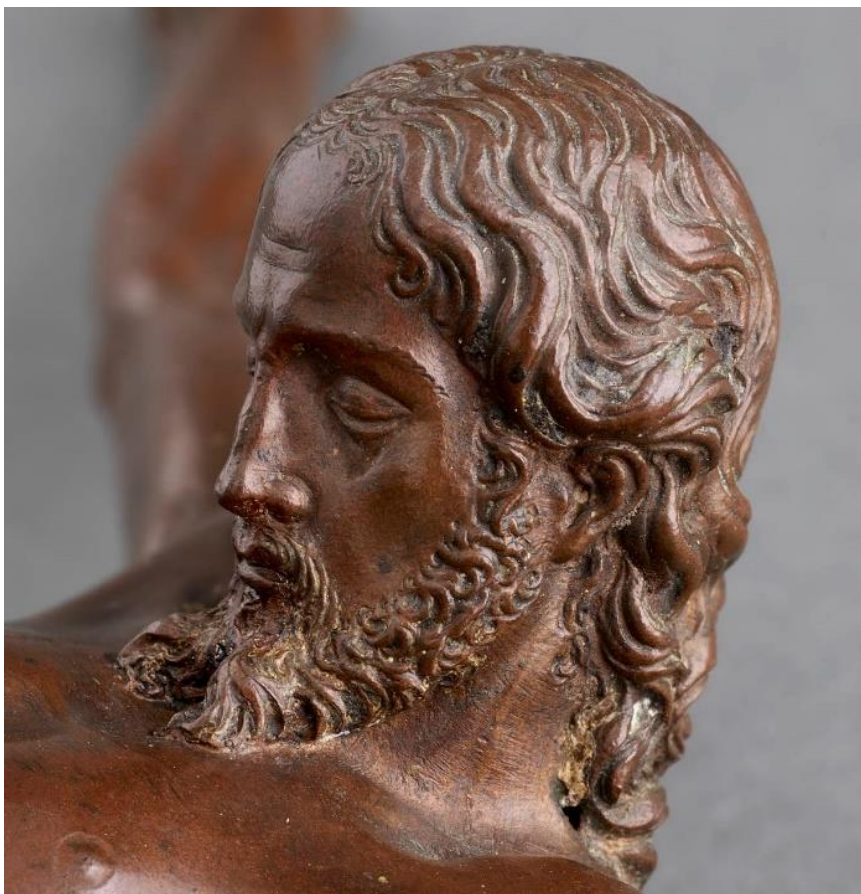


Fig. 47. *Cristo Crucificado*, vaciado de un modelo de **Miguel Ángel** (1538-41), bronce, en Roma, 1560-70, documentado en Sevilla 1597, detalle, Colección IOMR

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. Riddick así mismo señala como diferencias, los orificios de las palmas de los pies y manos, más grandes en nuestro Corpus, en coincidencia con los vaciados españoles de primera generación y el agujero utilizado como bebedero, situado en la coronilla de la cabeza del Cristo, mucho más pequeño en la versión del IOMR y con un sistema de taponado más refinado que en la americana, lo que revelaría, según Riddick, una fabricación más antigua y su supervisión por Guglielmo della Porta. ⁽²¹⁾

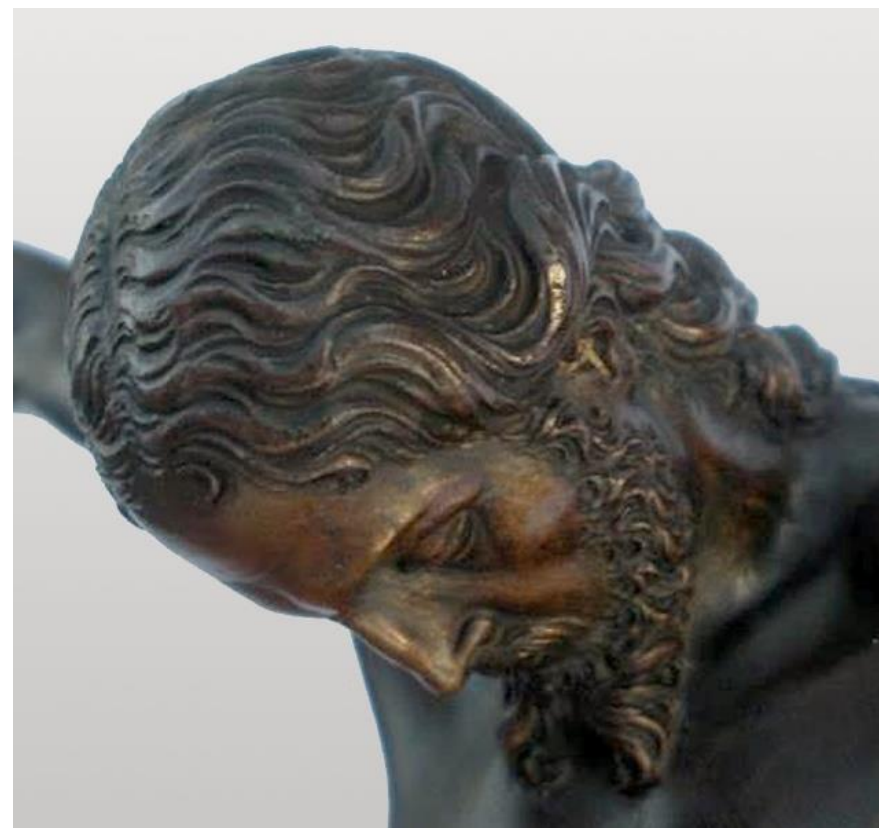


Fig. 48. *Cristo Crucificado*, según un modelo de **Miguel Ángel**, (1538-41), vaciado en Roma, siglo XVI, detalle, colección privada



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⁾

De todo lo que antecede puede afirmarse con todo rigor que el recién descubierto Corpus de bronce objeto de estudio es aquel referido por Francisco Pacheco como el Cristo Crucificado de cuatro clavos de Miguel Ángel que Juan Bautista Franconio trajo a Sevilla de Roma en 1597, durante siglos considerado perdido. En consecuencia, comparte, con el San Juanito de la Casa Ducal Medinaceli, el atributo de ser una de las dos únicas obras documentadas como de Miguel Ángel que llegan a España en el siglo XVI.

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

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. Supone un acercamiento espiritual lógico a Cristo cuando se le avecina 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	0.86
Bacchanal 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 Giraldillo 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 bronceístas, 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 bronceístas 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, 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 bronceístas romanos del ámbito de Guglielmo della Porta. Permitía disimular los agujeros con una corona de espinas o un nimbus.

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.

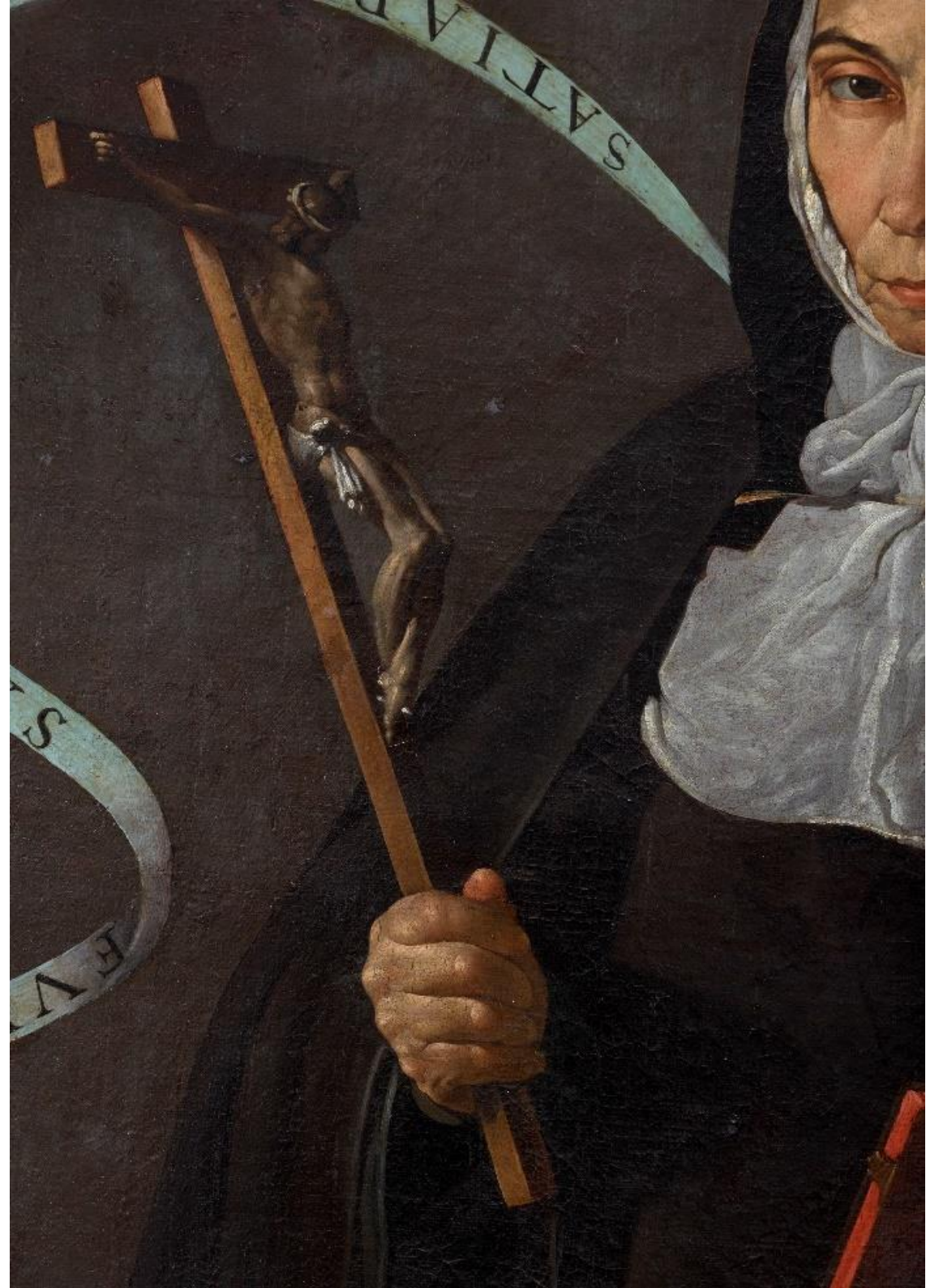


Fig. E. Retrato de **Diego Velázquez** de *Jerónima de la Fuente* sosteniendo el Crucifijo > vaciado por **Juan Bautista Franconio** y policromado por **Pacheco**, detalle, 1620, Collection privada Madrid

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".

"Supplementary notes on Michelangelo's Crucifix for Vittoria Colonna and the rediscovery of a Crucifix by Michelangelo brought to Spain by Juan Bautista Franco". Riddick Mayo 2025, p 4-10.

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

Fig. G. **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. H, I, J, K, L, M).



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



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

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

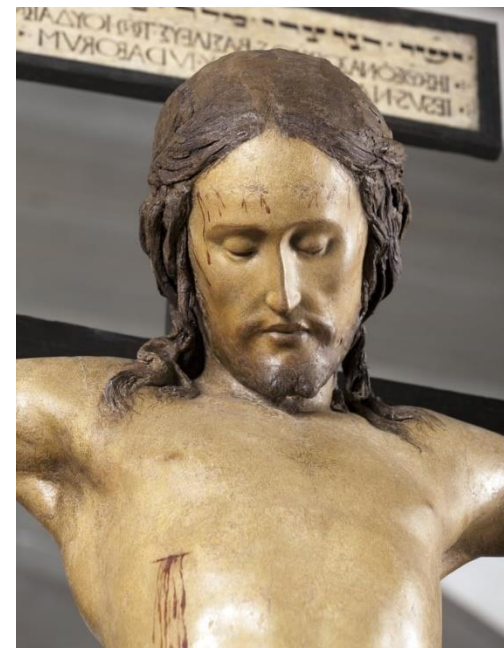
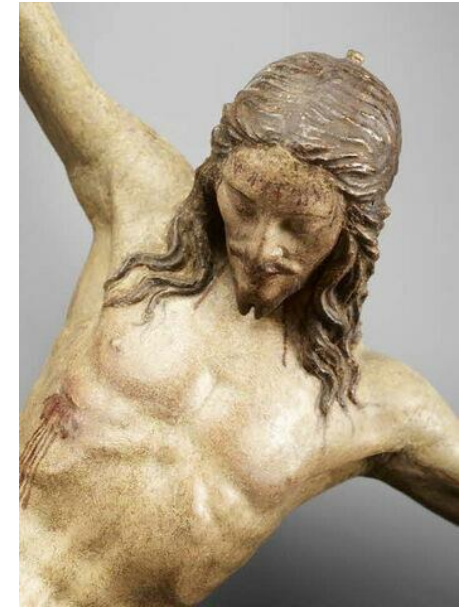


Fig. M. *Crucifijo*, madera policromada, **Miguel Ángel**, 1491, 142-135 cm, detalle, Chiesa di Santo Spirito, Florencia



Fig. K. *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. Riddick, March 2025 p10, op cit pag 49 note 12.

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 que considera "primo pensiero" o bocetos para una escultura.

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





INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH

© Extracto de “El modelo de Crucifijo de Miguel Ángel en bronce, documentado en Sevilla 1597, redescubierto”.

Mayo 2024, modificado en Julio 2025.

Publicado: Institute of Old Masters Research.

© Institute of Old Masters Research 2025.

© Textos de Carlos Herrero Starkie.

© 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.