

El Relicario de santa Lucía. Restauración, análisis y estudio histórico-artístico

Ministerio
de Cultura



El Relicario de santa Lucía. Restauración, análisis y estudio histórico-artístico

www.mcu.es

www.060.es

Subdirector General del IPCE

Alfonso Muñoz Cosme

Jefa del Área de Formación, Documentación y Difusión

María Domingo Fominaya

Jefe del Servicio de Documentación

Antonio J. Sánchez Luengo

Realización de textos

Paz Navarro Pérez

Manuel Jiménez Villarino

Tomás Antelo

Araceli Gabaldón

José Vicente Navarro Gascón

Margarita Pérez Grande

Corrección de textos

Lara Antón

Natalia Moreno



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General

de Publicaciones, Información y Documentación

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO: 551-10-061-3



MINISTERIO
DE CULTURA

Ángeles González-Sinde

Ministra de Cultura

Mercedes E. del Palacio Tascón

Subsecretaria de Cultura

Ángeles Albert

Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	7
La intervención de restauración del relicario.....	9
Metodología e informes técnicos.....	13
Estado de conservación.....	13
Intervenciones anteriores.....	14
Degradación de materiales constitutivos.....	18
Alteraciones mecánicas.....	21
Documentación gráfica.....	23
Toma de muestras y resultado de la analítica.....	28
Informe de estudios físicos.....	30
Resultados obtenidos en los análisis realizados sobre las muestras de metales y esmaltes del relicario de santa Lucía.....	37
Introducción.....	37
Técnicas analíticas utilizadas.....	37
Extracción y situación de muestras.....	39
Resultados.....	40
Objetivo de la intervención y criterios.....	53
Desmontaje.....	54
Limpieza.....	57
Adhesión de elementos.....	59
Capa de protección.....	61
Montaje.....	61
Reintegración cromática.....	62
Estudio histórico-artístico.....	65
El donante.....	67
Las reliquias donadas por el cardenal albornoza a la catedral de Toledo.....	70
El relicario de la mano de santa Lucía.....	74
Dimensiones y descripción física.....	74
Materiales y técnicas.....	79
La reliquia.....	84
Origen del relicario.....	86
La caja-relicario de santa Lucía.....	97
El vástago.....	110
El pie.....	113
Las escenas esmaltadas sobre la historia de San Juan Bautista.....	114
Andrea Petrucci y Jacopo Tondini.....	125
La marca.....	129
Conclusión.....	132

Introducción

7

La presente publicación aborda el análisis de una de las piezas de platería de época medieval más singular entre las conservadas en España, ejemplo destacado de este arte en la Italia del *Trecento*, y obra además de especial relevancia en lo que se refiere a la difusión de la técnica de esmalte translúcido sobre bajorrelieve, cuya invención se sitúa en Siena a finales del siglo XIII. Se trata de un relicario que alberga en su interior una mano de santa Lucía, donado a la catedral de Toledo por el cardenal don Gil Álvarez de Albornoz.

El relicario ha sido restaurado en 2008 por especialistas del IPCE, cuya actuación ha permitido conocer por primera vez el pormenor físico de la pieza, prestando especial atención a los aspectos técnicos que caracterizan la obra original, diferenciando las intervenciones y añadidos posteriores que se han producido en distintos momentos, y sacando a la luz detalles inéditos que serán destacados a lo largo de esta publicación. Toda esta valiosa información ha resultado imprescindible a la vez para poder llevar a cabo el estudio histórico-artístico del objeto de una forma más precisa. Por eso hemos decidido redactar conjuntamente este trabajo, a fin de exponer los resultados positivos para el conocimiento que se derivan de la colaboración entre diversas disciplinas, pues si bien en otros campos de la Historia del Arte ya se viene practicando desde hace años, todavía resulta excepcional tal iniciativa en nuestra historiografía sobre las Artes Decorativas.



La intervención de restauración del relicario

La intervención de restauración del relicario

María Paz Navarro Pérez

Restauradora del Servicio de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Patrimonio Arqueológico y Etnográfico.

Manuel Jiménez Villarino

Becario del Servicio de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Patrimonio Arqueológico y Etnográfico.

La intervención de restauración que se ha llevado a cabo en el relicario del siglo XIV, dedicado a santa Lucía, perteneciente a la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo, fue realizada en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, en Madrid, entre mayo y julio de 2008, bajo la dirección y colaboración de la restauradora M^a Paz Navarro Pérez, especialista en restauración de orfebrería, y Manuel Jiménez Villarino, dentro del programa de Becas de Formación y Especialización correspondiente a 2008, convocadas por la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura.

La metodología seguida en las actuaciones que se han realizado sobre la pieza, se detalla en los epígrafes que contiene este apartado. Pero conviene avanzar ya aquí algunos de los aspectos más relevantes que se derivan del exhaustivo examen efectuado.

En primer lugar, las muestras de materiales tomadas por los restauradores en

diferentes zonas del relicario y el análisis realizado sobre ellas, han aportado datos precisos e inéditos cuyo pormenor y documentación gráfica consta en los dos informes emitidos por la Unidad de Estudios Físicos del IPCE, redactado el primero por Tomás Antelo y Araceli Gabaldón, y en el que han colaborado también Ángeles Anaya y Miriam Bueso. Y el segundo emitido por el Área de Laboratorios, Unidad de Análisis de Materiales, redactado por José V. Navarro Gascón.

La valiosa información obtenida, inédita hasta ahora, ha orientado, en algunos casos, la intervención realizada por los restauradores en la pieza, convirtiéndose asimismo en un patrón de referencia definitivo para facilitar el análisis de su estado de conservación así como posibles futuras intervenciones.

Por primera vez ha podido ser examinada también la reliquia que contiene por el doctor don José Antonio Sánchez, director de la Escuela de Medicina Legal de

la Universidad Complutense de Madrid, cuyo parecer ha aportado información acerca de su naturaleza.

El desmontaje del objeto ha permitido identificar con exactitud su lógica constructiva, los procedimientos técnicos utilizados, así como la detección de intervenciones posteriores de diversa índole.

Finalmente, se ha producido el hallazgo de algunos aspectos inéditos del relicario que resultan relevantes para su mejor conocimiento desde el punto de vista histórico: una apertura alternativa en la traseira de la caja-relicario, además de la principal que señala en el frente la presencia de una cerradura. La existencia de una placa interior en la misma caja, que lleva labrada en esbozo una versión desechada por el artífice del primer episodio de la historia de santa Lucía, cuya representación definitiva se incluye entre las escenas esmaltadas que configuran el exterior de la caja. Y, por último, la constatación de la presencia de una marca en el interior del pie, cuya existencia ya había sido dada a conocer, sin que se aportara en cambio el dato significativo de que se repita hasta seis veces en esa zona de la pieza, siguiendo una secuencia de orden y localización evidentemente premeditada, que quizá aluda a la

autoría personal o al menos al obrador del que procede esta parte del relicario.

A todo esto se añade la detallada documentación gráfica y fotográfica que se ha generado durante la intervención, sobre la pieza misma y su estado de conservación, pero también sobre las diferentes actuaciones llevadas a cabo por los técnicos desde la llegada del relicario al IPCE y hasta la culminación de sus trabajos. Una parte significativa de esta información visual ha sido incluida aquí para ilustrar el contenido de esta publicación, de forma que sea así más sencillo el seguimiento de los diversos aspectos que en ella se tratan. El compendio físico-técnico-visual que se presenta, se convierte además en documento relevante para propiciar un mejor conocimiento acerca de la platería medieval, y más exactamente de la platería sienesa del siglo XIV.

Este caso ha sido, de hecho, un apoyo de especial importancia para poder llevar a cabo el estudio histórico-artístico del propio relicario de santa Lucía, y resolver, al menos en parte, algunos de los aspectos complejos que plantea el conjunto de esta pieza, tal y como se pone de manifiesto en la segunda parte de la presente monografía.

Metodología e informes técnicos

Estado de conservación

El momento de la llegada de la pieza al IPCE es de gran importancia ya que supone el primer contacto directo con la obra en el que se deja constancia del estado en el que se encuentra. Para conocer el estado general de conservación del relicario, realizamos un examen organoléptico cuando llegó al Instituto, y mediante la toma de fotografías se deja constancia del estado inicial previo a la intervención. Este tipo de piezas, es importante someterlas a análisis físicos por medio de rayos X, para así poder determinar si el desmontaje es factible; la información facilitada por este tipo de pruebas va a ser de gran utilidad a lo largo de todo el proceso de restauración, aportándonos datos que puede esclarecer aspectos tanto técnicos como histórico- artísticos de la pieza.

Tras estos pasos previos se realiza un diagnóstico del estado general de conservación de la obra para determinar los

criterios de intervención y la forma más adecuada de llevar a cabo su restauración. La intervención de una obra es una ocasión única, no sólo para su puesta en valor, sino también para realizar un estudio profundo de la composición de los materiales, de las técnicas de trabajo en esa época, así como el descubrimiento de marcas propias, etc. Los Laboratorios del IPCE realizan los estudios pertinentes de los distintos materiales que la conforman, cuyos resultados pueden determinar el proceso de restauración, así como establecer la originalidad de las distintas partes que componen la obra.

El hecho de haber mantenido la pieza dentro de una vitrina en la sacristía de la catedral, ha permitido que la suciedad acumulada no sea excesiva. No obstante, la caja al ser una superficie plana, al igual que el pie, había sufrido en mayor medida la acumulación de polvo, lo que ha desvirtuado considerablemente los esmaltes de la parte superior, fundamental-

mente el tono azul del fondo que ya se encontraba alterado. Igualmente, entre el dentado de los marcos de los esmaltes se habían acumulado restos de productos de limpia-metales ocultando por completo el color.

Por el contrario el interior de la caja se encuentra en muy buen estado, sin presencia de polvo ni suciedad, lo que nos hace pensar que se había limpiado recientemente.

Intervenciones anteriores

En orfebrería lo que más nos encontramos son piezas que han sido consideradas de gran valor y por lo mismo se han tratado de mantener visibles y utilizables, esto ha hecho que un gran número de ellas se haya “intervenido” a lo largo de su historia, pero estas “intervenciones” en su mayoría no han sido realizadas por personal que conociera el tema. Los métodos utilizados no han sido los más adecuados, o el montaje de sus elementos en los procesos de restauración no ha sido en el lugar apropiado o el material (soldaduras de estaño-plomo), aportado fundamentalmente en el siglo

XIX, ha provocado más perjuicios a la obra.

Dentro de este apartado el relicario no iba a ser una excepción y así tuvimos constancia de su último desmontaje entre los años 1982-1984, donde se marcó un elemento del pie con una “F”, que supo-



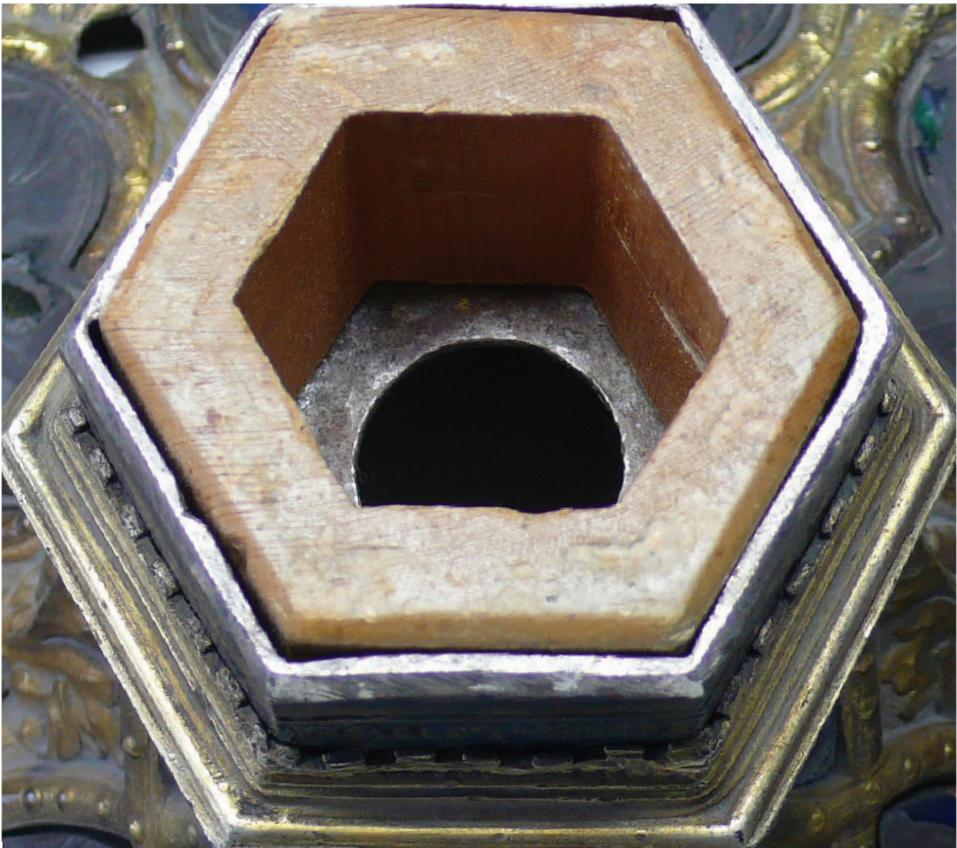
Interior del relicario.



Acumulación de polvo debajo de los esmaltes del pie.



Detalle de la inscripción.



Refuerzo de madera.

nemos indicaba el frente del objeto y el refuerzo del mismo con una pieza de madera de perfil hexagonal.

Como gran parte de las obras destinadas al culto, la pieza ha tenido intervenciones con el fin de facilitar su utilización, conservándose una estructura a modo de soporte, en forma de aspa, con aleación de cobre, que apoya sobre

unos refuerzos en los ángulos interiores del pie hechos de placas de plata soldada y remachada. Aunque no tenemos constancia de su utilidad, de igual forma se hicieron seis orificios entre las placas de los esmaltes del pie que coinciden con los orificios del refuerzo y que mediante pasadores servirían para fijar el relicario.



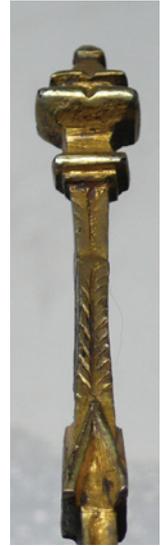
16



Soporte en forma de aspa y detalles de orificio en el anverso y reverso interior.

Para solventar las roturas encontramos diversos tipos de uniones que van desde el cosido con alambre a las soldaduras de plata o estaño. Este tipo de intervenciones las encontramos en las zonas que corresponden a remates de

elementos, como los pináculos, o para evitar el desplazamiento de las placas de esmalte en el nudo del vástago, donde debieron realizar en la última intervención las soldaduras de estaño que impiden su movimiento.



Detalles de soldaduras y cosidos.

Por último debemos referirnos a la pieza en forma de estrella que sustenta el nudo y los pináculos de la parte superior de este; tras un examen visual del relicario y después de los análisis, supimos que se trataba de un latón (Cu 77,6 – Zn 17,9 en la estrella y 73,5 de Cu – 19,9 Zn en los pináculos) con un dorado de elevada relación plata/oro (1:2)¹.

Degradación de materiales constitutivos

El principal factor de alteración que nos encontramos cuando intervenimos sobre piezas de orfebrería son los procesos de *sulfuración*, que se manifiestan en forma de un velo pardo-negrucosco sobre

el objeto, debido a la reacción de la plata con el azufre y el sulfuro de hidrógeno presente en la atmósfera que dan lugar a su formación.

En el caso que nos ocupa, la sulfuración de la plata no estaba excesivamente avanzada. Se acentúa en las zonas donde se ha perdido el dorado ya que el roce por su manipulación ha hecho que se desgaste, como ocurre en el anverso del pie, en los remates de los pináculos del nudo, en los contrafuertes de los ángulos de la caja-relicario y en la punta de los dedos de la mano que lo remata. Por otro lado, el reverso del pie al no estar dorado, estaba desprotegido y tenía un proceso de sulfuración muy avanzado, destacando las zonas más rehundidas del relieve.

18

¹“Resultados obtenidos en los análisis realizados sobre las muestras de metales y esmaltes del relicario de Santa Lucía” José Vicente Navarro (en esta publicación).



Elementos de aleación de cobre.



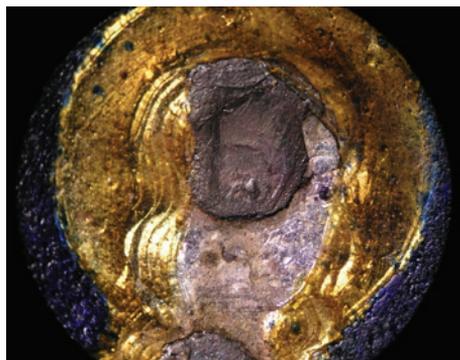
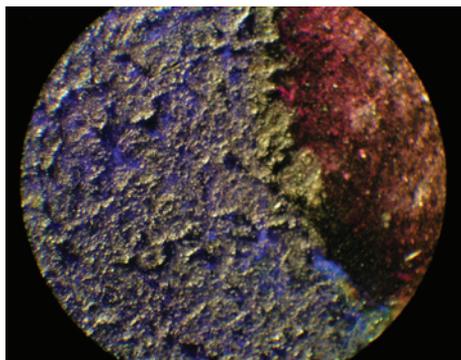
19



Detalles de la sulfuración.

Las placas con esmaltes, que han perdido parte del color dejando a la vista la plata, ha provocado la sulfuración de estas zonas, observándose de forma más destacada en las placas del pie y en menor medida en las del vástago.

Mientras que en la caja, los restos de esmalte se encuentran en parte desvitrificados, casi de forma exclusiva en los tonos azules, creando un velo pardo que aparenta una fuerte capa de suciedad.



20



Alteración de los esmaltes y vista a través de binocular.

Alteraciones mecánicas

Las dos causas que provocan el mayor número de alteraciones mecánicas son la mala manipulación y el uso continuado de las piezas.

En el caso que nos ocupa, la existencia de una estructura de refuerzo en la parte interna del pie para fijar la pieza

nos hace pensar que en el pasado este relicario debió de ser un objeto de veneración o incluso haber sido procesionado. Este hecho ha producido una manipulación de la pieza que ha sido la causa de los desperfectos mecánicos, bien por descuido, bien por la necesidad de adherirla a un soporte, como demuestran los agujeros del pie.



21



Alteraciones mecánicas del pie.

Las zonas donde se hacen más patentes estas alteraciones son el pie y el nudo. En el primer caso, debido a las transformaciones sufridas para su acondicionamiento expositivo, mientras en el segundo, como consecuencia de su manejo y por ser una zona de asidero de la pieza. Estas alteraciones se traducen en roturas y deformaciones así como en pérdida del vidriado en los esmaltes del pie. En la zona del nudo, debido a su estructura a

base de pináculos estilizados y salientes, se aprecian más las consecuencias de los impactos, al igual que en los contrafuertes y parteluces de las ventanas.

Por otra parte, su uso continuado ha hecho necesarias sucesivas limpiezas que han producido el desgaste de la superficie dorada, la presencia de arañazos y, de forma más burda, los restos de productos limpia-metales, siendo esta última alteración más visible en la caja-relicario.

22



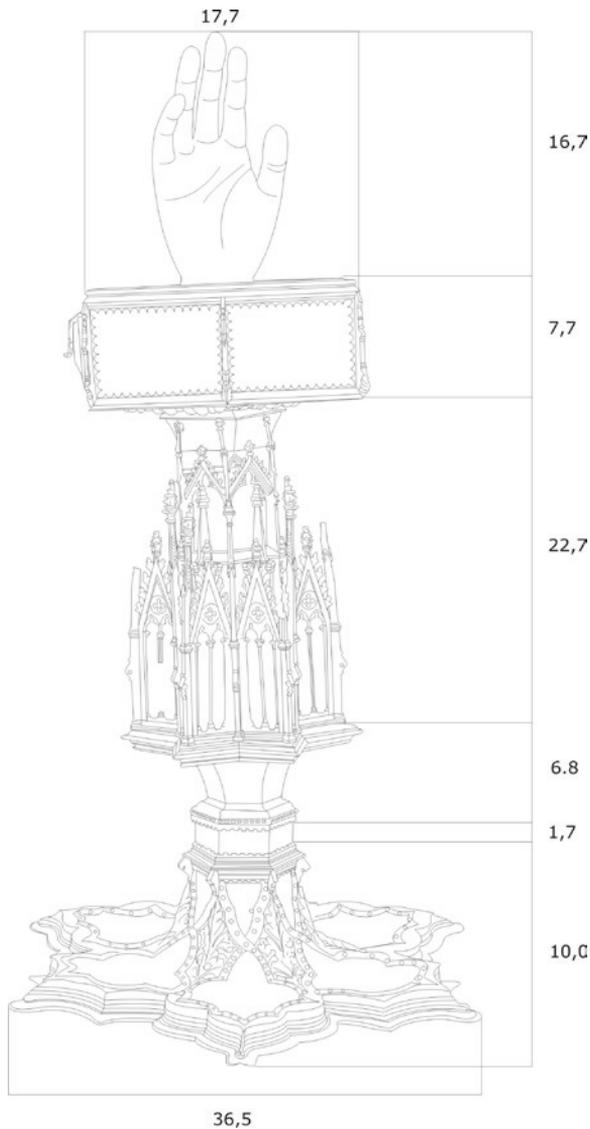
Alteraciones mecánicas de la macolla.

Documentación gráfica

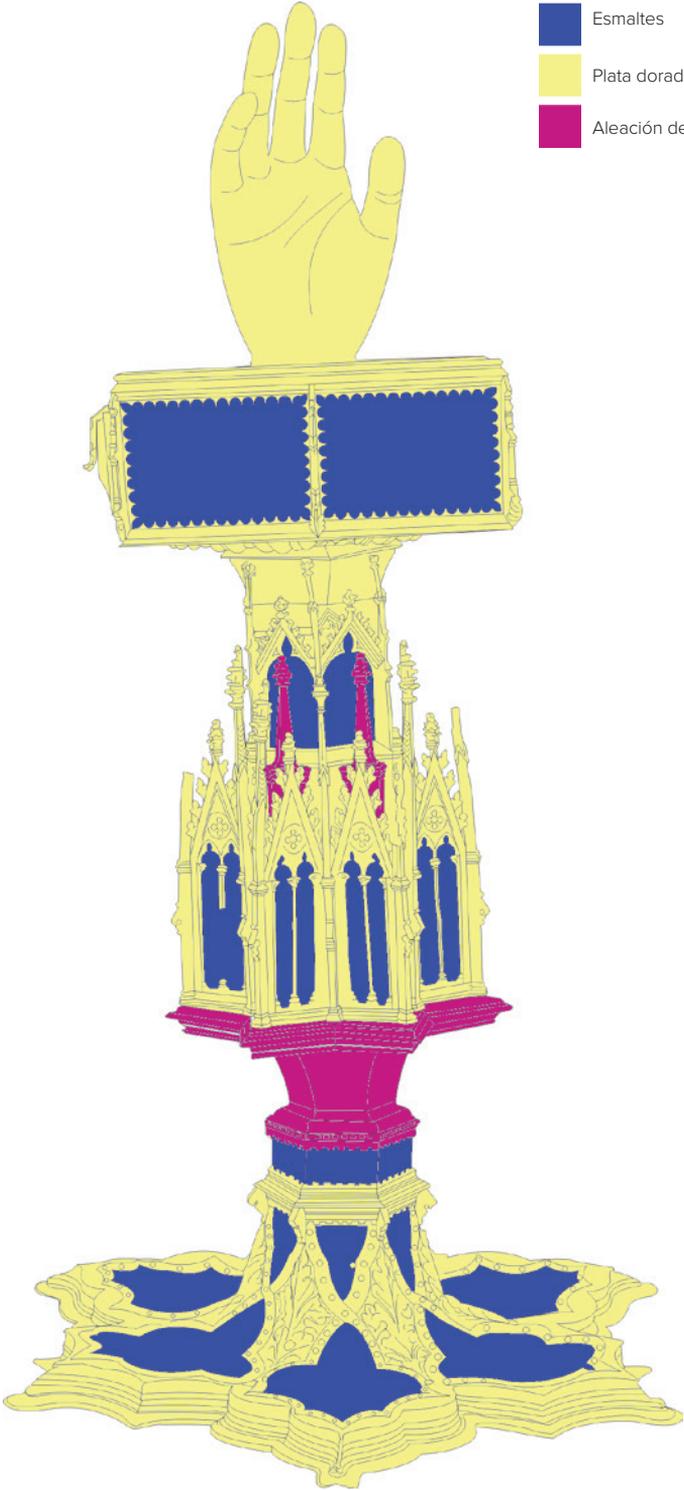
Para el mejor entendimiento de las distintas alteraciones que presentaba la pieza se han realizado alzados gráficos de anverso y reverso del relicario, mediante el programa COREL DRAW 12. Estos planos sirvieron para la realización de los mapas de alteraciones de una forma más clara y gráfica. Además de mapas con las alteraciones, hemos creído conveniente

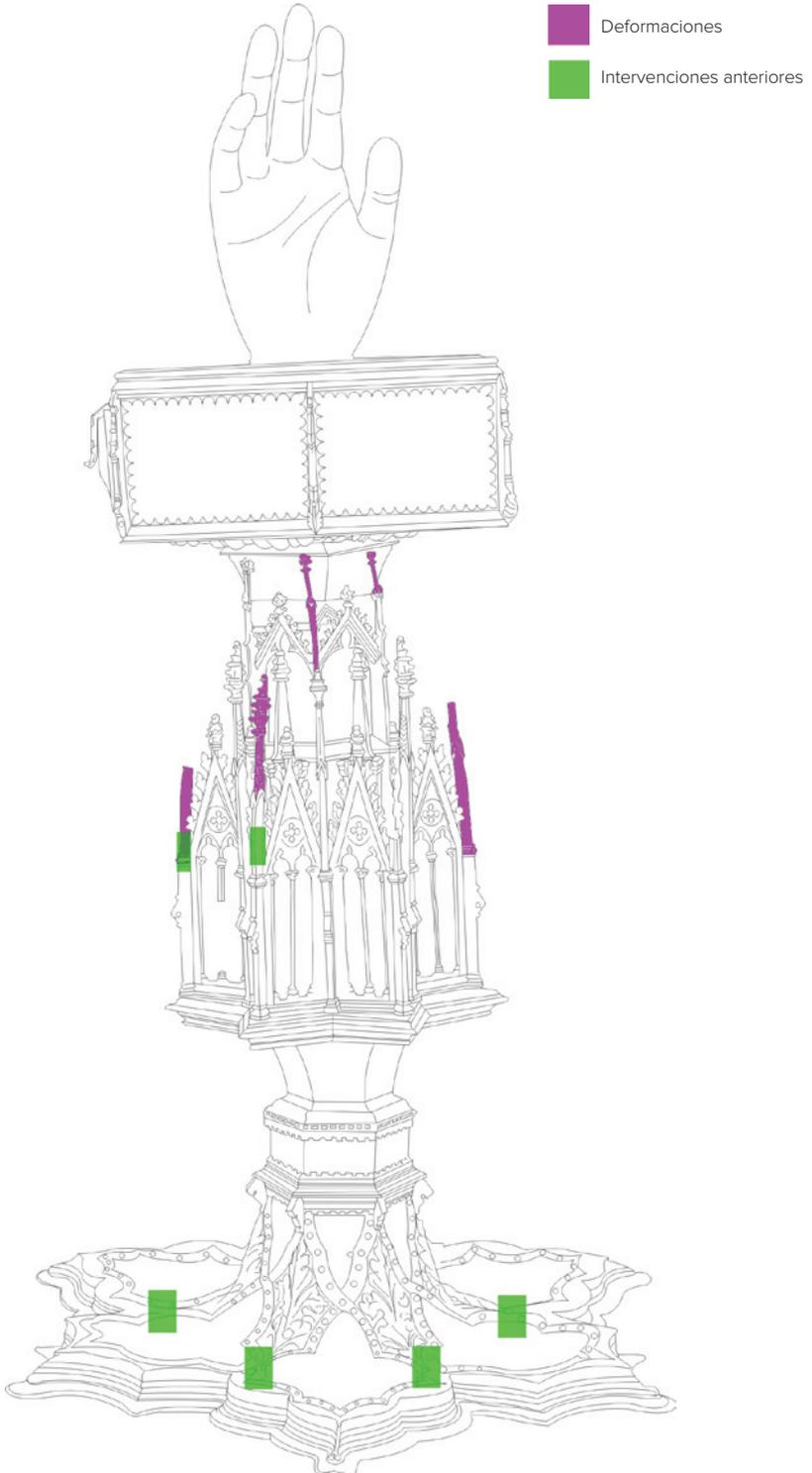
hacer mapas de cotas, para identificar las medidas. Así mismo, hemos decidido realizar mapas de materiales, al objeto de visualizar rápidamente la composición de la obra.

Debido a la importancia de los esmaltes del pie y de la caja-relicario, hemos realizado también un tratamiento fotográfico sobre cada una de las placas para dejar constancia de las pérdidas en los esmaltes.

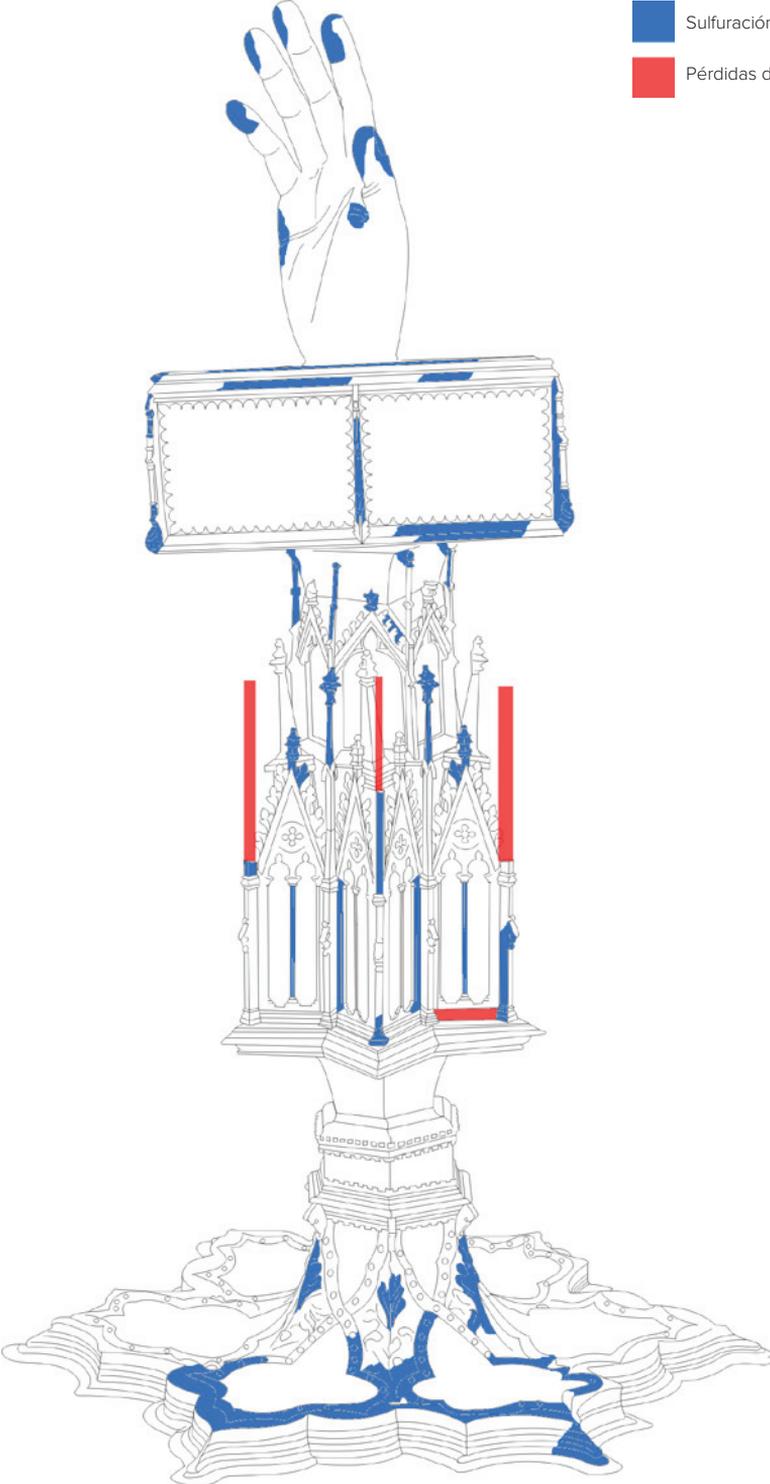


- Esmaltes
- Plata dorada
- Aleación de cobre dorado



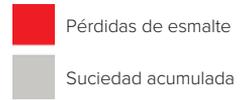


- Sulfuración
- Pérdidas del material





Pérdidas de esmalte en el pie.



Pérdidas de esmalte en la caja-relicario.

Toma de muestras y resultado de la analítica

El estudio analítico y de la estructura de los materiales metálicos se ha llevado a cabo en los Laboratorios del IPCE. También, se solicitó el estudio de la reliquia al doctor don José Antonio Sánchez director de la Escuela de Medicina Legal de la Universidad Complutense de Madrid, quien señaló que se trata de una mano, de pequeñas dimensiones, momificada, que conserva cartílagos y piel con un corte en la muñeca muy limpio, por lo que fue realizado con una sierra mecánica, y que no descarta, pero tampoco confirma, que los restos sean de mujer.

La toma de muestras se realizó atendiendo a un interés potencial que nos permitiera identificar los materiales que componen el relicario, con el objetivo de documentarlo históricamente, determinar las alteraciones e intentar establecer épocas de reposición de elementos no originales, para poder determinar, dentro del proyecto de intervención, el tratamiento más adecuado en relación a los resultados obtenidos, según los criterios y convenios admitidos internacionalmente. En total se han analizado 16 muestras, que forman parte del relicario,

entre las que se incluyen elementos originales, zonas intervenidas y productos de alteración.

Teniendo en cuenta que se trataba de análisis destructivos, y siendo conscientes de que la extracción de este tipo de muestras es un proceso no reversible, se buscó siempre que ésta fuera lo menos dañina posible para la obra. Por ello, se redujo al máximo la sección de material que se extraía y se seleccionaron rincones invisibles, en zonas poco significativas para el valor estético del conjunto. Se realizó con bisturí y pinzas con la ayuda de la lupa binocular.

Las muestras elegidas las hemos agrupado en:

1. Material constitutivo de la obra:

- Plata
- Aleación de cobre
- Tipo de dorado
- Puntos de soldadura
- Aleación placas esmaltadas
- Composición de esmaltes

2. Productos de corrosión y degradación de materiales constitutivos de la obra y concreciones no identificadas:

- Aleación de soldaduras
- Desvitrificación del vidrio
- Presencia de burbujas de material dorado sobre esmaltes.

28

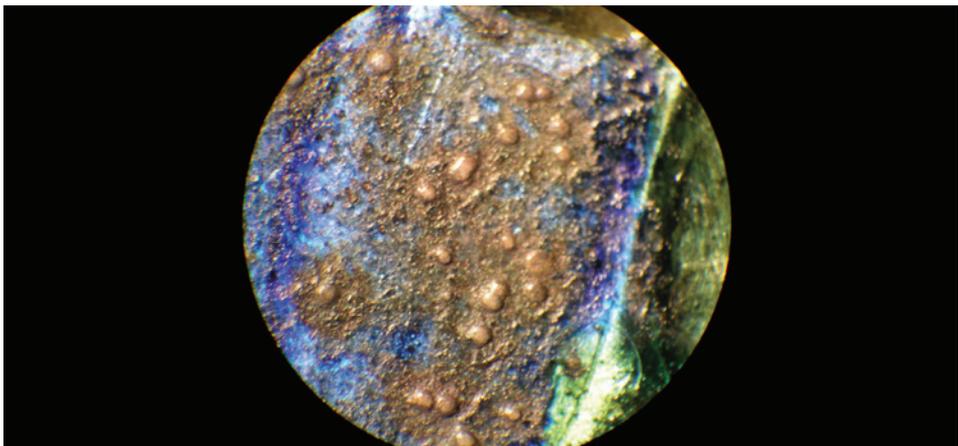


Imagen de las burbujas doradas a través de binocular.

Como resumen de los análisis realizados encaminados a la identificación de los materiales, podemos deducir que la aleación de la plata del relicario se encuentra en torno al 93% de Ag y 7,1% de Cu, subiendo hasta el 97% de Ag y 2,9% de Cu en la caja.

Que el elemento en forma de estrella tiene como composición Cu 77,6% y Zn 17,9%, y los pináculos 73,5% de Cu y 19,9% de Zn. Los resultados nos confirman que las dos muestras son latones con porcentajes bastante similares.

Es significativo que el dorado de las distintas partes de la pieza, sea de Au 91,4%, Ag 6,8%, Cu 1,2% con pequeñas cantidades de mercurio, por tanto es un dorado al fuego pero con presencia de plata que pensamos podría ser la causa de la buena adhesión del oro en la pieza y su buen estado de conservación. Sin embargo, el dorado de la estrella muestra una elevada relación plata/oro (1:2), aunque la composición del dorado es distinto, no hemos encontrado diferencia sustancial en su aspecto visual ni durante su tratamiento. Podemos concluir, después de todo el estudio, que la pieza presenta dos tipos de dorado diferentes pero no superpuestos.

En cuanto a la composición de las placas esmaltadas nos ha dado una aleación en la base de Ag 96,7% y 2,3% de Cu,

mientras en la macolla tenemos 94,9% Ag y 5,1% de Cu.

El tipo de soldaduras que aparecen en el reverso de las placas con esmaltes del pie y del nudo tienen una composición de Pb-Sn.

En relación a los esmaltes, podemos resumir que todas las muestras tomadas en las tres zonas: pie, nudo y caja corresponden al tipo silicato potásico. En la muestra nº 13 de la caja aparecen dos tipos de esmaltes y que la presencia de estaño podría ser la causa de la opacidad, como ocurre en la muestra nº 11 del nudo y en general en todos los esmaltes opacos azules y rojos.

Los resultados aportados por el departamento de química, indican la presencia de sulfato potásico-cálcico que podría estar relacionada con los elementos de descomposición del vidrio que aparece en las muestras 14 y 15, de caja y nudo respectivamente. En la muestra nº 17, correspondiente al esmalte rojo de la caja, también se ha identificado dos tipos de esmalte y restos de titanio que corresponden a un repinte, aunque no se aprecia a simple vista.

La existencia de cloruros en forma de burbujas doradas en superficie, que se encuentran en todas las muestras de los esmaltes, podría ser debido a la alteración de la plata del soporte.

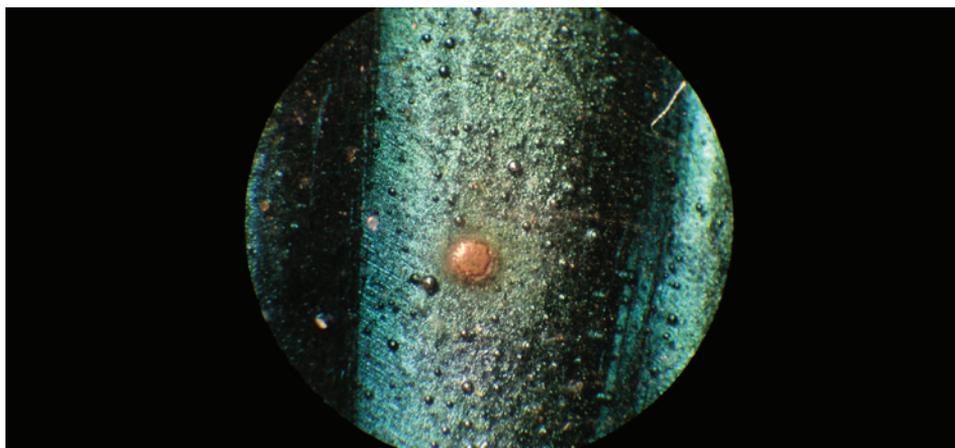


Imagen de las burbujas doradas a través de binocular.

Informe de estudios físicos

Tomás Antelo y Araceli Gabaldón

Técnicos del Área de Laboratorios.

Unidad de Estudios Físicos del IPCE.

Para el examen practicado a la pieza de referencia en la Unidad de Estudios Físicos del IPCE se han utilizado las siguientes técnicas:

30

- Radiografía
- Endoscopía
- Fotografía con luz visible

Documentación radiográfica

A la pieza completa se le obtuvo una vista general realizando dos placas individuales bajo las mismas condiciones de exposición y desde un mismo punto de vista. Tras evaluar el resultado se obtuvieron diversas placas de detalle, siendo las condiciones operativas de todas ellas las que se citan a continuación:

El haz de rayos X, se generó con un equipo de la marca PHILIPS-YXLON de potencial constante con tensión de pico de 320 kV.

La película empleada ha sido del tipo II, norma ASTM (D-7 de AGFA), en formato de rollo. El revelado de las placas radiográficas se ha efectuado en proceso automático y continuo durante 8 minutos y a 30°C de temperatura.

Inspección endoscópica

Dicha inspección se llevo a cabo en el interior de la mano de bulto que remata la pieza, accediendo a través del orificio, que en la base, sirve de alojamiento al vástago por el que se une a la caja. Para ello, se utilizó un endoscopio de sonda

Mitad superior	310 Kv.	10 mA.	4,70 m.	90 sg.
Mitad inferior	310 Kv.	10 mA.	4,70 m.	90 sg.
Mitad superior y cerradura	310 Kv.	10 mA.	3,00 m.	300 sg.
Cerradura	310 Kv.	5 mA.	0,60 m	20 sg.
Restos óseos	50 Kv.	5 mA.	1,50 m.	19 sg.

flexible con volcado de imagen analógica en circuito cerrado de T.V.

Observaciones

Del examen de la imagen radiográfica completa de este objeto (Fig. 1) cabe destacar que el conjunto de la pieza está formado por cuatro elementos principales: base, cuerpo arquitectónico, caja o arqueta, y la mano de bulto montada sobre esta. Los tres primeros se ensamblan entre sí mediante un prisma hueco de sección hexagonal, que discurre por el interior del cuerpo arquitectónico y a cuyos extremos se fijan los adyacentes (Fig. 2).

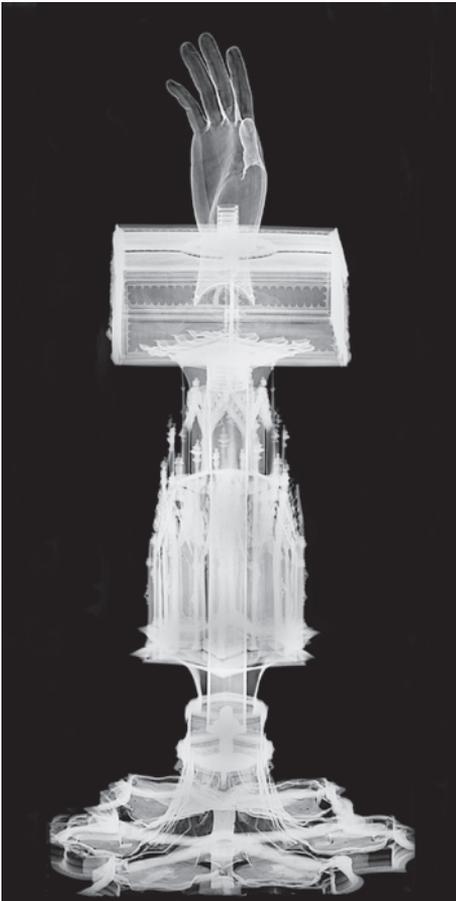


Figura 1. Imagen radiográfica completa.



Figura 2. Imagen radiográfica del prisma hueco de sección hexagonal.

En la base, dicha fijación se realiza por medio de un tornillo pasante roscado a una tuerca solidaria al extremo del prisma citado (Fig. 3), asegurándose el otro extremo con una tuerca plana provista de dos muescas donde insertar la herramienta correspondiente para su montaje (Fig. 4).

Al otro extremo, la unión con la caja emplea en este caso un sistema de rosca (Fig. 5) creado al efecto por medio de:

- Un cilindro encastrado al prisma, en cuya pared interior se encuentra alojado un muelle de paso amplio.
- Soldado al exterior de la base de la caja, se encuentra otro pequeño cilindro que dispone a su vez de un muelle, en este caso por el exterior, siendo este conjunto del diámetro correspondiente para ser introducido por el interior del conjunto descrito en A., de modo que los “muelles” actúan como conjunto macho-hembra del sistema de rosca.

En la parte superior de la caja, se encuentra un sistema de ensamble análogo al ya descrito para fijar sobre esta la mano que remata la pieza (Fig. 6).

En la mano se aprecian una serie de líneas en negro que recorren longitudinalmente los dedos, deduciendo que se trata de las indicaciones correspondientes a las soldaduras que unen las dos mitades con las que se conforma la mano en su conjunto. Puede verse también la notable superposición de una amplia faja de solape de ambas mitades, reconocible por su menor densidad fotográfica, que comprende el canto de la mano extendiéndose a lo largo del dedo meñique (Figs. 7 y 8). En cambio, bajo el dedo pulgar, corriendo paralelo al perfil del dorso de la mano, se observa la línea de soldadura con más luminosidad de imagen (Fig. 9). Un fragmento de dicho cordón de soldadura puede verse por el interior mediante el uso de la sonda endoscópica (Fig. 9 bis).

32

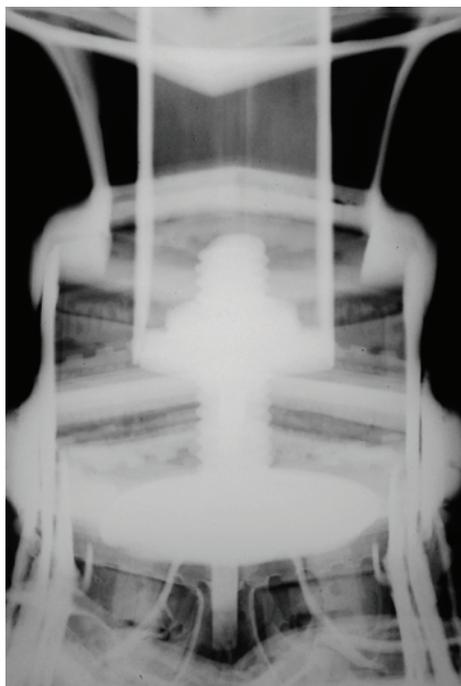


Figura 3. Imagen radiográfica del tornillo pasante roscado a una tuerca.



Figura 4. Tuerca plana provista de dos muescas.

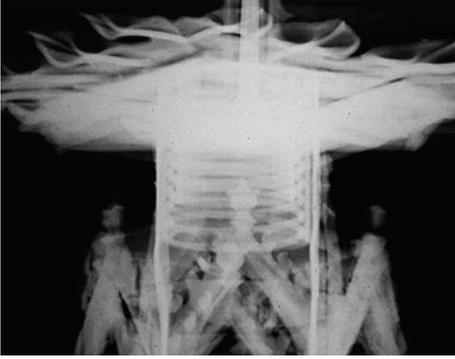


Figura 5. Imagen radiográfica del sistema de rosca.

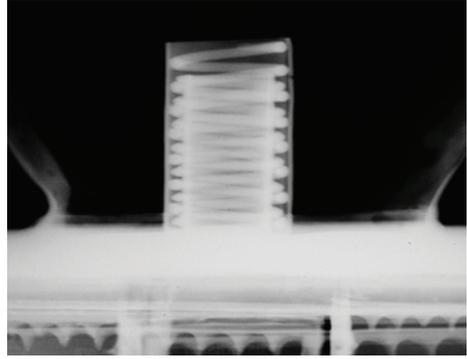


Figura 6. Imagen radiográfica del sistema de rosca en la parte superior de la caja.



Figura 7 y 8. Imagen radiográfica de las soldaduras que unen las dos mitades.



Figura 9. Imagen radiográfica de la soldadura bajo el dedo pulgar.

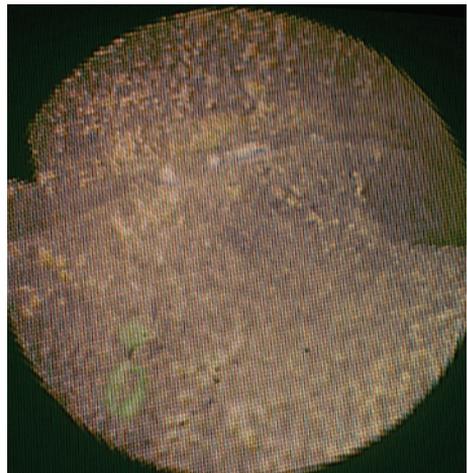


Figura 9 bis. Vista de fragmento de cordón de soldadura mediante el uso de sonda endoscópica.

Una vez tratado digitalmente un fragmento de la vista radiográfica general (Fig. 10) se pudo observar la indicación de una forma metálica asociable a un alfiler de costura así como una serie de formas de dudosa identificación que en cualquier caso no parecen corresponder a los motivos ornamentales que decoran

la pieza. Por ello se obtiene una vista radiográfica de detalle bajo proyección de haz y condiciones de exposición tendentes a la clarificación de estas indicaciones (Fig. 11). Tras su examen, se pudo deducir que en el interior se encuentra un envoltorio en el que ha sido prendido el alfiler antes citado. A su vez, se aprecian

34

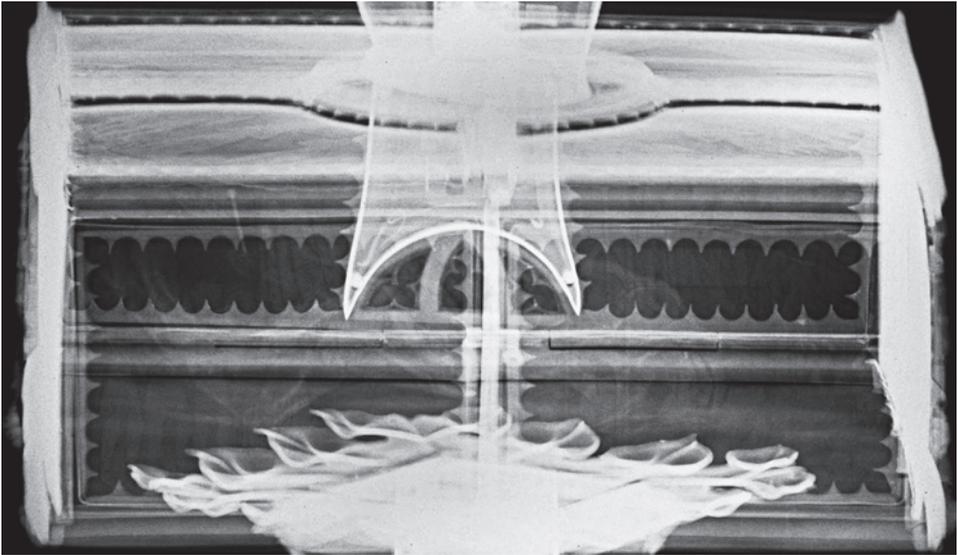


Figura 10. Imagen radiográfica de alfiler de costura.

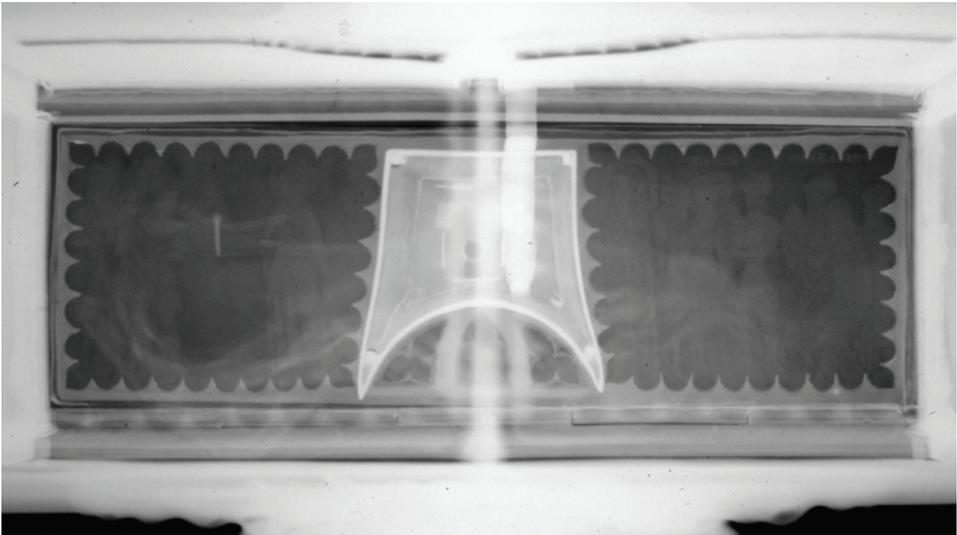


Figura 11. Imagen radiográfica del envoltorio en el que se encuentra prendido el alfiler.

indicaciones superpuestas a los motivos correspondientes a los esmaltes visibles por el exterior, así como a la proyección de la cerradura. Dadas las formas y tamaños de las indicaciones que se observan ocupando buena parte del receptáculo y desestimadas las arriba anotadas, las formas restantes indican que en su interior

deben encontrarse una indeterminada cantidad de restos óseos.

Como quiera que no existe llave localizable con que realizar la apertura de la citada cerradura, y con objeto de facilitar información a cerca de su mecanismo, se obtuvo una toma radiográfica específica de la zona (Fig. 12).

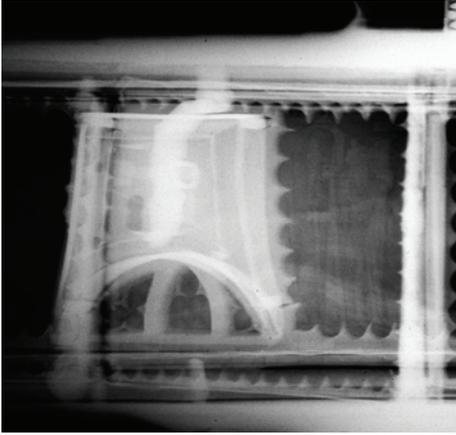


Figura 12. Imagen radiográfica del mecanismo de apertura de la cerradura.



Figura 13. Imagen radiográfica donde se observan los restos de una mano.

35



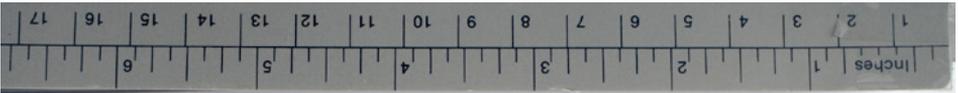
Figura 14. Dorso de una de las placas que componen la caja con un diseño desechado.

Una vez realizado el acceso al interior de la caja se pudo verificar que dicho envoltorio contenía los restos de una mano humana, lo cuales previa documentación fotográfica, (Lám. 1) fueron así mismo radiografiados (Fig. 13).

Al acceder al interior de la caja se pudo observar que el dorso de una de las placas que lo componen mostraba un diseño desechado, reutilizando la placa por la cara opuesta (Fig. 14).



36



Envoltorio con restos de una mano.

Resultados obtenidos en los análisis realizados sobre las muestras de metales y esmaltes del relicario de santa Lucía

José V. Navarro Gascón

Laboratorio de Análisis de Materiales. IPCE

37

Introducción

El presente trabajo es un resumen de los resultados obtenidos en los análisis realizados sobre los diferentes materiales utilizados en la elaboración del relicario de santa Lucía, procedente de la Catedral de Toledo y depositado en los talleres del Instituto del Patrimonio Cultural de España para su restauración durante el año 2008.

Los análisis cuyos resultados se presentan no se han configurado como un estudio sistemático de los materiales sino como una herramienta de apoyo a la restauración, siendo objetivo de los mismos la obtención de información analítica relativa a los materiales originales (metales, dorados, soldaduras, esmaltes, etc.), a la identificación de posibles adiciones y a sus productos de deterioro.

Técnicas analíticas utilizadas

Dadas las peculiares características de la obra y las necesarias autolimitaciones impuestas en los volúmenes de muestras disponible para la realización de los análisis, la única técnica utilizada ha sido la microscopía electrónica de barrido acoplada con un sistema de microanálisis mediante espectrometría de dispersión de energías de rayos X (SEM-EDS), técnica que aúna las posibilidades de obtener información textural y composicional a partir de volúmenes mínimos de material.

El equipo utilizado ha sido un microscopio JEOL JSM 5800 acoplado con un espectrómetro Oxford Link Pentafet, con un umbral de detección de elementos $Z > 4$, utilizando en todos los casos una tensión de aceleración de 20 kV.

Las distintas partículas extraídas para análisis han sido objeto de una mínima

manipulación, fijándose sobre discos adhesivos conductores y siendo posteriormente sombreadas mediante evaporación con carbono. El examen de la mismas y la selección de los puntos de análisis se ha realizado tomando como referencia la información contenida en las imágenes de contraste composicional obtenidas a partir de la señal de electrones retrodispersados (imágenes BSE). Aunque este tipo de imágenes ofrece menor resolución que las imágenes SE convencionales (obtenidas mediante la señal de electrones secundarios) el brillo y contraste de las mismas guarda una estrecha relación con el número atómico de los elementos que componen la muestra y las distintas fases existentes se presentan con distinta intensidad, constituyendo una herramienta eficaz para identificar zonas con diferente composición (segregaciones en metales y vidrios, alteraciones, etc.).

38

Los resultados obtenidos en los análisis de las aleaciones metálicas se han expresado en forma de composición elemental, mientras que en el caso de los esmaltes se ha considerado más conveniente expresarlos en forma de óxidos. A la hora de valorar y comparar los resultados debe tenerse en cuenta que la mayor parte de la superficie de las micromuestras extraídas no es apta para análisis, procediendo la información de zonas muy pequeñas que pueden no ser representativas del conjunto, que los resultados pueden estar afectados por la rugosidad de la superficie analizada y que tanto en metales como esmaltes son frecuentes las segregaciones por lo que zonas muy próximas entre sí pueden registrar variaciones composicionales.

Además de los problemas antes reseñados existen otros inherentes a la propia técnica analítica (espectrometría de dispersión de energías de rayos X) que en el caso que nos ocupa se concretan

en solapes de líneas espectrales de interés para la identificación de determinados elementos:

- La resolución del espectrómetro utilizado no permite separar las líneas $M\alpha$ del oro y del mercurio, las cuales aparecen totalmente solapadas. Dado que la identificación del mercurio es definitiva de la ejecución de un 'dorado al fuego', es preciso recurrir a la identificación de sus líneas espectrales $L\alpha$ y $L\beta$ las cuales, a su vez, aparecen parcialmente solapadas por las líneas homólogas del oro. Teniendo en cuenta la baja intensidad de las líneas citadas y que durante la ejecución del dorado el mercurio sufre pérdidas por calentamiento, su presencia en muy bajas proporciones puede pasar desapercibida.
- Otro solape de interés aparece en las líneas espectrales $K\alpha$ y $K\beta$ del azufre y $M\alpha$ y $M\beta$ del plomo. Cuando ambos elementos aparecen en pequeñas proporciones, tal y como sucede en alguno de los esmaltes analizados en el relicario, pueden surgir dudas sobre su asignación.
- En los metales de la primera serie de transición (Ti, V, Cr, Mn, Fe, Co) existen solapes parciales entre las líneas $K\beta$ de un elemento y $K\alpha$ del elemento de n° atómico inmediatamente superior. Un caso concreto, lo encontramos en la identificación del cobalto; este elemento, empleado en muy bajas proporciones, es el responsable del color azul intenso en algunos esmaltes. Cuando su proporción es anormalmente baja su detección puede quedar dificultada por su solape parcial con la línea $K\beta$ del hierro (o con el propio 'ruido de fondo' del espectro).

Extracción y situación de muestras

La selección y extracción de muestras se ha realizado con ayuda de bisturí, sobre zonas poco visibles, extremando las precauciones para minimizar el posible impacto visual. En todos los casos, los volúmenes extraídos han sido los mínimos imprescindibles para su posterior manipulación bajo lupa binocular.

La toma de muestras de esmaltes, dada su fragilidad, ha revestido especial dificultad ya que sólo han podido extraerse partículas de zonas previamente microfisuradas o dañadas; en alguno de los casos la extracción se ha realizado con ayuda de cinta adhesiva sobre la que han quedado adheridas las partículas disgregadas. Este método es poco selectivo, tal y como ha

podido constatarse en los análisis, apareciendo en una misma muestra partículas con distinta composición.

En el caso de las muestras metálicas, cada partícula extraída ha sido dividida en dos mitades, método que nos permite obtener información tanto de la superficie de corte fresco, correspondiente a la zona más interna e inalterada del metal, como de la superficie exterior, sobre la que se han estudiado las capas de dorado o la propia alteración del metal.

El número total de muestras estudiadas asciende a 19, correspondiendo a aleaciones de plata, dorados, latón, soldaduras, placas de asiento de los esmaltes, esmaltes y sus productos de alteración (Tabla 1).

	Nº	Descripción	Situación
Muestras de metales, dorados y soldaduras	1	Plata dorada. Restos de soldadura.	Pie.
	2	Plata con restos de dorado al fuego.	Pie: Reverso de placa de esmalte.
	3	Soldadura.	Pie: Reverso de placa de esmalte.
	4	Plata con restos de dorado al fuego.	Macolla: Placa interna nº 2.
	5	Latón con restos de dorado al fuego.	Macolla: Arranque de estrella.
	6	Soldadura.	Macolla: Interior placa esmalte 6.
	10	Aleación plata-oro, dorado.	Procedencia indeterminada.
	18	Plata, dorada al fuego.	Caja-relicario.
	19	Latón dorado al fuego.	Pináculo.
	Muestras de esmaltes	7	Esmalte rojo.
8		Esmalte azul.	Pie.
9		Esmalte verde.	Pie.
11		Esmalte azul.	Macolla: Placa esmalte nº 5.
12		'Polvo dorado' (alteración).	Macolla: Placa esmalte nº 5.
13		Esmalte azul.	Caja del relicario.
14		Esquirla de pasta vítrea dorada.	Caja del relicario.
15		Esmalte azul y violeta.	Pie: Placa esmalte nº 2.
16	Esmalte azul y verde.	Pie: Placa esmalte nº 2.	
17	Esmalte rojo.	Caja del relicario.	

Tabla 1. Muestras estudiadas.

Resultados

Análisis de muestras de metales

Los metales analizados corresponden a platas doradas al fuego, latones y soldaduras de estaño-plomo.

Las muestras de plata proceden del pie del relicario (1), del reverso de una placa esmaltada en el pie (2), de una placa interna en la macolla (4) y de la propia caja del relicario. Los análisis identifican en todos los casos aleaciones de plata-cobre con unos contenidos de cobre que oscilan entre 2,3 y 7,1%.

Las muestras de latón han sido extraídas de la macolla y de un pináculo, no existiendo diferencias significativas en los resultados obtenidos en los análisis realizados.

El mercurio identificado en los análisis realizados sobre los dorados que apare-

cen tanto sobre la plata como sobre los latones permite certificar que han sido ejecutados mediante la técnica del *dorado al fuego*. En algunos de los casos los porcentajes de plata que acompaña al oro en los dorados son elevados. Esta elevada proporción de plata puede deberse a la composición de la amalgama utilizada, puede haberse producido durante el propio proceso de dorado o puede deberse a la existencia de un adelgazamiento local del dorado en la zona de muestreo; no obstante, la detección de alto contenido en plata en los restos de dorado localizados sobre una de las muestras de latón sugiere que ha habido dos fases de dorado.

Por último, los análisis realizados sobre las muestras de soldaduras confirman que se trata de soldaduras blandas realizadas con aleación de estaño-plomo.

40



Figura 1. Situación de las muestras estudiadas.

Plata dorada

Muestra nº 1

Se han estudiado en esta muestra dos partículas metálicas (1A y 1B) con una estructura y composición diferentes.

- El estudio de la primera de las partículas examinadas (1A) se ha centrado en su zona exterior, en la que aparece una capa de dorado de composición $\text{Au}_{91,4}\text{-Ag}_{6,8}\text{-Cu}_{1,2}$ que se dispone sobre un soporte de plata que, en algunas zonas de esta muestra, presenta una estructura granular muy marcada, con presencia de abundante material intersticial ajeno a la obra (tierras y carbonatos) (Fig. 2 y 3).

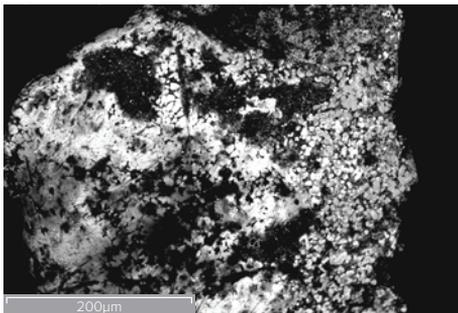


Figura 2. Imagen BSE de la muestra 1A en la que se observa una capa de dorado parcialmente cubierta por depósitos de suciedad (zonas oscuras).

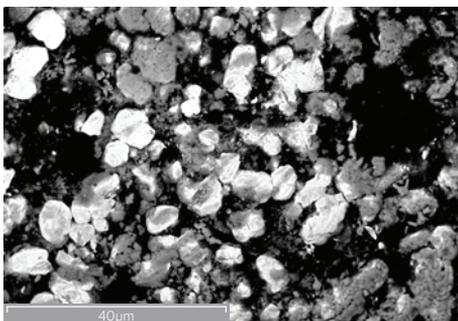


Figura 3. Detalle de la imagen anterior donde se observa la textura de los granos de plata, parcialmente cubiertos por oro (zonas blancas).

El análisis puntual de la plata en las zonas con estructura granular muestra un elevado contenido en oro, consecuencia de la presencia de restos de dorado en los espacios intergranulares, aunque en ninguno de los análisis realizados en el dorado de este tipo de granos se ha detectado mercurio.

- La información obtenida en el estudio de la segunda de las partículas (1B) es más concluyente al haberse podido acceder analíticamente a zonas internas, no afectadas por el dorado, identificándose una aleación de composición $\text{Ag}_{92,9}\text{-Cu}_{7,1}$. En esta muestra la plata aparece recubierta por una capa de dorado que ha sido ejecutado mediante la técnica de dorado al fuego (Fig. 4). En todos los análisis puntuales realizados sobre el dorado (Fig. 5) se han detectado contenidos en plata elevados [$\text{Au}_{48,5}\text{-Ag}_{37,8}\text{-Hg}_{12,3}\text{-Cu}_{1,4}$]; de igual forma, en los análisis puntuales realizados sobre la plata subyacente al dorado se detectan contenidos elevados de mercurio [$\text{Ag}_{73,3}\text{-Hg}_{23,8}\text{-Cu}_{3,11}$].

Sobre el dorado aparecen restos de plomo-estaño asignables a una soldadura, aunque los porcentajes

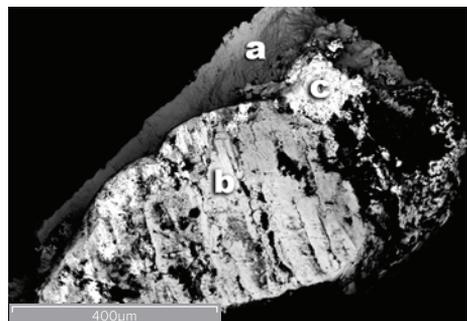


Figura 4. Imagen BSE de la partícula 1B sobre la que se ha señalado el soporte de plata (a), el dorado (b) y los restos de plomo-estaño (c).

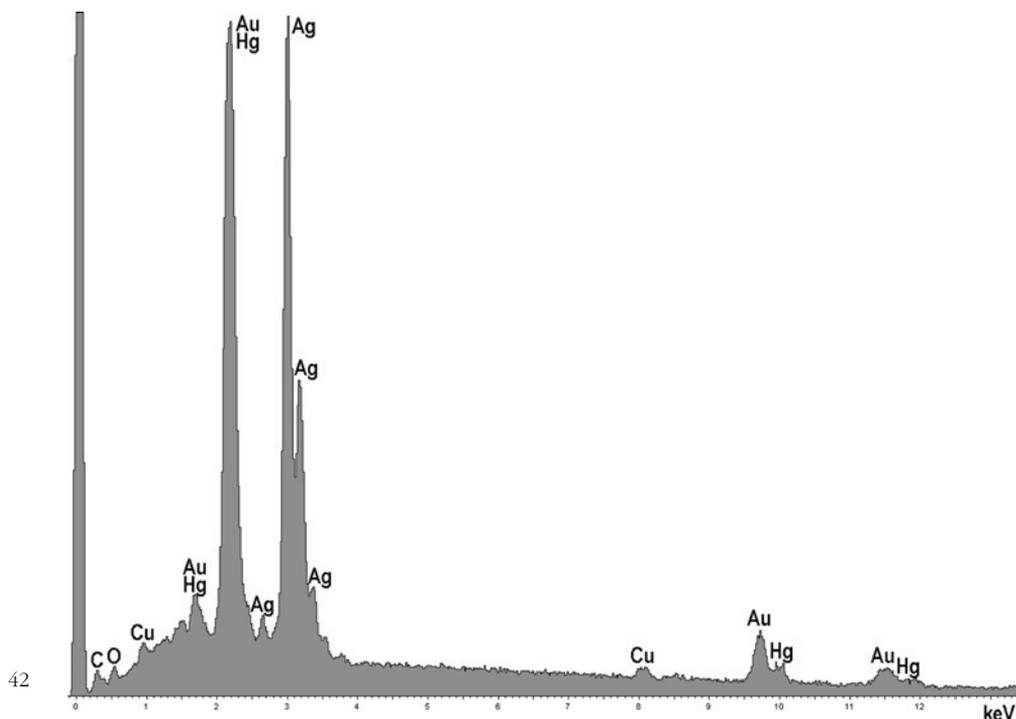


Figura 5. Microanálisis EDS realizado sobre el dorado (zona b) de la figura anterior.

en que aparece el plomo [$Pb_{92,2}-Sn_{7,8}$] son muy elevados, pudiendo tratarse de una segregación anómala de ambos elementos.

Muestra n° 2

El microanálisis realizado sobre la superficie de corte fresco del reverso de la muestra permite identificar una aleación $Ag_{96,7}-Cu_{2,3}$, mientras que en los análisis superficiales se identifican, además de plata (parcialmente alterada en forma de cloruros), pequeñas proporciones de oro (9,4 %) y mercurio asignables a restos de un *dorado al fuego* sobre un soporte de plata.

Muestra n° 4

En el análisis de la superficie de corte fresco, correspondiente al reverso de la partícula estudiada, se identifica una aleación $Ag_{94,9}-Cu_{5,1}$ (Fig. 6) mientras que sobre la superficie exterior se identifican restos de una capa de dorado al fuego en cuyo análisis se detecta, nuevamente, una elevada relación plata/oro (Fig. 7).

Muestra n° 10 (procedencia indeterminada)

Esta muestra presenta una estructura y composición anómala, circunstancia que, junto con su procedencia indeterminada, hace que su interpretación sea problemática.

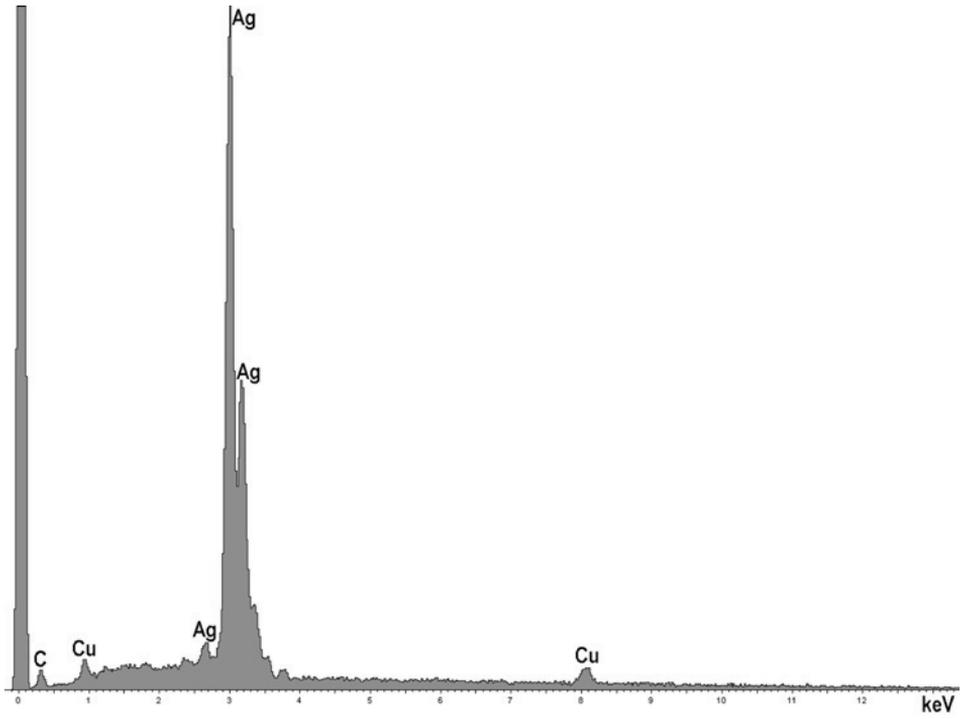


Figura 6. Microanálisis realizado sobre el soporte de plata de la muestra nº 4.

43

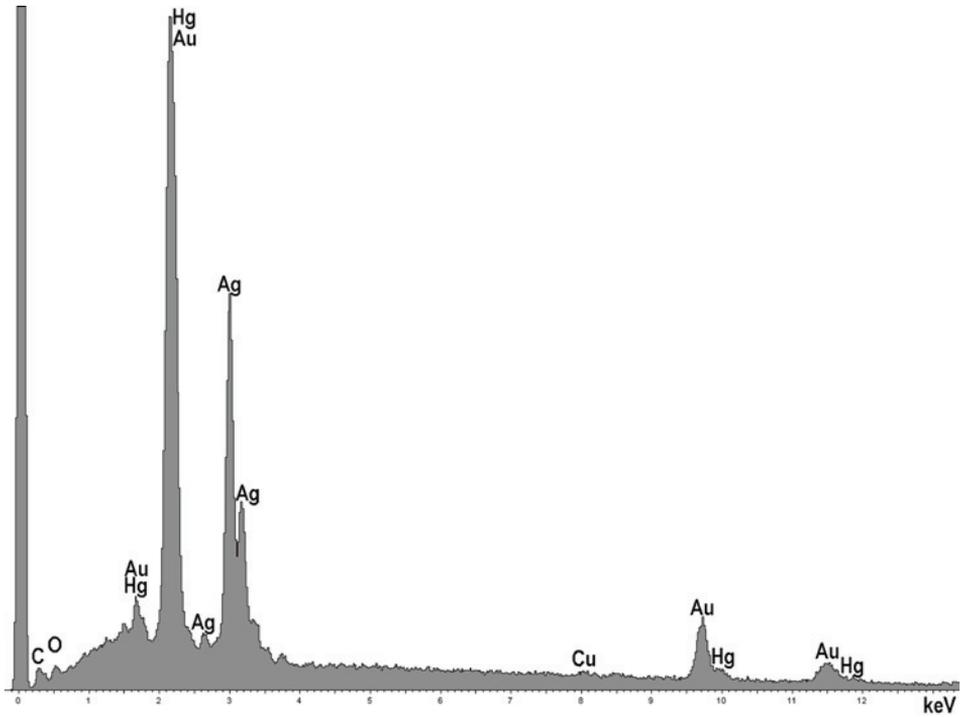


Figura 7. Microanálisis realizado sobre el dorado al fuego de la muestra nº 4.

En el examen de la superficie supuestamente interna se identifica un soporte de aleación Ag-Au-Cu con elevado contenido en oro [$\text{Ag}_{49,8}$ - $\text{Au}_{38,7}$ - $\text{Cu}_{1,7}$] en el que se observa una estructura microporosa muy desarrollada (Figs. 8 y 9).

En el examen de la superficie exterior se observa una estratificación de materiales afectados por distinto grado de alteración. Sobre un soporte de aleación plata-oro-cobre parcialmente alterado aparecen restos de una capa de dorado (en la que no se detecta mercurio) y diversos depósitos de suciedad y/o productos de corrosión. En el análisis de dichos depósitos se identifican Ag, S, O, P, Si, Al, K, Cl, Fe, siendo destacable la presencia de una elevada proporción de Na (detectado también en proporciones menores en los análisis de la zona interna) que podría guardar relación con el posible uso de bicarbonato sódico como producto tradicional empleado en limpieza de metales.

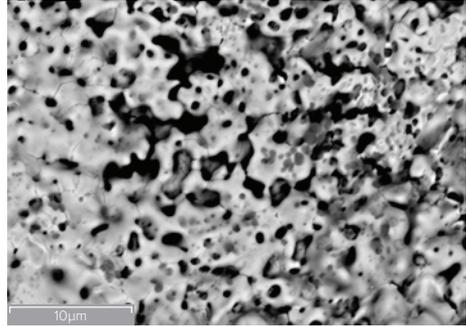


Figura 8. Detalle de la estructura de la aleación Ag-Au en la zona interna de la muestra n° 10.

Muestra 18

El material identificado en el análisis de la superficie de corte de la muestra corresponde a una aleación de plata y cobre ($\text{Ag}_{97,1}$ - $\text{Cu}_{2,9}$). Superficialmente aparece una capa de dorado al fuego.

44

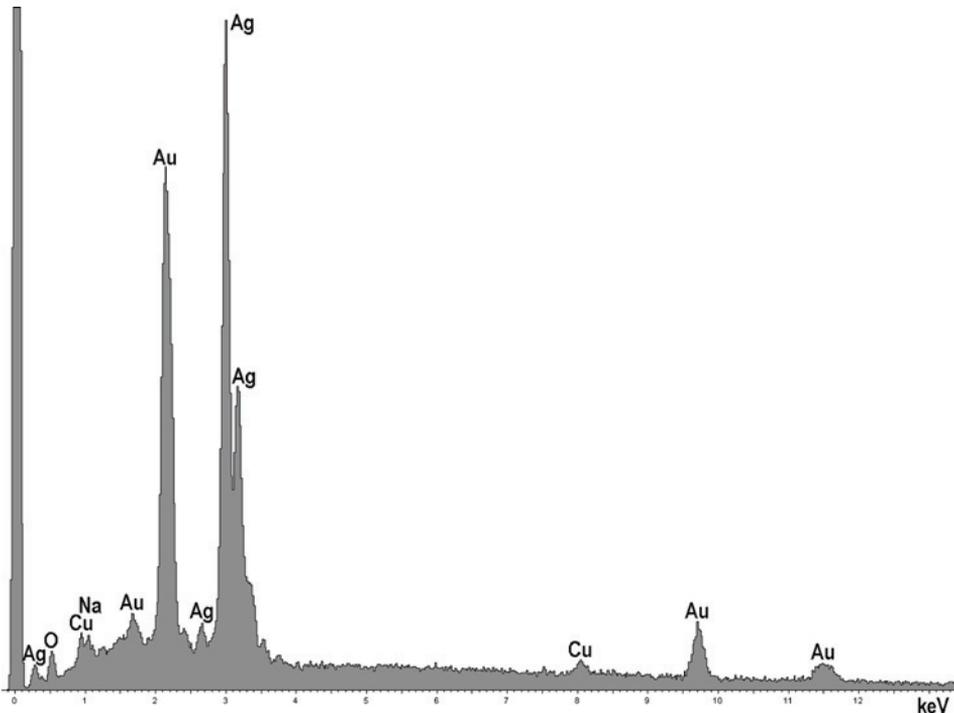


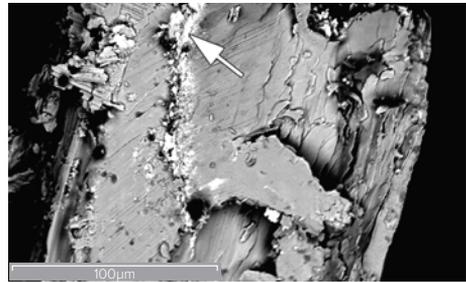
Figura 9. Microanálisis realizado sobre el metal en la anterior imagen.

Latones

Muestras nº 5 y 19

La aleación de la esquirola metálica analizada en la muestra nº 5 corresponde a un latón cuya composición media es **Cu_{77,6}-Zn_{17,9}-Sn_{1,0}-Fe_{0,8}**. En el análisis realizado sobre la superficie de corte fresco se ha identificado un 5,1% de plomo, no detectándose este elemento en los análisis realizados sobre la superficie externa. En esta última, se observan restos discontinuos de un *dorado al fuego* cuya característica más reseñable es la elevada relación plata/oro que presenta (1:2) (Figs. 10 y 11). Esta elevada relación ha sido detectada en otras muestras en las que el dorado se ejecuta sobre un soporte de plata, pudiendo existir dudas sobre la influencia que pueda ejercer el soporte de plata sobre la composición del dorado; en este caso, por tratarse de un soporte de latón, toda la plata detectada debe ser asignada a la composición original de la amalgama aplicada para la ejecución del dorado.

La composición detectada en la muestra nº 19 corresponde, asimismo, a un latón plomado que en el análisis realizado sobre su superficie de corte fresco presenta una composición **Cu_{73,5}-Zn_{19,9}-Pb_{5,3}-Sn_{0,95}-Fe_{0,39}**, muy similar a la detectada en la superficie de corte fresco de la muestra nº 5. Se detectan, además, bajas proporciones de plata que podrían tener su origen en una contaminación producida durante el muestreo. Este latón aparece cubierto por un *dorado al fuego*, distinto al que aparece sobre el latón de la muestra nº 5, con porcentajes de plata bajos (2,7-3,9 %) (Fig. 12 y 13).



45

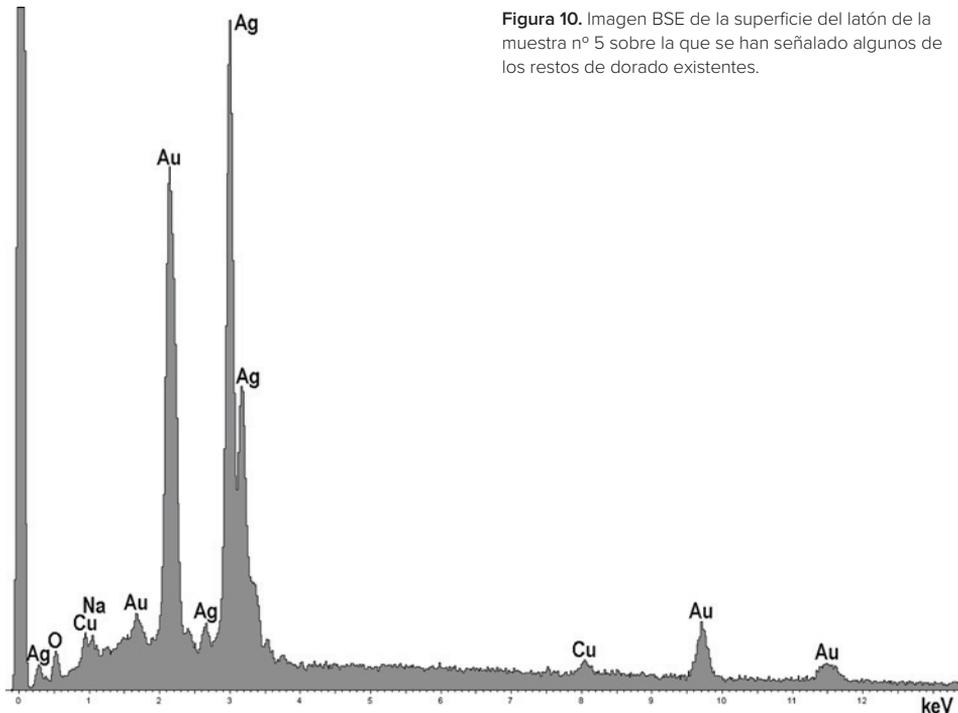


Figura 11. Análisis puntual realizado sobre el dorado de la anterior figura. Se detectan, además, los componentes del sustrato de latón.

Soldaduras

Muestras nº 3 y 6

El material analizado en ambas muestras corresponde a una aleación de plomo y estaño que en la muestra nº 3 presenta una composición **Sn_{55,3}-Pb_{44,7}** (Fig. 14 y 15). En la muestra nº 6 la segregación del

estaño y plomo da lugar a una estructura heterogénea en la que se registran amplias variaciones composiciones Sn(50-73)-Pb(26-50) así como la presencia de pequeñas proporciones de cobre (1-1,4%) en alguno de los puntos analizados. Restos de aleación de plomo y estaño, con muy alto contenido en plomo, aparecen, asimismo, en la muestra nº 1.

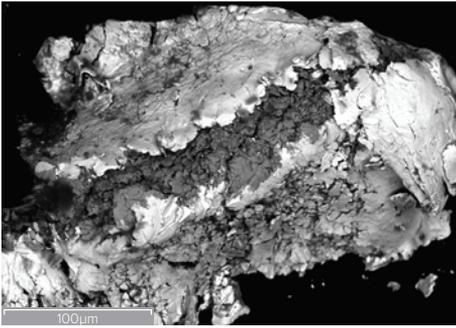


Figura 12. Imagen BSE de la muestra nº 19 en la que se observa una capa de dorado sobre un núcleo de latón.

Análisis de esmaltes

Como rasgo común a todos los esmaltes analizados, hay que señalar su carácter de vidrios de silicato potásico aunque con una gran variedad de términos atendiendo a los contenidos relativos en óxidos alcalinos, desde términos marcadamente potásicos a términos potásico-sódicos, con contenidos variables de calcio y pequeñas proporciones de magnesio, circunstancia que sugiere que su obtención se ha

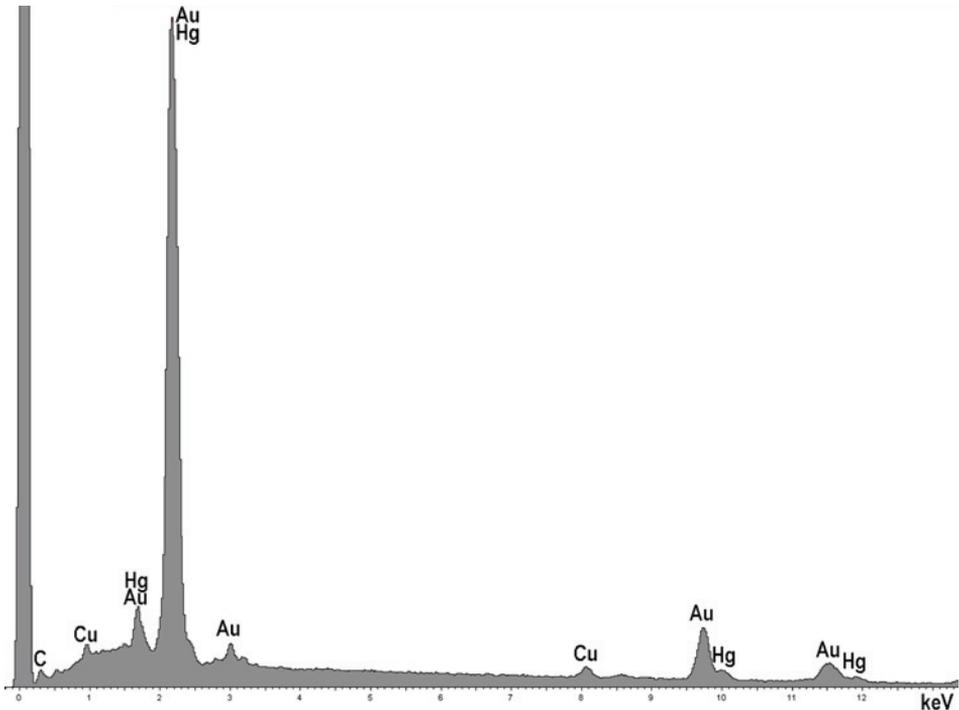


Figura 13. Microanálisis realizado sobre el dorado de la muestra nº 19.

realizado a partir de cenizas vegetales; en este sentido apunta también la presencia constante de pequeñas proporciones de fósforo. Los contenidos en sílice son, asimismo, muy variables (56-75%). La ausencia de plomo es otro de los rasgos comunes a la mayor parte de los esmaltes ya que su presencia sólo ha podido certificarse en la muestra nº 17 (caja del relicario).

Los cationes metálicos responsables del desarrollo del color son manganeso, hierro, cobre (presentes en todas las muestras) y cobalto. Los colores azules aparecen asociados al cobalto, cobre y hierro, los rojos al hierro y cobre, los verdes al cobre y los amarillos al hierro. La presencia de manganeso puede tener una finalidad decolorante, o ser accidental, cuando aparece en bajas proporciones; su porcentaje aumenta de forma muy significativa en los esmaltes de color violáceo.

La presencia de partículas opacificantes ha quedado relegada a la identificación de estaño (óxido de estaño) en forma de segregaciones globulares, muy localizadas, en algunas de las muestras.

El azufre aparece en muy bajas proporciones en todas las muestras excepto en aquellas en que su presencia se relaciona con procesos de alteración del soporte de plata apareciendo en forma de sulfuro de plata.

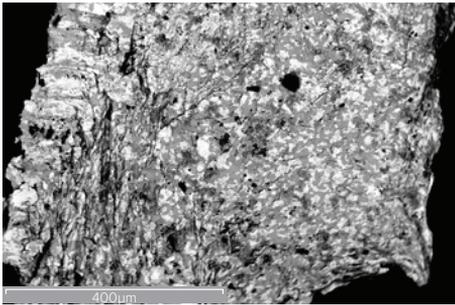


Figura 14. Imagen BSE de la soldadura de estaño-plomo en la muestra nº 3.

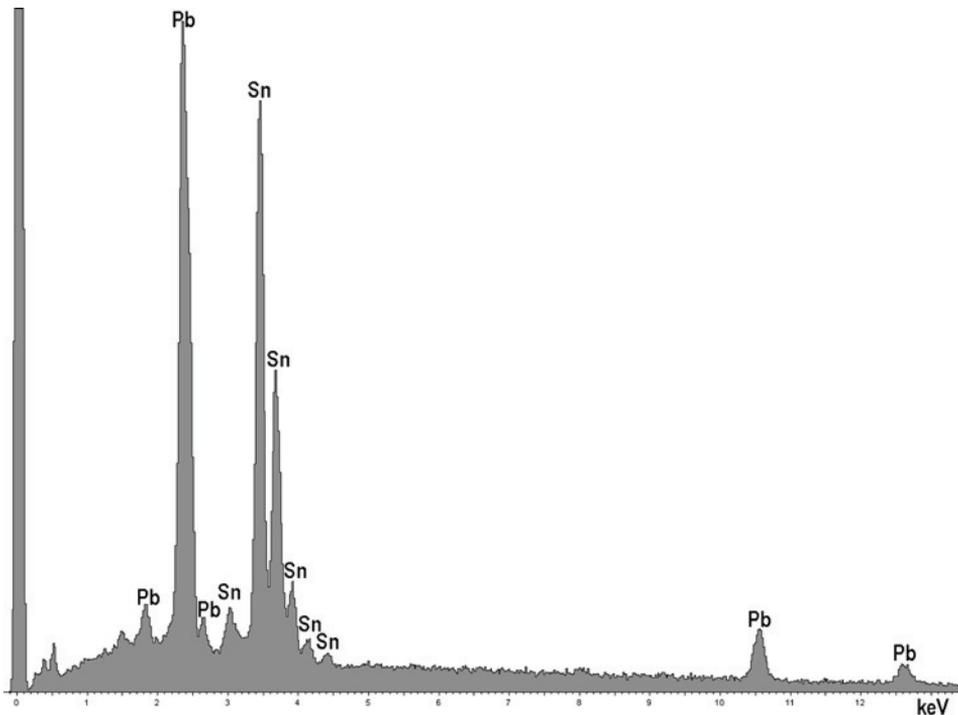


Figura 15. Microanálisis realizado sobre la soldadura de estaño-plomo de la muestra nº 3.

	Na ₂	Mg	Al ₂	SiO	P ₂ O	SO ₃	Cl	K ₂ O	CaO	MnO	Fe ₂ O ₃	CoO	CuO	ZnO	PbO
7	4,16	1,10	1,58	68,53	0,85	-	0,86	7,80	7,08	1,08	4,22	-	2,74	-	-
8	1,54	0,33	1,12	75,41	0,38	0,53	0,62	6,95	2,13	1,03	5,69	0,77	2,75	0,75	-
9	8,89	1,05	2,02	56,18	-	0,43	0,33	14,50	4,88	2,07	5,23	0,32	3,11	0,98	-
11	4,63	2,41	1,17	69,23	1,04	2,18	0,80	6,02	6,47	0,59	3,08	0,93	1,44	-	-
13A	7,08	0,76	1,06	59,39	0,60	0,15	0,50	18,91	3,81	1,48	3,64	0,96	1,67	-	-
13B	3,99	1,46	1,24	69,27	1,32	0,54	0,91	12,03	5,24	1,50	3,97	0,83	4,00	-	-
14A	3,44	1,13	0,92	62,10	1,18	1,46	0,78	9,44	7,01	2,49	9,62	-	0,43	-	-
14B	2,13	1,22	0,91	68,40	1,31	0,13	0,95	6,48	5,49	2,76	9,95	-	0,27	-	-
15A	10,99	1,21	0,81	59,77	0,76	-	0,86	14,88	5,85	1,28	2,26	0,58	0,75	-	-
15B	7,16	2,02	3,02	54,75	1,42	8,74	1,03	8,29	6,44	3,65	1,17	-	2,32	-	-
15C	3,34	1,66	2,14	69,39	1,08	1,04	0,66	6,07	7,92	5,09	0,89	-	0,71	-	-
16A	3,37	2,00	0,76	73,20	1,17	0,83	0,76	5,29	6,52	0,68	3,00	0,94	1,47	-	-
16B	8,17	1,53	0,99	58,09	0,54	0,77	0,75	8,42	7,60	0,84	4,01	-	8,28	-	-
17A	3,83	1,27	1,38	53,04	1,80	-	0,36	20,35	9,47	0,44	3,69	-	2,07	-	2,28
17B	1,23	1,42	1,85	63,99	2,16	-	0,35	7,48	10,83	0,61	4,54	-	2,67	-	2,48

Tabla 2. Resultados de microanálisis EDS realizados sobre los esmaltes

Esmaltes del pie del relicario

Muestra n° 7 – Esmalte rojo

Esmalte de color rojo oscuro, opaco, elaborado con un vidrio de silicato potásico-cálcico, con pequeñas proporciones de sodio. El hierro, manganeso y cobre son los elementos responsables del desarrollo del color.

En las imágenes BSE, el esmalte presenta una gran homogeneidad, sin segregación de partículas, observándose, no obstante, alguna burbuja de gas que aparece rellena por un material granular en cuyo análisis se identifican silicatos, plata (parcialmente alterada en forma de sulfuros y cloruros) y pequeñas proporciones de sulfato de bario. Con excepción de la presencia de bario, este tipo de relleno (¿segregación?) ha sido identificado en las muestras de otros esmaltes -con independencia del color-, pudiendo tener su origen en la removilización de partículas del soporte me-

tálico durante la ejecución del esmalte o corresponder a un relleno ocasional con productos de alteración de la plata.

Muestra n° 8 – Esmalte azul

Esmalte de color azul transparente, elaborado con un vidrio homogéneo de silicato potásico, con pequeñas proporciones de sodio y calcio. Entre los elementos metálicos responsables del color se identifican hierro, cobre, cobalto y manganeso.

Muestra n° 9 – Esmalte verde

Esmalte de color verde elaborado con un vidrio homogéneo de silicato potásico, en menor medida sódico, con proporciones menores de calcio. El hierro, cobre y manganeso, con bajas proporciones de cobalto son los elementos responsables del desarrollo del color.

	Na ₂ O	MgO	Al ₂ O ₃	SiO ₂	P ₂ O ₅	SO ₃	Cl	K ₂ O	CaO	MnO	Fe ₂ O	CoO	CuO	ZnO	PbO
7	4,16	1,10	1,58	68,53	0,85	-	0,86	7,80	7,08	1,08	4,22	-	2,74	-	-
8	1,54	0,33	1,12	75,41	0,38	0,53	0,62	6,95	2,13	1,03	5,69	0,77	2,75	0,75	-
9	8,89	1,05	2,02	56,18	-	0,43	0,33	14,50	4,88	2,07	5,23	0,32	3,11	0,98	-
15A	10,99	1,21	0,81	59,77	0,76	-	0,86	14,88	5,85	1,28	2,26	0,58	0,75	-	-
15B	7,16	2,02	3,02	54,75	1,42	8,74	1,03	8,29	6,44	3,65	1,17	-	2,32	-	-
15C	3,34	1,66	2,14	69,39	1,08	1,04	0,66	6,07	7,92	5,09	0,89	-	0,71	-	-
16A	3,37	2,00	0,76	73,20	1,17	0,83	0,76	5,29	6,52	0,68	3,00	0,94	1,47	-	-
16B	8,17	1,53	0,99	58,09	0,54	0,77	0,75	8,42	7,60	0,84	4,01	-	8,28	-	-

Tabla 3. Microanálisis EDS realizados sobre las esmaltes del pie del Relicario

Muestra nº 15 – Esmaltes azul y violeta

Dentro de esta muestra se han separado para análisis una esquirla de esmalte azul (15A), en la que aparece adosado un esmalte violáceo mate (15B) (Fig. 16), y una esquirla de esmalte de color violáceo pálido transparente (15C).

- En el primero de los casos el esmalte azul (15A) corresponde a un vidrio de silicato potásico-sódico, con proporciones menores de calcio, en el que los elementos responsables del color son hierro, manganeso, cobre y cobalto, mientras que el vidrio adosado de color violáceo (15B) presenta una composición menos definida (vidrio de silicato potásico-sódico-cálcico), en el que los elementos responsables del color son manganeso, hierro y cobre, destacando, con respecto a 15A, su

mayor contenido en manganeso y la ausencia de cobalto. En este sector del esmalte aparecen algunas segregaciones en cuyo análisis se identifica plata alterada en forma de cloruros. De igual forma, la superficie del esmalte violeta aparece cubierta por manchas de cristales aciculares de sulfato potásico-cálcico que se relacionan con la descomposición de este tipo de vidrio.

- En el análisis de la partícula de esmalte violáceo transparente (15C) se identifica un vidrio de silicato calco-potásico, con proporciones menores de sodio. El principal elemento responsable del desarrollo del color es el manganeso, acompañado por pequeñas proporciones de hierro. Presenta algunas segregaciones en cuyo análisis, al igual que en anteriores esmaltes, se identifica plata alterada en forma de cloruros.

49

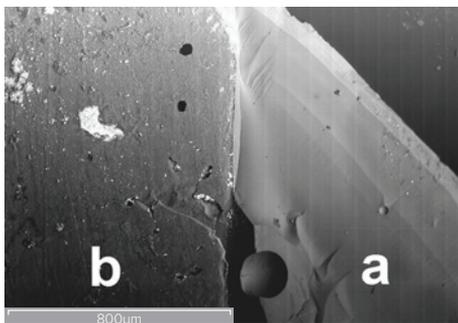


Figura 16. Detalle del contacto entre el esmalte 15A (azul) y 15B (violáceo).

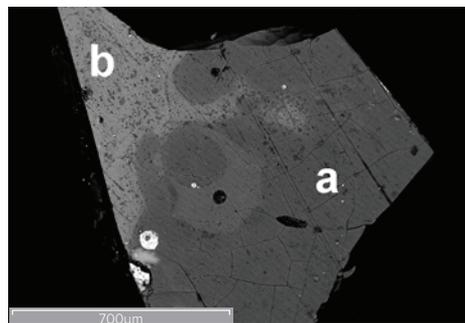


Figura 17. Detalle de la muestra nº 16, donde se observa el tránsito entre el esmalte azul (A) y verde (B).

Muestra nº 16 – Esmaltes azul y verde

Esmalte de color azul oscuro intenso (16A) en el que se observa un contacto lobulado con un esmalte verde que se analiza por separado (16B) (Fig. 17).

- El esmalte azul ha sido elaborado con vidrio de silicato calco-potásico, con menores proporciones de sodio y magnesio, identificándose cobre, hierro, cobalto y manganeso como elementos responsables del desarrollo del color.
- El esmalte verde corresponde a un vidrio de silicato potásico-sódico-cálcico, con pequeñas proporciones de magnesio; el cobre es principal elemento responsable del color, apareciendo acompañado por hierro y manganeso.

En la zona de contacto entre ambos tipos de vidrio aparecen algunos granos de opacificante de óxido de estaño y plata (alterada en formada de cloruros), segregados de la matriz.

50

Esmaltes de la macolla

Muestra nº 11 – Esmalte azul oscuro

Esmalte de color azul oscuro, muy craquelado superficialmente, elaborado con un

vidrio de silicato potásico, calco-sódico, en el que los elementos responsables del color son hierro, cobre, cobalto y manganeso. Se observan diversas segregaciones y partículas, que se distribuyen de forma muy irregular en la matriz del vidrio (Fig. 18) en cuyo análisis se identifican estaño (posible opacificante), plata, bajas proporciones de plomo y pequeños incrementos en los contenidos de azufre que pueden estar ligados a la alteración de la plata.

Segregaciones parecidas a la descrita aparecen también en el esmalte azul de la muestra nº 16 del pie del relicario, cuyos resultados analíticos son similares esta muestra.

Muestra nº 12 – ‘Polvo dorado’ (alteración)

La muestra, que ha sido extraída con ayuda de un disco adhesivo conductor sobre el que han quedado adheridas las partículas de interés, se presenta en forma de escamas, muy degradadas, en cuyo análisis se identifican cloruros y, en menor medida, sulfuros de plata, que aparecen acompañados por un depósito de sulfato de potasio y calcio (posible alteración del vidrio) y silicatos (tierras) (Fig. 19).

	Na ₂ O	MgO	Al ₂ O ₃	SiO ₂	P ₂ O ₅	SO ₃	Cl	K ₂ O	CaO	MnO	Fe ₂ O ₃	CoO	CuO	ZnO	PbO
11a	4,63	2,41	1,17	69,23	1,04	2,18	0,80	6,02	6,47	0,59	3,08	0,93	1,44	-	-

Tabla 4. Microanálisis EDS realizados sobre los esmaltes de la macolla.

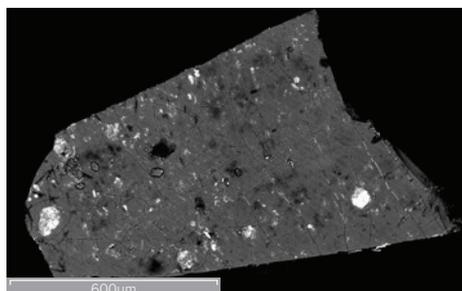


Figura 18. Imagen BSE de la muestra de esmalte nº 11 (azul oscuro). Las partículas blancas son segregaciones de opacificante de óxido de estaño.

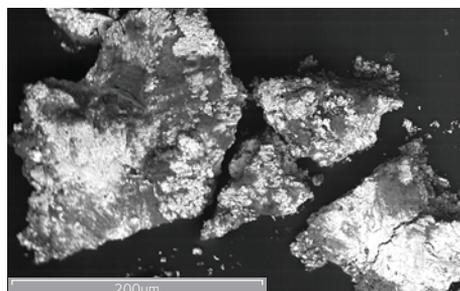


Figura 19. Alteración en forma de cloruro de plata (zonas brillantes) y sulfato potásico cálcico (zonas oscuras) en la muestra nº 12.

Esmaltes de la caja del relicario

Muestra nº 13 - Esmalte azul

La imagen BSE obtenida sobre esta muestra pone en evidencia la presencia de dos tipos de vidrio (Fig. 20). El primero de ellos (13A) corresponde a un vidrio de silicato potásico, con proporciones menores de sodio y calcio, en el que se observan numerosas segregaciones microscópicas enriquecidas en sodio y alguna segregación de estaño, mientras que el segundo caso (13B) encontramos un vidrio de silicato potásico, con alto contenido en sílice y con proporciones menores de calcio, sobre el que aparecen numerosas partículas de plata.

En ambas zonas el hierro, cobre, cobalto y manganeso son los elementos responsables del desarrollo del color, encontrándose la zona correspondiente al vidrio 13B notablemente enriquecida en cobre. En un examen detallado del vidrio

de esta última zona se ha podido constatar la presencia de diversas microfisuras rellenas de cloruro de plata (Fig. 21).

Muestra nº 14 - ‘Pasta vítrea dorada’

La muestra ha sido extraída de forma no selectiva, mediante fijación de un disco adhesivo sobre la zona de interés, procediéndose posteriormente al estudio de las partículas adheridas.

En los análisis realizados sobre dos de estas partículas (14A y 14B) se identifican vidrios de silicato potásico-cálcico, con cantidades menores de sodio, en los que el elevado contenido en hierro detectado, acompañado por proporciones moderadamente elevadas de manganeso, es el responsable del desarrollo del color amarillento.

Sobre la primera de las partículas analizadas se observa un depósito (Fig. 22) en el que, además de com-

	Na ₂ O	MgO	Al ₂ O ₃	SiO ₂	P ₂ O ₅	SO ₃	Cl	K ₂ O	CaO	TiO ₂	MnO	Fe ₂ O ₃	CoO	CuO	PbO
13A	7,08	0,76	1,06	59,39	0,60	0,15	0,50	18,91	3,81		1,48	3,64	0,96	1,67	-
13B	3,99	1,46	1,24	69,27	1,32	0,54	0,91	12,03	5,24		1,50	3,97	0,83	4,00	-
14A	3,44	1,13	0,92	62,10	1,18	1,46	0,78	9,44	7,01		2,49	9,62	-	0,43	-
14B	2,13	1,22	0,91	68,40	1,31	0,13	0,95	6,48	5,49		2,76	9,95	-	0,27	-
17A	3,83	1,27	1,38	53,04	1,80	-	0,36	20,35	9,47		0,44	3,69	-	2,07	2,28
17B	1,23	1,42	1,85	63,99	2,16	-	0,35	7,48	10,83	0,39	0,61	4,54	-	2,67	2,48

Tabla 5. Microanálisis EDS realizados sobre esmaltes de la caja-relicario

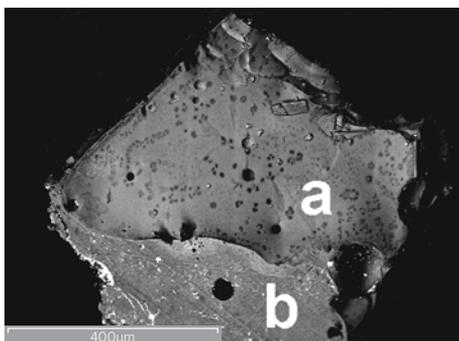


Figura 20. Detalle de los tipos de vidrio presentes en la muestra nº 13.

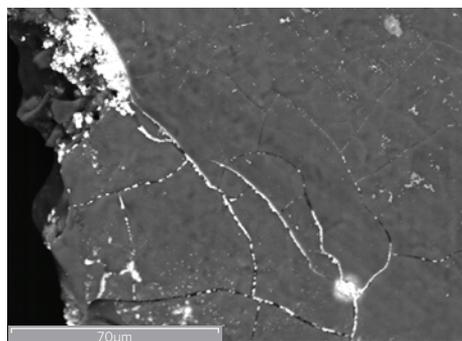


Figura 21. Detalle de la imagen anterior donde se observa el desarrollo de cloruro de plata a través de microfisuras.

puestos orgánicos, se identifica sulfato de potasio y calcio y un elevado contenido en sodio que podría corresponder a restos de un bicarbonato (producto empleado tradicionalmente en limpieza de metales).

Muestra nº 17 – Esmalte rojo

La muestra analizada corresponde a un vidrio opaco, de color rojo oscuro, que se encuentra muy fragmentado. Se han seleccionado para análisis dos partículas (17A y 17B) de las que se obtiene una

información analítica diferente, correspondiendo la primera de ellas a un vidrio marcadamente potásico y la segunda a un vidrio calco-potásico. En ambos casos se trata de vidrios que destacan del resto de los esmaltes analizados por la presencia de pequeñas proporciones de plomo y (en la partícula B) titanio (no identificados en ningún otro esmalte). Los elementos responsables del desarrollo del color son el hierro y cobre.

De forma localizada, algunas de las partículas de esta muestra presentan pequeñas costras constituidas por cristales aciculares de sulfato potásico-cálcico (Fig. 23).

52

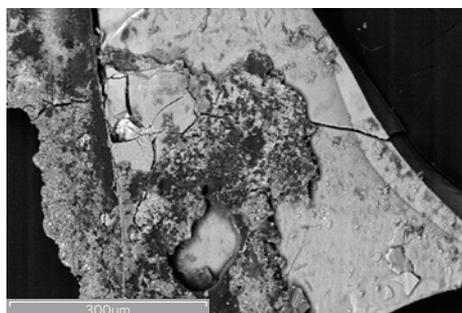


Figura 22. Detalle de depósitos de sulfato potásico-cálcico y productos orgánicos sobre el vidrio de la muestra nº 14.

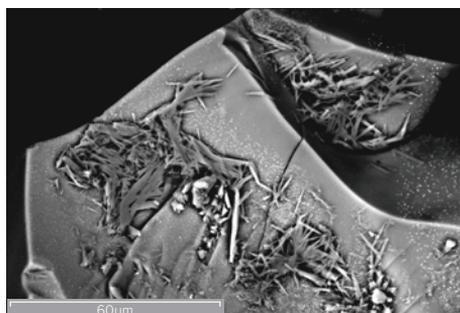


Figura 23. Detalle de cristales aciculares de sulfato potásico-cálcico sobre una de las partículas de esmalte rojo de la muestra nº 17.

Objetivo de la intervención y criterios

Si bien no tenemos reglas estrictas, los criterios que hemos seguido en los trabajos de conservación y restauración del relicario se ajustaron en todo el proceso a las recomendaciones básicas que emanan de las ideas planteadas por las Cartas del Restauero de 1972 y de 1987.

- Mantenimiento del carácter interdisciplinar de las soluciones. La intervención se apoyó en los distintos análisis científicos realizados (caracterización de los materiales, procesos de alteración, etc.). (*“tal verificación, que en primera instancia se entiende como un examen óptico, en la medida de lo posible deberá ser corroborada por análisis y exámenes de carácter físico, químico y numérico, ... evitando, en todo caso, hacerlo en lugares importantes de la obra”*)¹.
- Intervención sobre los materiales. Se llevó a cabo una intervención mínima y respetuosa, basada en la com-

patibilidad de los materiales, debiendo prevalecer la conservación sobre los tratamientos de restauración.

- El reforzamiento y adhesión de elementos, tuvo por objeto la restitución de la cohesión mecánica perdida, imprescindible para la supervivencia de la pieza, ajustándose al principio de mínima intervención, y siempre que los productos no entrañen riesgo para la conservación de los materiales. En ambos tratamientos los productos empleados estaban testados químicamente. De esta forma, se fijaron con adhesivo las placas que presentaban holgura y se soldó por medio de láser el pináculo desprendido. (*“En el caso de esculturas reducidas a fragmentos, el uso de posibles pernos, soportes, etc. deberá estar*

¹ Según la Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura de 1987, Anexo D.

subordinado a la elección de metales no oxidables”)².

- Garantizar su conservación por encima de otras consideraciones estéticas o funcionales. Se ha pretendido dar una lectura de lo que es la pieza y de las circunstancias sufridas para poder apreciar lo más fielmente la obra creada por su autor.
- La limpieza ha sido respetuosa con los materiales originales en buen estado, debiendo ser homogénea, controlando rigurosamente los productos y métodos de aplicación. (“las limpiezas no deberán llegar a las superficies desnudas de la materia de la que constan las propias obras...”) ³.
- En cuanto a la capa de protección, tendrá por objeto inhibir el proceso de corrosión con productos testados y utilizados internacionalmente a tal efecto.

54 Fases de tratamiento

Una vez realizadas las labores de documentación, análisis y diagnóstico previos, comenzamos la intervención propiamente dicha.

² Según la Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura de 1987, Anexo D.

³ Según la Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura de 1987, Ar. 7b.

Desmontaje

El primer hallazgo que tuvimos en la caja-relicario fue en el momento de realizar las primeras tomas radiográficas, al observar la presencia de un objeto en su interior. Por esto, previamente al desmontaje tomamos la decisión de sacarlo para su análisis.

La extracción la llevamos a cabo retirando el pasador de la bisagra de la puerta, ya que no se conservaba la llave de la cerradura. Se trata de un “paquete” de forma alargada conformada por dos partes de tela que, tras los análisis pertinentes, ha sido datada en el siglo XVII. Las dos partes están unidas con un alfiler. La radiografía del “paquete” nos muestra claramente una mano derecha completa.

Tras retirar el alfiler se aprecia que existe un envoltorio de papel, de aspecto bastante moderno, y que tras desenvolverlo se queda a la vista la reliquia. Se trata de una mano, de pequeñas dimensiones, momificada, que conserva cartílagos y piel.

Otro hallazgo importante en el momento de la apertura, fue la documentación en la trasera de la placa de esmalte, donde santa Lucía es martirizada en la hoguera y vierten orines sobre ella, de una escena en la que se encuentra representado el mismo motivo que aparece en la placa en la que santa Lucía y su madre están orando ante la tumba de

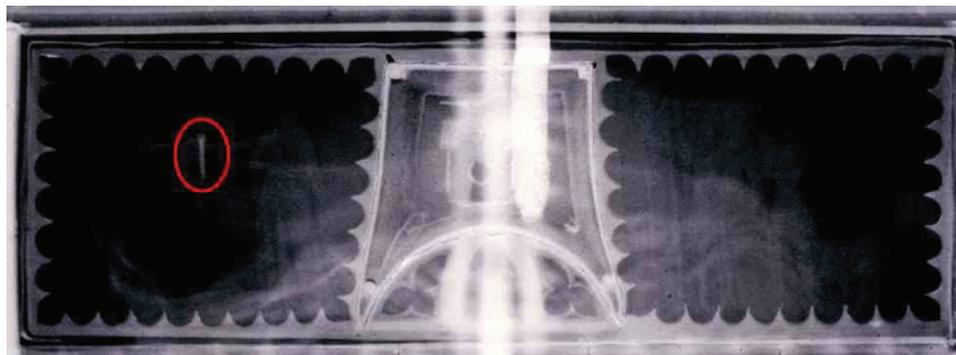


Imagen donde se observa la presencia de un alfiler (en rojo) y un envoltorio.

santa Águeda. Parece ser un arrepentimiento del artista a la hora de realizar el grabado de la placa y que fue empleada para el interior de otra; llama la atención las diferencias entre ambas, sobre todo la estructura arquitectónica más desarrollada en la exterior, la composición de una misma escena que está invertida y la posición desplazada de los ángeles. Esta placa fue dorada una vez que se desestimó esmaltarla, seguramente para hacer pareja con la trasera de la placa contigua

y que al abrir la puerta se viera el interior dorado.

Después de observar con detalle el relicario y manipularlo cuidadosamente conseguimos deducir el sistema de armado de la pieza y, tomando las debidas precauciones, pasamos a desmontarlo siguiendo el orden lógico: retirada del soporte en forma de aspa del pie y desenroscado del tornillo interno. Mediante croquis y fotografías dejamos reseñada la colocación de cada uno de ellos.



Envoltorio de la reliquia.



Radiografía de la mano.



Escena interior.



Escena exterior.



Proceso de desmontaje.



La retirada del elemento en aspa nos ha permitido observar detenidamente el reverso del pie, que es sumamente interesante, al ser la zona donde encontramos la única marca de platero de Siena que se conoce en las piezas españolas. Este tipo de obras suele tener una inscripción donde aparece el nombre del autor o autores; en este caso concreto la marca "IA" aparece en el reverso de los seis segmentos

lanceolados, parece ser que por tratarse de la zona más lisa; sin embargo llama la atención que siendo la única pieza marcada se repita hasta seis veces.

Aunque gracias a la radiografía sabemos que el vástago interno puede desenroscarse de la caja-relicario, no hemos podido extraerlo ya que la placa presentaba gran resistencia y dificultaba su retirada.

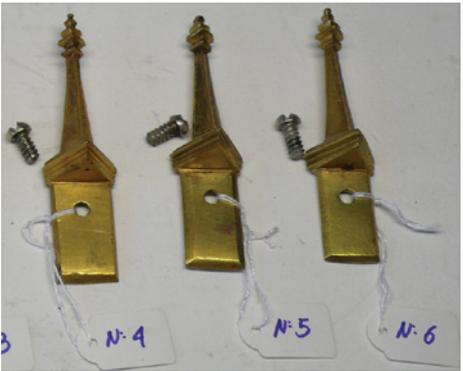


Detalle de la marca.



Visión interior por medio de la endoscopia.

56



Despiece del relicario y detalle de siglado de las piezas.

Sabiendo que la mano se fija mediante rosca se quitó sin problemas y mediante examen con endoscopia pudimos ver, en el interior de la misma, restos de metal, posiblemente del proceso de realización, al igual que se distinguía perfectamente la línea de unión de las dos partes en las que se realizó.

El modo de anclaje de los esmaltes del pie a base de pestañas, que podían quebrarse al ser manipuladas, nos hizo tomar la decisión de no retirarlas para su limpieza, solamente se quitó una de ellas que presentaba mayor holgura, con el fin de documentar posibles marcas interiores en los esmaltes. Conforme se fueron extrayendo las distintas partes del relicario, se fueron numerando con pegatinas adhesivas.

Limpieza

Para la ejecución de esta fase dividimos los diferentes elementos que conforman el relicario por materiales, para dar a cada uno de estos los tratamientos diferenciados necesarios atendiendo a su naturaleza y características.

En los elementos de plata dorada se realizó, en primer lugar, un procedimiento de tipo mecánico y en seco. Posteriormente, se llevó a cabo la limpieza físico-química manual e individualizada con disolvente orgánico para aplicar a cada elemento, con objeto de eliminar las sustancias ajenas adheridas, los productos de corrosión y la sulfuración de la plata. Se hizo a simple vista o con la ayuda de lupa de aumento y supervi-



57



Proceso de limpieza.

sada mediante lupa binocular. También, puntualmente se recurrió a bisturís, palitos de madera, pinceles, cepillos interdetales, etc.

Igual que en el caso de la plata sobredorada, se extremó la precaución en la limpieza mecánica de los elementos de aleación de cobre para no dañar el dorado y además se evitó el uso de agua para minimizar el aporte de humedad. Por este motivo, se realizó una limpieza con disolvente orgánico tanto para el exterior como para eliminar el polvo del interior de la estrella.

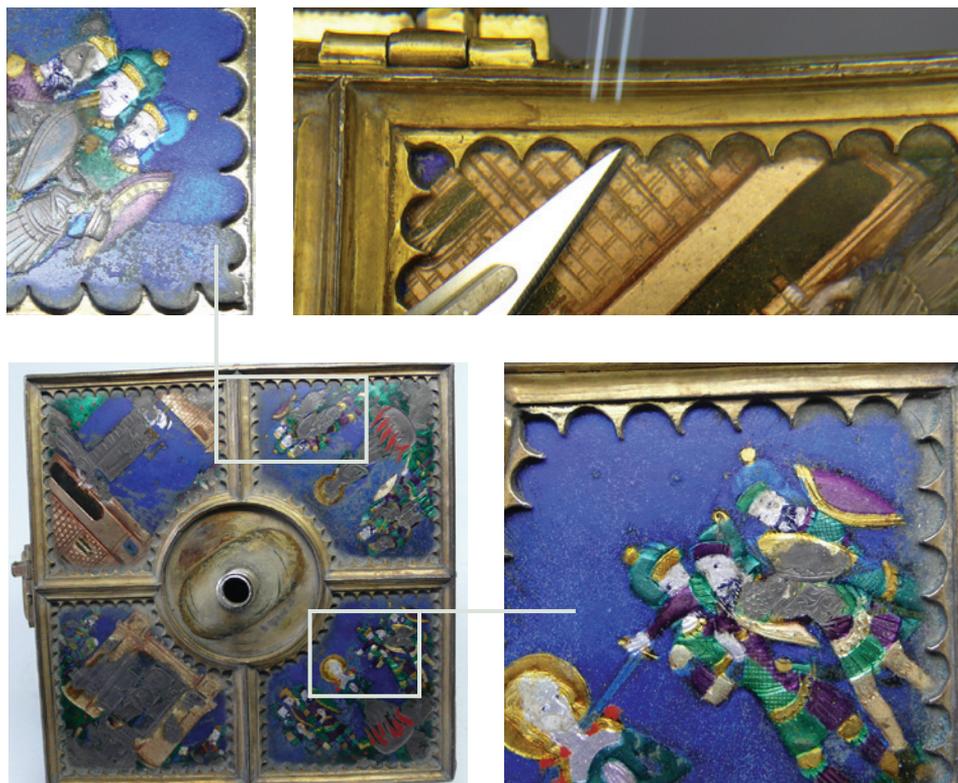
A la hora de tratar los esmaltes y debido a las alteraciones que presentan se hizo una diferenciación entre los del pie, el véstago y los colocados en la caja. La limpieza de los primeros se realizó mediante hisopos de algodón impregnados en disolventes orgánicos tipo alcohol etílico de 96°.

Los esmaltes de la caja, debido a la desvitrificación del fondo azul y los restos de productos de limpieza, necesitaron un tratamiento mecánico utilizando bisturí, ayudado de hisopos impregnados en alcohol para retirar los restos.

En las superficies con pérdida de esmalte se limpió la suciedad y la sulfuración, extremando la precaución para no dañar los bordes de las fracturas en la pasta vítrea utilizando hisopos de algodón, acetona y palillos de naranjo. Al mismo tiempo, las zonas que corrían riesgo de desprenderse se consolidaron y sellaron los bordes de forma puntual con resina acrílica. Dichos procesos se realizaron a través de lupa binocular.

Una vez limpias las diferentes partes que componen la pieza se dejaron envueltas en papel de seda, listas para aplicar la capa de protección, almacenadas en bateas y libres de polvo.

58



Proceso de limpieza.

Adhesión de elementos

-Adhesión

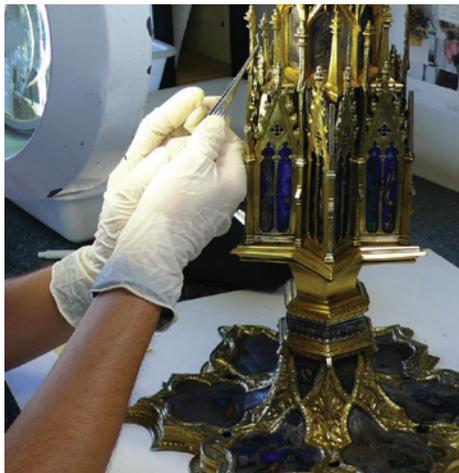
La adhesión del pináculo, que aunque se encontraba cosido por una intervención anterior no presentaba peligro de pérdida, creímos conveniente llevarla a cabo para que dicho elemento dejara de balancearse. La adhesión se realizó mediante resina epoxy de dos componentes y fue reforzada con fibras de nylon.

-Soldadura láser

Tras varias pruebas de adhesión del pináculo fracturado a base de adhesivo epoxídico de dos componentes, los resultados no fueron satisfactorios por lo que fue necesaria la realización de una adhesión que garantizara la fijación del elemento.

La microsoldadura láser es todavía un procedimiento muy novedoso en la restauración de orfebrería, lo utilizamos por primera vez en España en el año 2002 para unir dos fragmentos de un clavo dentro del proceso de restauración llevado a cabo en el IPCE de la cruz de la iglesia de la Magdalena de Valladolid⁴.

⁴ Ver Informe de Restauración de la Cruz Procesional de la Iglesia de la Magdalena de Valladolid. Archivo IPCE, 2002.



Adhesión.

Tras diversas pruebas realizadas conjuntamente con la empresa Aurygem España, S.L. y contando con los análisis metalográficos del CENIM, gracias a la colaboración desinteresada de don Eduardo Otero, se consideran sus ventajas para:

- Las zonas estructurales y de sujeción de elementos donde un adhesivo no soporta la tensión y el peso de una pieza de estas características.



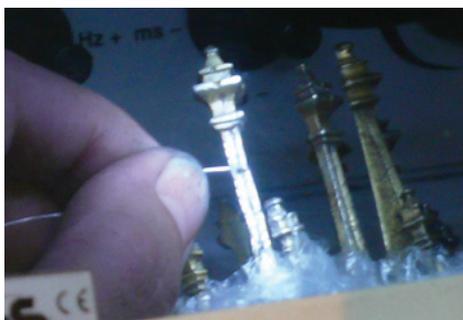
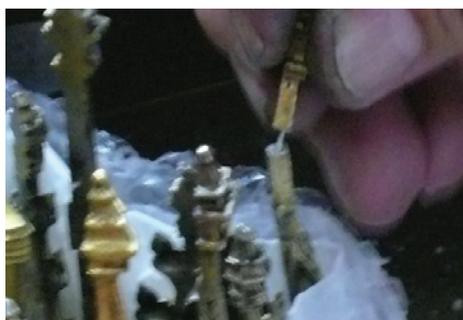
Estado final.

- En zonas doradas donde es imposible aplicar cualquier tipo de calor ante el riesgo de pérdida del dorado.

Frente al inconveniente de ser un procedimiento irreversible, en tanto en cuanto se produce una mínima fusión del metal, contamos con la posibilidad de controlar el daño térmico colindante y de reducir la zona afectada a micras con un grado

de resistencia de la unión aceptable para nuestros propósitos.

Llegados a este punto, se decidió la realización de una soldadura láser en el pináculo debido a la mínima zona de contacto de los fragmentos y al hecho de encontrarse la fractura en una zona exenta que normalmente sirve de sujeción en el momento de su manipulación donde un adhesivo no nos garantizaba la integridad de la obra.



Capa de protección

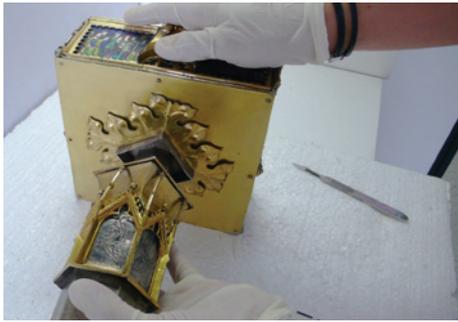
Como toda obra en metal, la activación de los procesos de corrosión es una de sus mayores amenazas, fundamentalmente la sulfuración de la plata, lo que se puede evitar con la capa de protección.

Los mejores resultados obtenidos en el IPCE son a base de una resina acrílica tipo Paraloid B-72, que es un co-políme-

tro de etil metacrilato y metil acrilato, disuelto en xilol, aplicándola con pincel en campana extractora de gases y dejando secar a temperatura ambiente entre capa y capa un mínimo de 48 horas.

Montaje

En términos generales, el montaje es probablemente el momento más importante en



Fases del montaje.

la restauración de una pieza de orfebrería. Teniendo en cuenta que este tipo de piezas fueron concebidas para ser realizadas con materiales de gran valor, siempre fueron considerados objetos valiosos y apreciados, sus elementos estuvieron numerados en los casos de mayor complejidad.

La compleja estructura del relicario de santa Lucía hizo que el meticuloso croquis de la pieza realizado durante su desmontaje, así como la numeración de cada elemento sea ahora guía imprescindible.

En el momento del montaje se colocarán las piezas de acuerdo a las marcas de numeración, siempre que no hubieran sufrido alguna modificación o intervención anterior que resultara irreversible e impidiese su colocación original.

Finalmente se aseguraron e inmovilizaron algunas placas de esmalte con puntos de adhesivo epoxídico de dos componentes, como las pestañas del reverso de las placas del pie.

La última labor del montaje consistió en volver a colocar en su lugar la reliquia; se sustituyó el papel que tenía por uno neutro y se fijaron los envoltorios de tela con unas puntadas de hilo de seda para evitar que se desprendieran.

Reintegración cromática

La zona del nudo en la que falta la moldura de una ventana y que mostraba un aspecto muy oscuro, se entonó cromáticamente para evitar el efecto visual de

62



Puntos de fijación de las placas de esmalte.



Colocación de la reliquia.

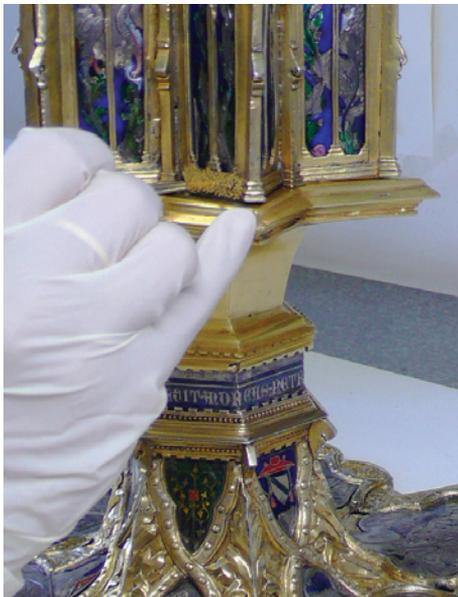
la falta de dorado, en zona tan visible, y facilitar una correcta lectura del relicario en su conjunto. El método más aconsejable fue la aplicación de partículas de titanio (Iriodine, selección oro) aglutinado con Paralloid B-72 disuelto en acetona.

Conclusiones

Tal y como hemos venido exponiendo a lo largo de este trabajo, el relicario de la mano de santa Lucía presenta una estructura y composición tan específicas, que lo hacen especialmente frágil y vulnerable, lo que trae como consecuencia que el proceso de intervención se realizara con mayor precisión y cuidado.

El elevado número de elementos que conforman el relicario ha hecho necesario que el ajuste entre ellos sea preciso, y así impedir el desequilibrio de los mismos y asegurar su estabilidad. En términos médicos podría decirse que la restauración de este relicario ha sido un trabajo de microcirugía, donde el proceso de intervención se realizó con máxima precaución y cuidado para obtener los mejores resultados.

Debemos tener siempre presente que las piezas de orfebrería, deben poseer unas condiciones de estabilidad y resistencia tales, que permitan su manipulación sin poner en peligro la integridad de la obra. Para ello, todos los elementos que la componen estarán sujetos y sin movimiento, además de tener garantía de que no corren peligro de desprenderse.



Reintegración cromática.



Estudio histórico-artístico

Margarita Pérez Grande
Licenciada en Historia del Arte.
Escuela de Arte y Antigüedades, Madrid.

El donante

Don Gil Álvarez de Albornoz era hijo de don García Álvarez de Albornoz y de doña Teresa de Luna. Había nacido en Cuenca el día 1 de septiembre de 1302, festividad del santo con cuyo nombre fue bautizado¹. Estudió Derecho en Toulouse y se doctoró en cánones. Su presencia en Toledo no está documentada hasta 1335, siendo ya capellán del rey Alfonso XI de Castilla (r.1325-1350) y miembro de su Consejo. Sin embargo, lo más probable es

que don Gil hubiera llegado varios años antes a la ciudad, acompañando a su tío don Jimeno de Luna cuando éste fue nombrado arzobispo de Toledo (r.1328-1338). A él le debería seguramente su pronta elección como arcediano de Calatrava, y sobre todo el acceso a la corte castellana, donde tuvo oportunidad de demostrar sus altas cualidades y de granjearse la confianza del monarca, hasta el punto de imponer don Alfonso al cabildo toledano su elección como nuevo arzobispo, tras el fallecimiento de don Jimeno en 1338.

A partir de ese momento, don Gil intentó hacer compatibles las obligaciones de su nueva dignidad eclesiástica con las de capellán y consejero regio. Sin embargo, su papel político fue alcanzando cada vez mayor relevancia, e incluso estuvo dispuesto a prestar ayuda al rey como soldado en las incursiones realizadas sobre territorio andalusí durante el decenio de 1340-50 que permitieron

¹ La controversia acerca de la fecha cierta de su nacimiento quedó definitivamente resuelta tras los datos encontrados al respecto por Sáez, Trenchs y Bañares en un documento de época aviñonense, que se custodia actualmente en el Archivo Secreto del Vaticano. Recojo la noticia de Beneyto, J.: *El cardenal Albornoz, hombre de Iglesia y de Estado en Castilla y en Italia*, Madrid: 1986, pág. 32. De este estudio proceden también los datos biográficos del personaje que se mencionan en este artículo. Véase así mismo Rivera Recio, J. F.: *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media*, Toledo: 1969, pp. 85-87.

la toma de plazas importantes como Baeza, Alcalá la Real, Tarifa, Algeciras y Gibraltar, además de participar en la legendaria batalla del Salado. Por eso, a pesar de haber encontrado tiempo para convocar dos concilios (Toledo, 1339 y Alcalá de Henares, 1347) y de procurar la necesaria reforma del clero y de las instituciones eclesiásticas en Castilla, no tuvo otro remedio que solicitar al Papa el nombramiento de un visitador que se hiciera cargo de los asuntos de la diócesis que él no podía atender.

Cuando Alfonso XI falleció víctima de la peste negra el 26 de marzo de 1350, don Gil decidió abandonar Castilla, presintiendo el talante vengativo con el que, efectivamente, la reina viuda doña María de Portugal quiso resarcirse del humillante aislamiento en el que había vivido, a causa de la relación adúltera de su esposo con doña Leonor de Guzmán. Se refugió entonces en la corte papal de Aviñón, donde tuvo la fortuna de ser elevado con rapidez (el 17 de diciembre del mismo año) a la dignidad de cardenal con título de San Práxedes, ya que al parecer la epidemia había dejado también varias vacantes en la Curia. Don Gil renunció entonces formalmente a la mitra de Toledo.

En agosto de 1353 se trasladó a Italia como legado del papa Inocencio VI (r.1352-1362), con la misión de poner orden en los estados de la Iglesia, también por medio de nuevos hechos de armas, y de preparar el posible regreso de la sede pontificia a Roma. Logró en efecto sus objetivos, e incluso convocó una asamblea en Fano donde fueron dictadas las *Constitutiones Aegidianae* (1357), cuya vigencia se mantendría durante largo tiempo como base jurídica para la administración y el gobierno de los Estados Pontificios. Un nuevo papa, Urbano V (r.1362-1370), decidiría establecerse en Roma en 1367, aunque al cabo de tres años regresó de nuevo a

Aviñón. La corte papal no se asentaría definitivamente en la ciudad italiana hasta 1378, quedando entonces Aviñón como sede de los pontífices que fueron considerados antipapas.

En cuanto a don Gil, dedicó sus últimos esfuerzos a la fundación del Colegio Universitario de San Clemente o de los Españoles en Bolonia (1364), ciudad que había conquistado militarmente cuatro años antes. Sin embargo, aún se vio impedido a prestar un último servicio como legado papal ante la corte de Nápoles, consiguiendo en 1366 la formación de una liga de ciudades que colaborarían con la Iglesia en la pacificación de sus territorios. Cumplida esta misión, se retiró a Viterbo donde falleció en 23 de agosto de 1367.

Tres años antes, el 29 de septiembre de 1364, había otorgado testamento en Ancona. Disponía en él que se le enterrara en Asís, en la iglesia del monasterio de San Francisco, aunque su verdadero deseo era reposar eternamente en Toledo. Por eso encomendó a sus albaceas que procurasen el traslado de sus restos a esta ciudad si en los próximos años las circunstancias políticas lo permitían².

² «Si la indignación del presente rey [Pedro I el Cruel] o de otro de Castilla contra mi linaje cesare en algún tiempo, sean llevados mis huesos a la iglesia de Toledo y enterrados en medio de la capilla de San Ildelfonso confesor, delante del altar del santo. Y que allí se me construya un túmulo conforme a la decencia de mi estado. Mas esto hágase sólo si se pudiere hacer cómodamente en la vida del reverendo padre don Lope, arzobispo de Zaragoza, o de alguno de mis hermanos; es a saber, los nobles varones Álvaro García y don Fernando Gómez, comendador de Monte Albano éste, o de Gómez García, mi sobrino, hijo del sobredicho Álvaro García; porque, de otra manera, quiero que mis huesos permanezcan en la capilla donde fueron sepultados, en el monasterio de San Francisco, y que queden allí»; cfr. BENEYTO, J., pp. 295-296.

Así pudo hacerse por fin en 1371-72³. Los restos de don Gil viajaron por Italia y Francia hasta España, custodiados por un cortejo presidido por don Fernando Álvarez de Albornoz, sobrino del cardenal y obispo de Lisboa. A lo largo del recorrido, el ataúd fue llevado a hombros por cuantos devotos quisieron ganar la indulgencia plenaria que otorgaba una bula papal expedida en 21 de septiembre de 1371; a

ellos se unió también en Toledo el propio monarca castellano. Fue sepultado en la catedral, en el túmulo de alabastro blanco que está emplazado en el centro de la capilla de San Ildefonso que él mismo había fundado. En la bula citada se ordenaba también al cabildo catedralicio que celebrara perpetuamente el aniversario de la llegada de los restos del prelado a la ciudad⁴.

³ La situación en Castilla no había dejado de ser conflictiva, pero al menos con la muerte del rey Pedro I, asesinado en Montiel el año 1369 por su hermanastro, había desaparecido el principal impedimento para que los deudos de don Gil pudieran cumplir su misión. Además, el acceso al trono de Enrique II de Trastámara (r:1369-1379), hijo de Alfonso XI y Leonor de Guzmán, ofrecía una ocasión propicia.

⁴ Parro, S. R.: *Toledo en la mano*, Toledo: 1857, I, pp. 355-357, 366-367, 830-831. El autor describe así el que se oficiaba en su época: se hacía sufragio con vigilia la víspera y misa con responso al día siguiente por la mañana, «con todo el ceremonial y aparato que se usa en el coro principal y altar mayor; y se cubre el sepulcro del cardenal con un paño de tela de oro y visos negros, que es el mismo que vino tapando su ataúd desde Italia, y que llaman el paño de la Indulgencia».

Las reliquias donadas por el Cardenal Albornoz a la Catedral de Toledo

70

En su testamento, don Gil había dejado dispuesto que se entregaran a la catedral de Toledo diversas reliquias de santos que estaban en su poder. Probablemente fueron traídas en el mismo cortejo fúnebre que había trasladado sus restos a la ciudad, junto con otros objetos que igualmente legó a la iglesia de su antigua sede arzobispal.

La mayor parte de estas reliquias quedaron depositadas inicialmente en la capilla de San Ildefonso, pero más tarde pasaron a custodiarse en el Sagrario con las demás que atesoraba la iglesia, siendo reunidas finalmente en un relicario de plata (no consta en qué tipo de receptáculo habían estado alojadas hasta entonces) que mandó hacer el cabildo: así se anota en el inventario de 1503, en el asiento de un relicario a manera de retablo pequeño con cuarenta y dos casetas⁵. Coincide esta descripción efectivamente con la forma de uno de los testes que conserva actualmente la iglesia (Fig. 1), realizado proba-

blemente en Toledo dentro de la segunda mitad del siglo XV, aunque no se ha encontrado hasta ahora noticia documental que lo pruebe⁶.

Además de las que integraban este conjunto, el legado de don Gil incluía otras tres reliquias a las que debió otorgar una importancia especial, pues había costeadado para cada una de ellas un lujoso relicario de plata dorada y esmaltada. Sin duda éste y otros detalles de la generosidad del prelado para con su antigua sede arzobispal explican que dejara «buena memoria», como se anota en uno de los inventarios de alhajas del Sagrario. Las re-

⁵ Archivo de la Catedral de Toledo [A.C.T.]: *Libro de inventario de alhajas del Sagrario, 1503-1575*, fol. 5.

⁶ Casamar, M. y Gómez Moreno, M. E.: «Orfebrería», en *Inventario artístico de Toledo. La Catedral Primada*, II, vol. II, pp. 301-302; foto nº 336; Pérez Grande, M.: *Los plateros de Toledo en los siglos XII-XVI (1550)*, tesis doctoral inédita.

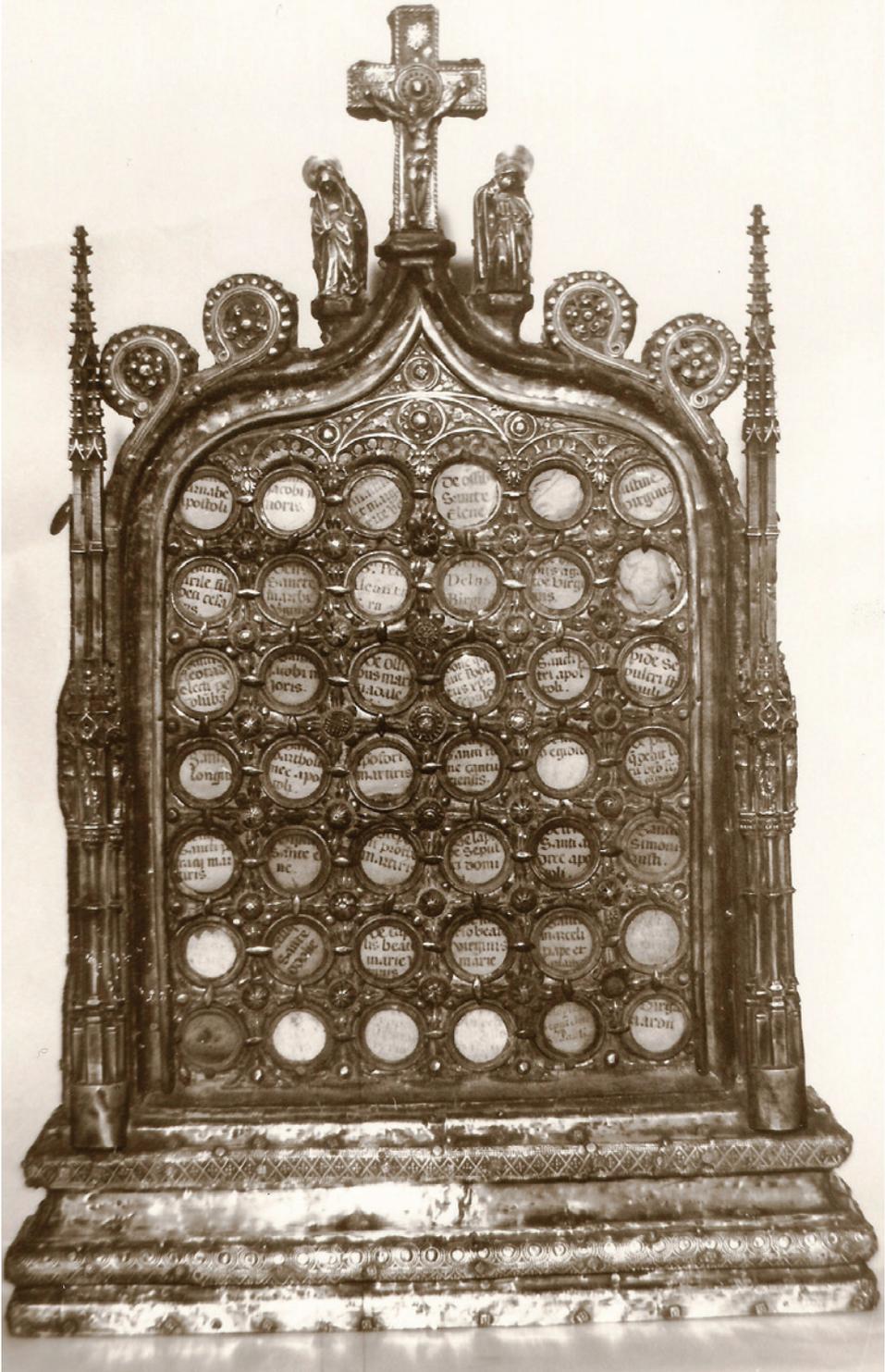


Figura 1. Retablo-relicario. Toledo, fines del siglo XIV-comienzos del XV (Catedral de Toledo).

liquias pertenecían a san Eugenio y a san Ildefonso, antiguos arzobispos toledanos, y a santa Lucía.

Para las reliquias de san Eugenio y de san Ildefonso había encomendado a un desconocido platero de Aviñón la realización de una imagen en bulto redondo, que representara a cada uno de los prelados sosteniendo su propio relicario (Figs. 2-3). El emblema heráldico de don Gil que aparece en ellas no va timbrado todavía con capelo cardenalicio, por lo que estas obras se hicieron antes de 1350: en 1338-39, cuando viajó a la ciudad papal para ser confirmado como arzobispo de Toledo, o en 1342-43, cuando regresó en

calidad de embajador del rey de Castilla ante el papa Clemente VI⁷. Según Beneyto, fueron legadas expresamente «para uso de los altares de San Salvador y de Nuestra Señora, dentro del coro».

En cambio, no se cita en el testamento el relicario de santa Lucía, del que no se ha encontrado mención en los inventa-

⁷ Taburet-Delahaye, E.: «L'orfèverie au poinçon d'Avignon au XIV^e siècle», en *Revue de l'Art* (Centre National de la Recherche Scientifique), CVIII, 1995, pp. 11-22; Pérez Grande, M.: «Las imágenes-relicario de san Eugenio y de san Ildefonso de la catedral de Toledo», en *A imagen y semejanza*, Palacio Arzobispal de Toledo, Toledo: 2004, pp. 111-114.



Figura 2 y 3. . Imágenes relicario de san Eugenio y de san Ildefonso. Aviñón, ca.1340-50. Anónimo. (Catedral de Toledo).

rios del sagrario de la catedral de Toledo hasta comienzos del siglo XVI. En estos documentos consta sin embargo que fue una donación de don Gil, y la presencia del escudo del prelado repetido en el pie de la pieza confirma su procedencia. No parece probable que objeto tan distinguido estuviera incluido entre las demás reliquias que legó a la sede toledana sin merecer siquiera una mención especial. Debe considerarse la posibilidad de que aún no lo tuviera en su poder cuando otorgó testamento en 1364, quedando entonces en manos de sus albaceas la decisión sobre el destino final de la pieza.

De hecho, precisamente un año antes de su fallecimiento, en 1366, el propio

don Gil decidió regalar a la reina doña Juana I de Nápoles (r.1343-1382) una cabeza-relicario de san Blas que pesaba 48 marcos de plata, cuando en su testamento había legado esta pieza a la catedral de Cuenca, la ciudad donde había nacido. Según Beneyto, en las ejecuciones testamentarias consta expresamente que los albaceas de don Gil decidieron sustituir la falta de este relicario por otro de santa Lucía⁸, que ha de ser sin duda el que se conserva en Toledo. Se ignora por qué motivo la pieza no se entregó a la catedral de Cuenca, y se decidió incluirla por el contrario en el conjunto de bienes dejados por don Gil a la iglesia de su antigua sede arzobispal.

⁸ Beneyto, J.: *El cardenal...*, pág. 211.

El relicario de la mano de santa Lucía

74

Dimensiones y descripción física

Sus dimensiones son las siguientes: 65,6 cm de altura; 36,5 cm de diámetro de pie; 16,7 cm de longitud de la mano; 7,7 x 17,7 x 17,7 cm de la caja del relicario. Lleva una sola marca que se repite seis veces en el interior del pie, en el centro de cada uno de los lóbulos: IA, en contorno rectangular (3 x 5 mm). Así mismo, se aprecia la existencia en dos de los lóbulos de un signo inciso muy similar, cuya forma se aproxima a la silueta de las cifras 6 ó 9, según el punto de vista elegido. En torno al gollete del vástago presenta una inscripción en góticas, cincelada sobre un fondo de esmalte azul: † *HOC OPUS FECIT ANDREAS* [ligadas las dos primeras letras] *PETRUCCI & IACOBUS TONDINI DE SENIS*. Lleva también repetido en las secciones superiores del exterior del pie un escudo cincelado y esmaltado igualmente sobre excavado (*champlevé*): de gules, creciente ranversado y campaña de oro, bajo capelo cardenalicio.

La pieza está formada por una estructura de astil que sostiene una caja prismática donde van alojadas las reliquias, y sobre ésta una mano extendida en bulto redondo (Fig. 4).

El pie es circular, de contorno estrella-do formado por seis lóbulos que alternan perfil cóncavo y convexo, con zócalo moldurado perfilado por molduras, contario y dentellones, y una pestaña plana que sobresale en la base (Fig. 11). Su superficie es inicialmente plana aunque se sobreeleva en el centro en forma troncopiramidal. Está seccionado radialmente por una moldura moteada de fondo matizado, que se entrelaza definiendo los espacios donde se sitúan los motivos decorativos y heráldicos. En la zona superior hay arcos apuntados y lobulados invertidos, en cuyo interior alternan el escudo citado y una composición vegetal simétrica de tallos filiformes con hojas de hiedra y cuadrifolio (Fig. 63a-b); en la zona intermedia quedan secciones de contorno escotado, labradas en relieve



Figura 4. Relicario de santa lucía. Italia, segundo tercio del siglo XIV (Catedral de Toledo).

con hojas de aspecto carnosos (Fig. 62a). En la superficie de los lóbulos que forman el contorno del pie se abren cartelas también lobuladas, que muestran las escenas más significativas de la vida de san Juan Bautista; en los casos en que el contorno del lóbulo es convexo, las secciones que sobresalen en torno a la cartela se adornan con flores en relieve (Fig. 62b).

La unión del pie con el vástago se adorna con una corona hexagonal biselada que se escalona hacia sus bordes, rematando en un contario y una crestería almenada; además en su zona inferior simula estar sostenida por unas ménsulas prismáticas de perfil recortado (Fig. 61). Sobre esta corona encaja el cilindro central del gollete que lleva labrada la inscripción ya citada, y sobre él a su vez una pieza troncopiramidal invertida, que se ensancha abajo con este fin, rematando también su borde con un fileteado y cresterías de almenas. Su zona superior en cambio se abre y aplana adoptando un contorno estrellado, de forma que cada una de las puntas sirva de base a las secciones triangulares que se forman en cada cara del templete del nudo (Fig. 5).

Este templete tiene caras biseladas separadas por contrafuertes con guardapolvo, doble tejadillo, y pináculo estriado rematado en punta piramidal; en el lienzo de cada sección se abre una ventana geminada con vano de ojiva y gablete triangular, con rosetón sencillo en el tímpano y crestería de hojas lobuladas en oblicua. A través de las ventanas se aprecian hojarascas de cardo sinuosas, que en dos de los casos conviven con figuras fantásticas de bípedos (Fig. 57). Están labradas en bajorrelieve sobre chapas independientes que se insertan a través de las guías interiores de las caras del templete, y van esmaltadas con colores translúcidos semejantes a los de la caja. En el espacio que queda entre los gabletes se añadieron posteriormente otros remates piramidales fijados sobre unas espigas, de forma

que quedaran a la altura de los pináculos originales.

Del centro del templete emerge un ancho cuello hexagonal, con amplias ventanas abiertas en las caras, también con gablete triangular calado y perfilado con el mismo tipo de crestería, y pináculos intermedios que arrancan a media altura. A través de las ventanas puede verse así mismo un ramaje, labrado y esmaltado esta vez sobre las caras de un tubo independiente inserto en su estructura. Remata el cuello con una amplia cornisa en forma de artesa cuadrada, sobre la que ensambla el resalte dispuesto con este fin en la base de la caja-relicario, cuyo contorno está enmarcado por una corona de hojas bulbosas (Figs. 52 y 53).

La caja que guarda las reliquias es cuadrada, lisa en la base y adornada con esmaltes en el resto de su superficie; uno de los costados hace las veces de tapa abatible, fijada con bisagras y cerrada con llave que no se conserva. La cerradura es de cajetín y forma un escudo trapezoidal perfilado por un contario; del borde de la tapa pende una falleba engoznada, con un resalte en el extremo inferior que se inserta en la ranura abierta en el escudo, trabándose el cierre con una llave que entra por la boca abierta con este fin (Fig. 10a). Sin embargo, existe también una segunda apertura en la trasera, ya que las dos placas esmaltadas de esa zona están configuradas como batientes laterales, y se unen mediante un pequeño cerrojo trabado con un pasador (Fig. 10b). Las zonas esmaltadas van divididas en diferentes viñetas enmarcadas por un festón lobulado, hay dos por cada lado de la caja, separadas por contrafuerte con hoja en la base, excepto en el que hace de tapa, ya que el escudo de la cerradura es el que marca la separación entre ambas, adornándose la escotadura inferior con tracerías caladas. En su zona superior la superficie se divide en cuatro secciones, recortadas en el centro



Figura 5. Vástago: Detalle del nudo.

para formar el espacio circular donde va fijada la mano que culmina el conjunto. Las escenas de las viñetas representan los principales episodios de la vida de santa Lucía. Las del contorno de la caja se disponen en forma de friso, las de la zona superior en cambio lo están en sentido radial, pues se ha tomado como eje compositivo la diagonal del cuadrado de cada viñeta.

El interior de la caja guarda además un detalle inédito, que se ha descubierto a raíz del examen realizado en el IPCE: en la parte trasera, la puerta izquierda lleva soldada por dentro una chapa dorada con la versión inicial de la escena que da comienzo a la leyenda de santa Lucía (Fig. 14a), desechada sin embargo por el artífice después de haberla esbozado, en favor de la composición definitiva que aparece esmaltada en el exterior de la puerta derecha de esta misma zona. Es un caso insólito de conservación de un

material ya inútil, que habría sido más lógico fundir para aprovechar el metal, a no ser que hubiera algún motivo particular para ello. De hecho, llama la atención que la placa esté dorada, cuando no lo están ni el interior de la caja ni las escenas esmaltadas, guardando así un parangón intencionado con el reverso del otro batiente que también está dorado. Todo parece indicar que esta zona de la pieza debía abrirse para exponer temporalmente la reliquia a la contemplación de los fieles durante alguna solemnidad, quizá durante la propia octava de la festividad en honor de la santa.

La mano que sobresale en el centro de la caja es diestra, con los dedos separados y el meñique ligeramente doblado; el dorso diferencia las uñas y marca levemente las articulaciones, pero la cara interna está más detallada, señalando las falanges de los dedos, los pliegues de la piel y las líneas de la palma (Fig. 51).

78



Figura 6. Báculo de san Galgano: Detalle del nudo. Siena, segundo cuarto del siglo XIV (Museo dell'Opera del Duomo, Siena).

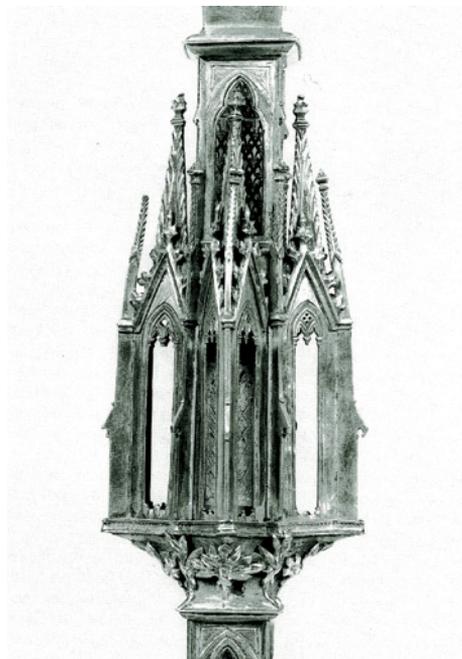


Figura 7. Cruz de altar: Detalle del nudo. Siena, segundo cuarto del siglo XIV. Círculo de Tondino di Guerrino y Andrea Riguardi (Iglesia parroquial de Matenano).

Materiales y Técnicas

El material constructivo principal es plata dorada al fuego. Según se desprende del análisis de materiales realizado en el IPCE, se trata además de un metal precioso de alta calidad, pues el porcentaje de aleación de cobre es mínimo, lo que denota un grado de pureza que oscila entre las 970/000 de la caja y las 930/000 del vástago y del pie. Estos altos porcentajes no son infrecuentes en las piezas de platería realizadas durante el gótico, aunque no existe una base de datos suficiente hasta el momento que permita hacer una evaluación más precisa.

La plata está forjada a martillo en diferentes chapas, unidas mediante soldadura, clavos, grapas, pestañas y bisagras. La mano que remata el conjunto y quizá también algunos elementos ornamentales –los contrafuertes de la caja del relicario, los pilares del templete del nudo y el marco de los gabletes con su crestería– se han realizado mediante fundición; la mano va fijada sobre la caja por medio de un tubo roscado que va soldado en el centro de esta última (Fig. 8). El resto de la decoración labrada sobre la estructura se ha realizado con labores de repujado, cincelado, estampación y calado.

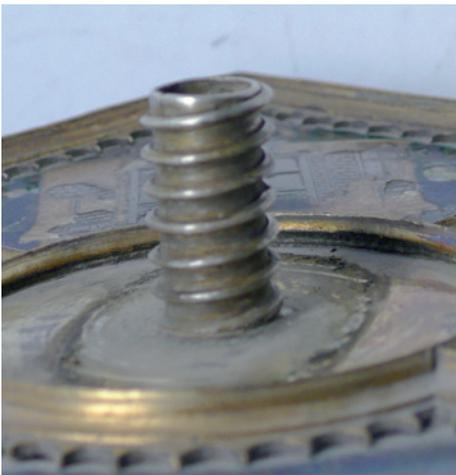


Figura 8. Caja-relicario: Tornillo de sujeción de la mano.

Hay otras partes del relicario que, sin embargo, se han fundido en latón también dorado: la pieza estrellada que une la base del nudo con el gollete y los seis pilares interiores que se alzan en los intervalos de las caras del nudo, estos últimos están fijados mediante tornillos modernos (ver epígrafe *Intervenciones anteriores*: pág. 16).

La estructura del relicario se desmonta en ocho piezas que encajan unas en otras, ensambladas sobre un eje interior que tiene forma de tubo hexagonal de plata (ver epígrafe *Desmontaje*: pág. 56). Este tubo va fijado a la base de la caja del relicario y queda trabado en el interior del pie mediante un tornillo de metal moderno. En el interior del pie va fijada mediante clavos –alguno de ellos perdido– y el tornillo que ajusta sobre el eje de la estructura, una chambrana de latón en forma de estrella de seis radios que fue añadida posteriormente (ver epígrafe *Intervenciones anteriores*: pág. 18).

Las técnicas constructivas utilizadas en este relicario son las habituales en la platería del gótico europeo, reduciendo como es habitual el uso de la fundición sólo a aquellos elementos que la hacen imprescindible para resolver formas com-



Figura 9. Imagen-relicario de la Virgen con el Niño: Tornillo ¿París?, 1407 (Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny, París).

plejas (la mano, hueca), que implican una repetición (los contrafuertes y pilares del nudo, macizos, y los marcos de los gabletes, todos ellos planos en la trasera seguramente para poder adosarlos o disponerlos exentos indistintamente), o cuando el metal utilizado ofrece demasiada resistencia para ser forjado (los elementos realizados en latón).

En lo que se refiere a los métodos de ensamblaje –además del uso generalizado de la soldadura–, destaca de forma especial en este relicario el uso de un tubo roscado de fabricación manual para fijar la mano que culmina el relicario (el tubo conformado probablemente sobre un tas de canales, uniendo luego sus bordes mediante soldadura, y la rosca formada por un hilo soldado a su alrededor). Tiene similitud, por ejemplo, con el tornillo que ajusta sobre su trono la imagen de una Virgen con el Niño, en un relicario fechado en 1407 que se conserva en el Musée National du Moyen Âge de París

80

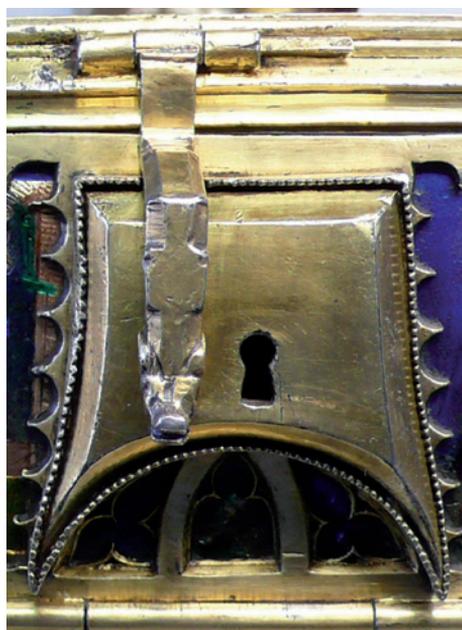


Figura 10a. Caja-relicario: Cerradura de la tapa abatible (frente)



Figura 10b. Caja-relicario: Cerrojo de las puertas laterales (trasera)

(Fig. 9)⁹. También es singular en el relicario toledano el sistema de ensamblaje de la caja con el resto de la estructura, mediante un tubo interior ajustado con un tornillo. El uso de ambas soluciones resulta excepcional, en efecto, en objetos del siglo XIV, pues su generalización no parece haberse producido hasta la centuria siguiente. Sin embargo, al menos la forma en la que está construido el vástago, con todos sus elementos desmontables, confirma que éste fue el método de ensamblaje elegido desde el principio. Resulta peculiar así mismo, el tipo de chaveta a modo de grapa que se ha utilizado para fijar las placas esmaltadas en los lóbulos del pie. Utilizada también para sujetar las que van incluidas en las secciones de la parte superior, que están ensambladas sin embargo en la doble pared que el artífice ha formado en esa zona de la pieza al añadir una segunda chapa fijada mediante soldadura y remaches (Fig. 12).

⁹ Taburet-delahaye, E.: *L'orfèvrerie gothique (XIII-début Xve siècle) au Musée de Cluny*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris : 1989, n° 52.



Figura 12. Vista del interior con detalles del ensamblaje constructivo, situación de la marca y signo inciso.

Las técnicas decorativas de estampación y calado podrían haberse realizado conjuntamente en el caso de las ojivas del nudo, utilizando un tipo de troquel mixto que al impactar contra la chapa diera forma al diseño y su moldurado, y a la vez cortara limpiamente las zonas que debían ir caladas. Aunque no parece haber quedado evidencia material de la existencia de un útil así en esta época, la repetición de los diseños y la prolijidad de este tipo de ornamentación, hace plausible suponer que los artífices hubieran ideado algún sistema semejante que les facilitara esta parte del trabajo. Quizá se haya usado también un troquel de corte o una cizalla, para el marco festoneado que encuadra las escenas de la caja del relicario. Otros motivos como el moteado que adorna la cinta moldurada que secciona la superficie del pie, así como los contarios y dentellones que se repiten en los bordes superior e inferior de su estructura, deben estar realizados mediante estampación con troquel o punzón según los casos, para aligerar igualmente el proceso de su labrado en serie.

81



Figura 11. Detalle del contorno.



Figura 13. Relicario: Detalle del pie. Siena, último tercio del siglo XIV. Fra Giacomo di Tondo (Museo di Palazzo Venezia, Roma).

La corona de hojas sobre la que asienta la caja del relicario está repujada sobre una chapa silueteada. También están labradas así la moldura moteada que parcela la superficie del pie, las hojas biseladas de su sección intermedia y las florecillas de los lunetos que se forman en los lóbulos, en todos los casos con el fondo matizado. Además, los lóbulos están cajeados para que las placas de esmalte que van asentadas sobre ellos queden al mismo nivel. Están cinceladas las molduras fileteadas que aparecen en los contornos de las diferentes partes que constituyen la estructura del objeto.

La técnica de dorado sigue el único procedimiento utilizado en la platería europea, desde que lo inventaran los antiguos griegos alrededor del 500 a.C. y hasta que el procedimiento de electrolisis terminó por sustituirlo a lo largo del siglo XIX. La amalgama de polvo de oro y mercurio se extendía sobre la pieza ya terminada y limpia con ayuda de unas gratibujas (escobillas metálicas), cubriendo con ella sólo las partes del objeto que iban a quedar a la vista, por lo que todas las zonas internas de la estructura mostraban el metal constructivo en su color. Así puede comprobarse en este mismo relicario, en el que incluso se ha evitado el dorado de la superficie cajeadada de los lóbulos del pie, dado que una vez aplicadas sobre ellos las placas de esmalte esa zona tampoco iba a quedar a la vista. Al someter la pieza cubierta con la amalgama a la acción del calor, se provocaba la volatilización del mercurio y, en consecuencia, la fijación del oro sobre la superficie del objeto mediante autosoldadura.

La composición que denota el análisis realizado en el IPCE sobre la capa de dorado, es un dato de particular relevancia para un mejor conocimiento de la forma en que el artífice aplicó esta técnica, pues no sólo aporta información sobre la proporción de los dos materiales básicos citados (el oro y el mercurio), sino que revela también la

presencia de un 6,8% de plata y un 1,2% de cobre, por lo que el oro utilizado tenía una pureza de 22k. Como ha quedado reflejado en el informe redactado por los técnicos de restauración del IPCE, quizá la adición de estos metales explique la buena calidad del dorado que presenta la pieza.

En cuanto a los esmaltes, la caja del relicario está formada por doce placas de plata con diferentes escenas labradas en bajorrelieve y policromadas con esmaltes translúcidos: azul cobalto para los fondos y algunos detalles, azul claro, verde oscuro y claro, rosicler, morado y amarillo; se incluye también un esmalte rojo opaco, ya que este color no se conseguiría translúcido hasta el siglo XV. Además, el examen realizado por los técnicos del IPCE ha revelado también el uso de un fundente incoloro para cubrir las carnaciones de las figuras y los elementos arquitectónicos incluidos en las escenas.

La misma técnica de esmalte translúcido sobre bajorrelieve se ha aplicado también en la ornamentación que llevan en su vano las ojivas abiertas en el templete del nudo y en el cuello del vástago. Empleando una gama cromática similar, aunque no hay morado sino rosicler y rosa oscuro, y el azul celeste aún es más claro. Además, los tonos de estos colores están matizados con blanco en algunas zonas a fin de conseguir una gradación. Por otra parte, en todas las hojas cada color combina el tono claro de su superficie con otro más oscuro que señala la nervadura central. También hay esmalte en el fondo de la tracería que adorna el escudo de la cerradura de la caja. En el pie se distinguen esmaltes de dos tipos, aplicados sobre placas independientes fijadas a su estructura desde el interior: las escenas que se sitúan en los lóbulos llevan también esmaltes translúcidos de colores similares a los ya citados, aunque están muy perdidos. Las de la zona superior llevan esmalte rojo opaco y amarillo y verde translúcido, sobre motivos cincelados de fondo excavado (*champlevé*).

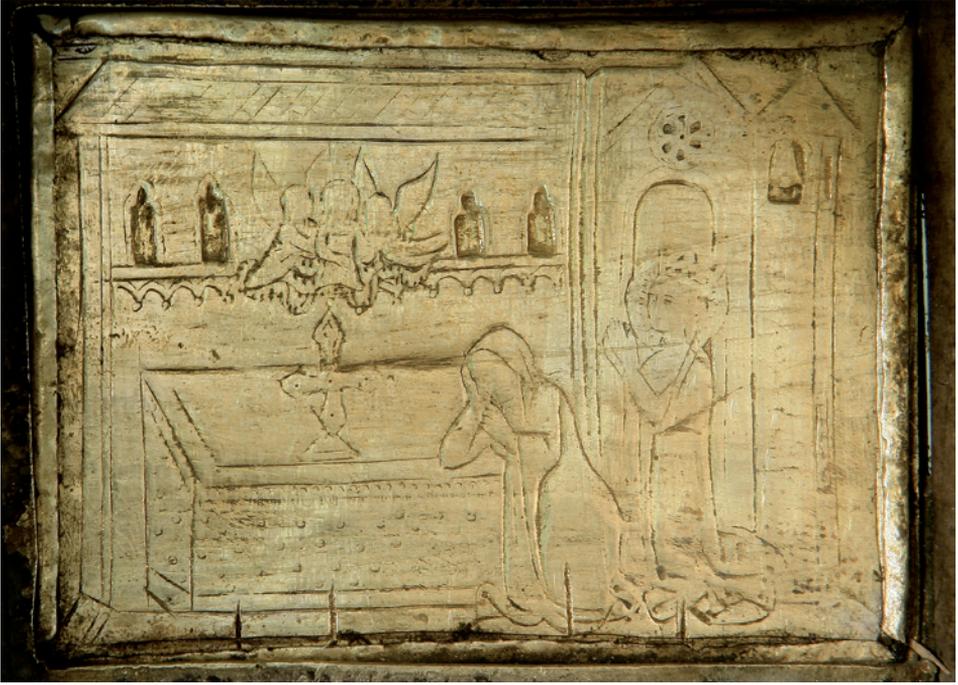


Figura 14a. Caja-relicario: Esbozo de la primera versión de la escena de la Aparición de santa Águeda a santa Lucía y su madre (interior de la caja).

83



Figura 14b. Caja-relicario: Versión definitiva de la misma escena (exterior de la caja).

La reliquia

En primer lugar, en los inventarios de alhajas del sagrario catedralicio consta que la reliquia que contenía esta pieza era una mano de santa Lucía, y no su brazo como habitualmente se ha publicado en una parte de la bibliografía hispana. Este hecho ha quedado desde ahora perfectamente confirmado, ya que cuando se ha abierto la caja del relicario en el IPCE ha aparecido en su interior únicamente una mano derecha momificada, de pequeñas dimensiones, con restos de piel y cartílagos que sin embargo el examen forense efectuado no ha podido confirmar que proceda del cuerpo de una mujer. Estaba alojada en un doble envoltorio de tejido del siglo XVII y de papel moderno, según ha determinado también el análisis realizado en el IPCE (ver *Informe de estudios físicos*, pág. 36).

La tradición sobre la reliquia del cuerpo de la santa incluye una serie de circunstancias que no han podido ser constatadas en muchos casos documentalmente. Su martirio y muerte se habrían producido, según la *Leyenda Áurea* de Jacopo da Vorágine (ca. 1264) el año 310, en tiempos del emperador Constantino¹⁰. Se dice que su cuerpo permaneció en Siracusa, en la iglesia edificada en su honor, hasta que en el siglo VI el duque de Espoleto, Faroaldo, se lo llevó a Corfinium¹¹. Lo que no parece muy probable dado que Sicilia había sido conquistada en 535 por el conde Belisario y permaneció en manos del Imperio bizantino, a pesar de la invasión musulmana de 827, hasta que sucumbió definitivamente ante los sarracenos en 901. Parece más creíble que fuera dentro de este periodo cuando el cuerpo de santa Lucía se exhumase a fin de protegerlo de estas incursio-

nes. La siguiente noticia es del año 970, fecha en que la abadía de San Vicente de Metz presumía de poseer la reliquia, que le habría sido regalada por el emperador Otón I. Más tarde, Teodorico, obispo de Metz, habría ordenado desprender uno de los brazos del cadáver para regalárselo a la catedral de Espira.

Esto último entraría en contradicción con otras versiones que aseguran la permanencia en Siracusa de los restos de la santa al menos hasta el año 878. Se habrían ocultado entonces en un lugar secreto, siendo recuperados por los bizantinos en 1039, cuando se adueñaron temporalmente de la ciudad. Sobre la permanencia del cuerpo en Constantinopla también hay diferentes versiones. Se dice por una parte que todavía estaba allí cuando los cruzados entraron en la ciudad en 1206, y que fue entonces cuando se decidió su traslado a Venecia. En cambio, en la *Cronica Veniera* (Biblioteca Marciana, Venecia) se asegura que tal traslado se habría producido

84

¹⁰ Madrid: Alianza Editorial, 1982, 1, pp. 43-46.

¹¹ Así consta en la *Enciclopedia católica*, donde se recoge el testimonio de Siebert (1030-1112), un monje de Gembloux.



Figura 15. Cáliz del papa Nicolás IV. Siena, 1288/92. Guccio di Mannaia (Museo del Tesoro de la basílica de San Francisco, Asís).

ya el año 1026. Cabe la posibilidad de que esta última fecha sea producto de un error de anotación sobre la primera, si bien se ha destacado el hecho, comprobado documentalmente, de que en 1167 y 1182 ya existía una iglesia dedicada a santa Lucía en Venecia. Sin embargo, su cuerpo fue depositado en la de San Giorgio Maggiore, pasando por diversas vicisitudes y traslados posteriores, hasta que en el siglo XIX se decidió su emplazamiento en una nueva capilla construida en la iglesia de San Jeremías, donde se expone desde entonces a la veneración de los fieles.

Según el estado actual que muestra externamente el cuerpo, puede apreciarse efectivamente la falta del brazo izquierdo, mientras el derecho parece estar completo, incluyendo la mano, lo que hace imposible por tanto que la que

contiene el relicario toledano le pertenezca. Otras partes del cuerpo de la santa se suponen repartidas como reliquias en diferentes momentos y se custodian hoy en Italia, Francia, España, Portugal y Bélgica.

No hay testimonio ni mención alguna sin embargo que se refiera en particular a la reliquia de la mano de la santa, ni tampoco acerca de cómo ni cuándo la obtuvo el cardenal Alborno. Quizá fuera en 1366, cuando viajó a Nápoles como legado pontificio, si –en correspondencia con el regalo de la cabeza-relicario de san Blas que recibió del prelado– la reina doña Juana hubiera decidido obsequiarle con un presente semejante. No en vano, Sicilia había formado parte de las posesiones de la casa de Anjou, lo que habría dado oportunidad a los antepasados de la reina para obtener alguna de las reliquias



Figura 16. Cáliz. Siena, segundo cuarto del siglo XIV. Círculo de Tondino di Guerrino y Andrea Riguardi (Museo del Tesoro Vaticano, Roma).



Figura 17. Cáliz. Siena, último tercio del siglo XIV. Fra Giacomo di Tondo (Victoria & Albert Museum, Londres).

que se suponían relacionadas con santa Lucía, después de que sus restos abandonaran Siracusa. Quizá había sido parte del legado que junto con la herencia del trono recibió de sus abuelos paternos, Roberto I el Prudente (r.1278-1343) y Violante de Aragón y Sicilia. Si la reliquia hubiera sido entregada entonces a don Gil alojada ya en la caja de plata esmaltada que hoy la custodia, esto explicaría que no se la cite en el testamento del prelado y que la pieza tampoco lleve su emblema heráldico. Quizá también se justifiquen así las peculiaridades estéticas de las escenas esmaltadas.

Debe recordarse a este respecto al menos el siguiente dato: uno de los más afamados plateros sieneses de la primera mitad del siglo XIV, Lando di Pietro, se encontraba en 1339 al servicio de la corte de Nápoles cuando fue requerido para que regresara a Siena, a fin de ocuparse por espacio de tres años de la superintendencia de las obras de ampliación de la catedral. Se le nombra en el documento como «providus vir» y «homo legalissimus», pero se hace constar además que su elección para el cargo se debía no sólo a su maestría como platero sino también en otras artes. Por desgracia, no se conoce obra conservada de este artífice, por lo que no hay base para sostener siquiera la posibilidad de que pudiera haber sido el autor de la caja-relicario de santa Lucía¹².

Origen del relicario

Diferentes autores españoles se han referido hasta ahora a este relicario¹³, pero sólo el estudio publicado por Taburet¹⁴ y parcialmente el de Cioni¹⁵ han aportado un primer análisis serio sobre sus características, si bien mis conclusiones difieren en algunos aspectos.

Aunque no se detalla en ningún momento en los inventarios de la catedral de Toledo la forma exacta de la pieza, ni se ha encontrado hasta ahora noticia alguna de que se modificara posteriormente, lo cierto es que se distinguen en ella al menos dos partes bien diferenciadas: la caja que contiene la reliquia con la mano que la remata y la estructura de astil sobre la que asienta. Los detalles, principalmente en lo que se refiere al estilo de las escenas esmaltadas, denotan con claridad no sólo la mano de un artífice diferente sino también de una estética distinta.

Por otra parte, no tiene sentido que siendo un relicario de la mano de santa Lucía, aparezcan en el pie escenas de la vida de san Juan Bautista. Parece más lógico suponer que esta parte de la pieza haya pertenecido a otro objeto distinto vinculado con el santo, quizá otro relicario. Además sólo en el pie aparece el escudo de don Gil de Albornoz, lo que

86

¹² Bartalani, R.; Cioni, E.: «Le vie del gotico a Siena: orafi e scultori», en *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Siena 2003, p. 422. Ver también LEONE DE CASTRIS, P.: «Une attribution à Lando di Pietro: le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1980, 2, pp. 71-76, y Cioni liserani, E.: *Scultura e smalto nell'Oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, S. P. E. S., Firenze: 1998, pp. 296-297. La única noticia documental conocida sobre alguna obra de platería realizada por este artífice se refiere a la corona utilizada en la ceremonia de consagración del emperador Enrique VII, que fue depositada en 1311 en San Ambrosio de Milán.

¹³ González Simancas, M.: *Toledo, sus monumentos y el arte ornamental*, Madrid: 1929, pp. 145-146; Rivera Recio, J. F.: *La catedral de Toledo*, Toledo: 1950, pág. 111, fot. 279; Ainaud de Lasarte, J.: *Toledo*, Barcelona: 1947, pág. 114; Casamar, M. y Gómez Moreno, M. E.: "Orfebrería", en *Inventario artístico de Toledo*. La Catedral Primada, vol. II.1, pág. 343, fotos 167-168 y II.2, pp. 290-291; Cruz Valdovinos, J. M.: *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid: 1997, pág. 16.

¹⁴ Taburet-Delahaye, E.: «Un reliquaire de sainte Jean-Baptiste exécuté par les orfèvres siennois Jacopo di Tondino et Andrea Petrucci pour le cardinal Albornoz», en *Bolletino d'Arte*, 1996 (supl. al n° 95), pp. 123-136.

¹⁵ Cioni liserani, E.: *Scultura...*, pp. 660-666, 673-685.

garantiza al menos que esta parte de la pieza fue encargada directamente por el prelado. Al ir timbrado ya con el capelo cardenalicio, señala además el periodo cronológico dentro del cual debió realizarse: después de 1350, cuando le fue concedida a don Gil esta dignidad, y antes de su fallecimiento en 1367. El gollete situado sobre el pie parece formar parte indiscutible de éste, por lo que la autoría que declaran los artífices sieneses Andrea Petrucci y Jacopo Tondini en la inscripción que lleva incluida, habrá de entenderse como segura al menos para esta parte de la pieza.

Las características del vástago del relicario también se corresponden con los modelos de la platería de la primera mitad del siglo XIV. Sin embargo, el insólito cambio de material que se produce en la pieza estrellada que lo une al pie, parece ser indicio de una modificación posterior. Bien porque el vástago no formara parte del mismo objeto del que procede el pie, y al unirlas se hubiera creado a propósito. O lo que en mi opinión es más probable: que esta pieza estrellada sustituyera otra similar de plata a fin de darle mayor resistencia a la parte inferior del vástago, una vez que se incorporó en la zona superior la caja-relicario con la mano que la remata. De hecho, la adición de la chambrana de bronce que va ajustada en el interior del pie podría tener una motivación parecida. Por otra parte, dada la coincidencia de metal, debieron realizarse a la vez los pináculos piramidales del templete del nudo, que nada tienen que ver con la obra original. La cuestión es si puede afirmarse que todo ello se hiciera dentro del mismo siglo XIV, pues el examen físico que se ha hecho en el IPCE no ha sido concluyente. Aunque se constata que en efecto esta zona de la pieza debe tener algún problema de resistencia, pues en una restauración anterior se insertó en el gollete un alma de madera que parece

haberse añadido con el mismo propósito (ver epígrafe *Intervenciones anteriores*: pág. 15).

Finalmente, la unión del vástago y de la caja-relicario debe justificar también la extraña pieza en forma de artesa con la que se prolonga el segundo piso del templete del nudo. Los elementos arquitectónicos de esta zona son diferentes, igual que el tipo de hojarasca que se ve a través del vano de las ventanas, que además sólo está esmaltada en azul (Fig. 53). Quizá toda esta zona fue modificada al unir el vástago con la caja-relicario, y quizá entonces se añadieron también los pináculos de bronce que lleva el nudo, a fin de tapar al menos parcialmente los huecos que quedaban a la vista entre los dos pisos del nudo. Si así fue, entonces el tubo de plata unido a la caja que sirve como eje de ensamblaje para el conjunto del relicario podría haber sido parte también de la obra nueva.

Los detalles arquitectónicos mencionados, igual que las hojarascas, responden sin embargo a los modelos propios del gótico, por lo que es posible que la unión de la caja-relicario con la estructura de astil y todas las modificaciones que fue necesario realizar para la adaptación del conjunto se produjeran dentro del mismo siglo XIV. Además, el análisis químico realizado en el IPCE sobre el dorado de las diferentes partes que componen el relicario denota una completa uniformidad, lo que significa que fue aplicado una vez que quedó articulada la pieza tal como la conocemos en la actualidad.

El primer inventario de alhajas del sagrario de la catedral toledana en el que ha aparecido mencionado se redactó en 1503, siendo arzobispo el cardenal Cisneros. Se describe así: «otro reliquario en que está la mano de santa Lucía, engastado en plata sobredorada, que dio el cardenal don Gil, con su pie e mançana esmaltado muy noblemente. El dicho



88 **Figura 18.** Caja-relicario: Santa Lucía dando limosna a los necesitados.



Figura 19. Simone Martini: La Maestà (1315): Ángel (Palazzo Pubblico de Siena, Sala del Mapamundi).



Figura 20. Cáliz del papa Nicolás IV: Santa. Siena, 1288/92. Guccio diMannaia (Museo del Tesoro de la basílica de San Francisco, Asís).

reliquario muy grande y noble»¹⁶. En el siguiente inventario de 1539 se dice «esmaltado ricamente» y «el dicho reliquario muy grande et rico»¹⁷. En el de 1580 consta por primera vez una breve noticia acerca de su estado de conservación, pues se ordenó «que se limpie y affixe»¹⁸. No se han localizado otras noticias en inventarios posteriores que indiquen alguna variación. En el que se redactó en tiempos del cardenal Lorenzana (1790-92), consta que la pieza pesaba 38 marcos (8.740g)¹⁹.

Taburet ha expuesto una hipótesis distinta acerca del origen del relicario. Considera por un lado que, al no mencionarse la pieza en el testamento de don Gil, su envío a Toledo podría haberse producido con antelación, quizá poco después de haber alcanzado la dignidad cardenalicia en 1350. Lo mismo opina Cioni, refiriéndose ambas a las ocasiones documentadas en las que don Gil visitó Siena como legado pontificio y que le habrían permitido encargar directamente la pieza: en 1353 y en 1355. La preferencia por esta temprana cronología se basa en el juicio estético que las dos especialistas realizan sobre esta parte de la pieza, centrándose sobre todo en las escenas esmaltadas, en cuya valoración artística sin embargo no coinciden. Las fechas me parecen algo ajustadas, sobre todo teniendo en cuenta que la misión diplomática de don Gil quizá no le dejara demasiado tiempo libre. Sin embar-

go, su presencia en Italia fue casi continua en los años sucesivos, por lo que debió encontrar seguramente otras ocasiones más propicias; estuvo allí inicialmente hasta 1357 y, tras un breve paréntesis en Aviñón, regresó de nuevo al año siguiente para permanecer ya hasta su muerte, realizando diversos desplazamientos en el ámbito de los estados pontificios. A falta de una documentación directa sobre la pieza, y teniendo en cuenta que no se la cita en el testamento de don Gil, parece más prudente considerar este margen temporal de catorce años, entre 1353 y 1367, para datarla. Aunque no comparto la posibilidad que sugiere Taburet de que don Gil adquiriera el objeto y mandara incluir posteriormente su emblema personal en él, pues al menos las evidencias técnicas que muestra el pie no lo apoyan.

Sin embargo, esta investigadora no se refiere al conjunto del relicario actual cuando especula sobre la datación, sino que supone que lo que don Gil envió a Toledo fue en realidad un relicario de san Juan Bautista, lo que explicaría las escenas de la vida del santo que aparecen en el pie. Posteriormente –siempre según Taburet–, la reliquia que contenía habría sido trasladada al busto-relicario de un santo que también conserva la catedral de Toledo, en cuyo nimbo aparece la inscripción «Sant. Iohn». Así el relicario original se habría deshecho parcialmente, preservándose el pie a fin de unirlo a la caja de santa Lucía. Considera, sin embargo, que esta parte de la pieza debió realizarse a fines del siglo XIV quizá por un platero local. Por su parte, Cioni ignora insólitamente todo lo relativo a la caja-relicario, concentrando su comentario exclusivamente sobre la estructura de astil de la pieza.

La hipótesis formulada por Taburet se basa sin embargo en algunos datos erróneos. En primer lugar, ya se ha señalado que el relicario de santa Lucía –según Beneyto– se cita en las ejecuciones testamentarias de don Gil, en sustitución de la

¹⁶ A.C.T.: *Libro de inventario de alhajas del Sagrario, 1503*, fol. 2v.

¹⁷ *Idem: Inventario de alhajas del Sagrario, 1539*, fol. 4.

¹⁸ *Idem: Libro de la visita del arzobispo don Gaspar de Quiroga a la catedral de Toledo e Inventario de los bienes contenidos en el Sagrario, 15 de junio a 13 de agosto de 1580*, fol. 2.

¹⁹ Rivera recio, J. F.: «La catedral de Toledo. Museo de historia», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo (1948-49)*, núms. 62-63, p. 122.



Figura 21. Cáliz llamado «de San Segundo». Siena, mediados del siglo XIV. Andrea Petrucci (Catedral de Ávila).



Figura 22. Cáliz. Siena, mediados del siglo XIV. Andrea Petrucci (Fitzwilliam Museum, Cambridge).

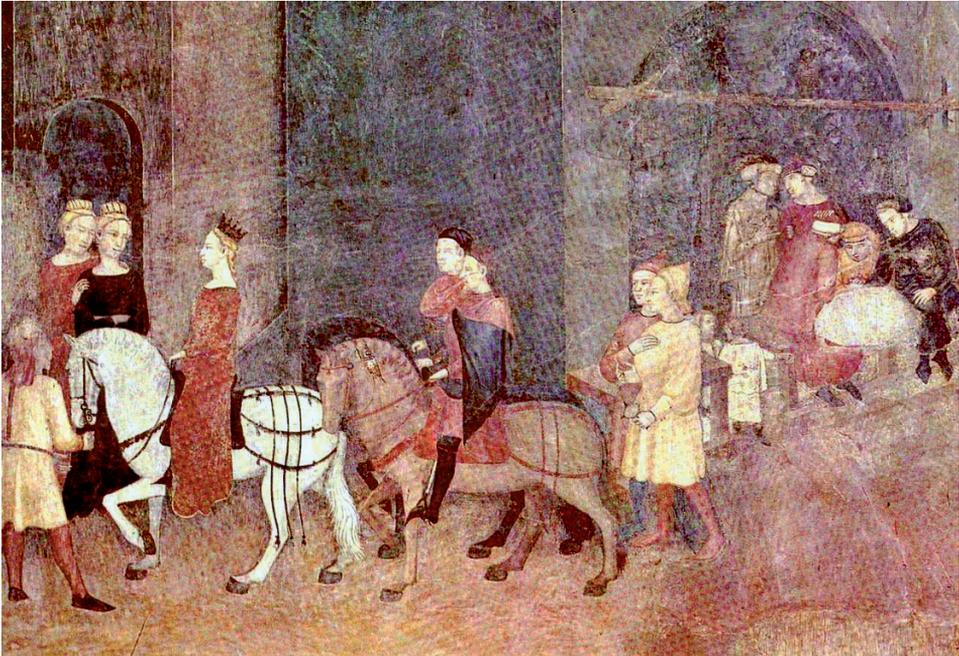


Figura 23a, b y c. Ambrogio Lorenzetti: Efectos del buen gobierno en la ciudad -detalles- (1338-40). Palazzo Pubblico de Siena, Sala de los Nueve.

cabeza-relicario de san Blas que el prelado había regalado a la reina de Nápoles. Lo que descarta por un lado la ejecución de esa zona de la pieza en Toledo, pero además tampoco encuentro un vínculo directo con las obras que Taburet cita como referencia: el arca del Santo Sacramento del monasterio de Guadalupe (ca. 1369-79), realizada probablemente por artífices catalanes²⁰, y la cruz de Santa Coloma de Queralt, que se hizo en Barcelona el año 1414²¹. Más aún, la estética de las escenas de la leyenda de santa Lucía me parece más temprana comparada con las de san Juan Bautista, por lo que supongo que esta parte de la pieza pudo realizarse también dentro de la primera mitad del siglo XIV. Es cierto —como bien señala Taburet— que su coincidencia con otras obras contemporáneas de esmalte sienés es sólo genérica. Sin embargo, las referencias de diversa índole que utiliza su autor remiten en cualquier caso al ámbito italiano, aunque quizá puedan estar vinculadas más estrechamente con la iluminación de manuscritos.

En cuanto al supuesto relicario de san Juan Bautista que habría regalado don Gil, no se ha encontrado hasta ahora constancia documental de su existencia. Pero además parece poco probable, en todo caso, que el envío se hubiera producido antes del fallecimiento del prelado, dadas las circunstancias que le habían obligado a dejar Castilla y el hecho de que el traslado de sus restos y las ejecuciones testamentarias no pudieran llevarse a efecto hasta varios años después de su muerte, cuando el nuevo monarca castellano se mostró favorable.

Respecto al busto-relicario al que se refiere la investigadora francesa (Fig. 73), se dan las siguientes circunstancias: según se

desprende de los inventarios del sagrario de la catedral de Toledo, no parece haber albergado en ningún momento una reliquia de san Juan, sino las de san Sebastián, san Fabián y también las de san Mauricio y sus compañeros²². En el inventario realizado en época del cardenal Cisneros (1503), que es el más antiguo conservado donde aparece mencionada esta pieza, se describe como «una cabeça de plata con sus ombros et diadema», y se añade que había sido donada por don Fernando de Aragón. La mención ha de referirse sin duda a don Fernando de Antequera, regente de Castilla (r.1406-1412) y posteriormente rey de Aragón (†1416). No lleva la pieza sin embargo inscripción o emblema heráldico que deje constancia de esta procedencia, pero a cambio presenta los escudos del papa Benedicto XIII (r.1394-1423, aunque fue declarado ilegítimo en 1409) y de su sobrino don de Pedro de Luna, arzobispo de Toledo (r.1404-1414), cuyo nombre aparece labrado además en una inscripción. Precisamente estos elementos apoyarían la identificación del donante con don Fernando de Antequera, y no con Fernando el Católico como han creído otros autores²³.

El nimbo actual que lleva este busto-relicario con el nombre de san Juan parece posterior al siglo XIV, y es probable que se haya aprovechado de otra imagen de este

²⁰ MARTÍN ANSÓN, M. L.: *Esmaltes en España*, Madrid 1984, pp. 114-116; IDEM: «Esmaltes», en *Artes Decorativas en España I*, Summa Artis, XLVa, Madrid: 1999, pp. 493-494.

²¹ DE DALMASES, N.: *Orfebrería catalana medieval: Barcelona, 1300-1500*, Barcelona: 1992, I, pp. 220-221.

²² Pérez Grande, M.: «Busto-relicario de un santo», en Ysabel, la reina católica. *Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo: 2005, pp. 156-158.

²³ A pesar de haberse convertido en antipapa para una parte de la cristiandad, Benedicto XIII prestó apoyo a don Fernando de Antequera en sus pretensiones al trono de Aragón, que alcanzaría efectivamente gracias al Compromiso de Caspe firmado en 1412. Sin embargo, tres años después, el monarca decidió apartarse de su obediencia por conveniencias políticas. Quizá el relicario y las reliquias que contenía habían sido un regalo del papa a don Fernando en los tiempos en que aún existía amistad entre ellos. En cuanto a la hipótesis de que el donante fuera don Fernando el Católico, véase. Yarza Luaces, J.: *Los Reyes Católicos*, Madrid: 1993, p. 320.

santo, dado que su emplazamiento obstruye la coronilla de la cabeza que sirve como tapa de acceso al interior de la figura. Su forma y decoraciones coinciden con las de otras diademas incluidas en imágenes más tardías conservadas también en la catedral de Toledo²⁴. La forma de media luna que tiene parece convenir a su descripción como una «diadema» en los inventarios. Sin embargo, en el de 1503 sólo se dice que la que entonces tenía la pieza iba adornada con cuatro dobletes (la actual tiene cinco piedras). La inscripción no se menciona

hasta el nuevo inventario de 1539, en el que también se cita por primera vez el torso de madera policromada y chapada en plata que completa el busto de la figura. Esta parte debió ser añadida por los plateros Diego Vázquez y Pedro de Medina,

²⁴ Pérez Grande, M.: «Cuatro imágenes de plata procedentes de la cámara de la reina Isabel la Católica, en la Catedral de Toledo», en *Archivo Español de Arte*, nº 275 (1996), pp. 307-321. *Idem*: «Imágenes de san Pedro y san Pablo» e «Imagen de san Sebastián», en *Ysabel, la reina católica...*, pp. 592-596.



Figura 24. Relicario de santa Lucía. Anuncio a Zacarías.

que en 1514 habían realizado otro busto-relicario con la imagen de san Sebastián, al que se trasladaron las reliquias de este santo que contenía la cabeza de plata regalada por don Fernando²⁵.

En cuanto a las reliquias de san Juan Bautista conservadas en la catedral de Toledo, en un inventario realizado probablemente entre 1338 y 1343, siendo arzobispo el propio don Gil de Albornoz, se cita ya una «cabeça de plata en que está el casco

de sant John»²⁶. En el inventario de Cisneros (fols. 2-3) se hace una pormenorizada descripción del relicario: albergaba entonces un pedazo del cráneo del santo y una

²⁵ El inventario se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (Sección de Clero, Legajos; carpeta 7.217) y fue publicado por PÉREZ DE GUZMÁN, L.: «Un inventario del siglo XIV de la catedral de Toledo», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXXIX (1926), p. 409. En el Archivo de la Catedral de Toledo se conserva otro documento (X.12B.1.2), con una primera relación fechada en 1343, donde también se cita esta pieza: *Inventario de las cosas que están en el Sagrario que fueron entregadas a don T. Çañones, thesorero e son ya todas puestas en el inventario mayor*, fol. 8.

²⁶ Pérez Grande, M.: «Busto-relicario de san Sebastián», en *Ysabel, la reina católica...*, p. 455.



Figura 25. Relicario de santa Lucía. La Natividad del Bautista.



Figura 26. Caja-relicario: Pascasio ordena a sus soldados que prendan a Santa Lucía.

96



Figura 27 (izquierda). San Zenón de Verona: Detalle del pórtico de la fachada (siglo XII).



Figura 28 (derecha). Giotto: San Francisco ante el sultán y la prueba del fuego -detalle- (1297-1299). Basílica de San Francisco, Asís.

ampolla de vidrio con su sangre; según se dice lo «fizo fazer el thesorero», aunque no se indica ni la fecha ni el nombre de este último que habría permitido deducirla. Este relicario se deshizo posteriormente, siendo sustituido por el que se conserva actualmente en el Ochoavo de la catedral, realizado por Diego de Valdivieso en 1585.

La caja-relicario de santa Lucía

Los relicarios que representan formas anatómicas del cuerpo humano, aludiendo a la reliquia que contienen, se desarrollaron especialmente en la platería europea durante la época medieval, entre los siglos XI y XV. Los brazos-relicario fueron probablemente los más comunes, configurándose desde el principio con el antebrazo vestido y la mano extendida o haciendo el gesto de bendición, y también más excepcionalmente, sosteniendo algún objeto vinculado a la simbología del santo a quien perteneciera la reliquia. En el caso del relicario de santa Lucía se eligió representar escuetamente la mano sobre la caja que alberga esta parte de su cuerpo. A pesar de la distancia en fecha y estilo, podría citarse como antecedente similar el relicario del pie de san Andrés que se conserva en la catedral de Tréveris (ca. 977-993), aunque

en la caja de esta pieza parece seguirse más bien la idea de un altar portátil.

La forma de la caja de santa Lucía no puede ser más sencilla, lo que ha favorecido el casi total aprovechamiento de su superficie para distribuir las escenas esmaltadas a partir de una división en viñetas, que individualiza cada episodio al tiempo que propicia la secuencia narrativa de la historia. El artífice sigue así uno de los principios más elementales de la estética del gótico, que a partir del siglo XIV iría alcanzando su plenitud al primar también cada vez más el sentido dramático de las historias, frente al frecuente hermetismo de las imágenes conceptuales del románico. Se añadió también a ello el interés por individualizar a los personajes a través de su apariencia física, aunque sobre todo las fisonomías siguieron ateniéndose en general a un prototipo común.

El estilo internacional favoreció incluso el aumento del número de figuras secundarias —en muchos casos excesivo—, con el fin de mostrar al espectador también un efecto ambiente. Al tiempo, se siguió trabajando en la introducción de referencias espaciales, de indumentarias y accesorios de la vida cotidiana, que permitiesen una imagen más verosímil de lo representado, recurriendo a menudo al anacronismo para reclamar elocuentemente la atención del espectador

97



Figura 29a. Simone Martini. La Maestà (1315): Detalle del cortejo de ángeles y santos.



Figura 29b. Simone Martini. La Maestà (1315): San Mateo (Palazzo Pubblico de Siena, Sala del Mapamundi).



Figura 30. Caja-relicario: Santa Lucía ante Pascasio y diatriba entre ambos.

98



Figura 31. Caja-relicario: Pascasio ordena a santa Lucía que adore un ídolo pagano.

contemporáneo. Se hizo así cada vez más corriente la presencia de arquitecturas que, aún siendo desproporcionadas respecto a las figuras con las que debían convivir en las escenas, están trazadas sistemáticamente en oblicua incluso con diversos puntos de vista simultáneos, lo que denota el interés por experimentar intuitivamente con el ilusionismo tridimensional.

En el caso de las obras de platería adornadas con esmaltes translúcidos, la principal inspiración de los artífices parece basada sobre todo en los ejemplos de la iluminación de manuscritos y de la pintura de la misma época. Este proceso parece haberse desarrollado con mayor rapidez en los principales centros del área toscana, impulsado sin duda por la huella imperecedera de los vestigios del arte romano. De ello son buen ejemplo dos obras de la platería sienesa, adornadas también con escenas esmaltadas. Se trata en primer lugar del relicario procedente de la abadía de San Galgano, que se conserva ahora en la iglesia parroquial de Frosini e incluye la historia de este santo. Cioni ha relacionado esta pieza con el obrador de Tondino di Guerrino, lo que le lleva a fecharla de forma quizá demasiado temprana hacia 1315/20²⁷. El otro ejemplo es una de las obras más importantes de la platería sienesa de esta época, el relicario del corporal de Bolsena (Catedral de Orvieto), realizado por Ugolino di Vieri y sus colaboradores en 1338.

Aunque de calidad inferior, las escenas de la caja-relicario de santa Lucía merecen siquiera ser tenidas en consideración por el indudable interés de sus singulares características, sobre todo por el detallado ciclo iconográfico que componen. Su desconocido autor denota un estilo apenas tocado todavía por la corriente internacional, y sólo en algunos

detalles revela coincidencias con otros ejemplos conocidos de la platería sienesa contemporánea.

Las escenas recogen detalladamente todos los episodios significativos de la leyenda de santa Lucía. Incluso se añade uno más que la muestra en la cárcel, inventado por el artífice seguramente para completar el número de paneles en que está dividida la caja. En el caso de santa Lucía y del cónsul Pascasio, su representación lleva aparejada una inscripción identificativa, detalle algo arcaico frente a la madurez estética que demuestran las composiciones en otros aspectos.

En el contorno de la caja se sitúan las ocho primeras escenas, que enumero según el orden de la historia pues su distribución en la pieza no concuerda: *Lucía y su madre orando ante la tumba de santa Águeda y aparición de la santa; Lucía repartiendo sus bienes entre los necesitados* (un peregrino con su bordón, y dos tullidos con muleta y bastón); *El cónsul Pascasio ordena a sus soldados el prendimiento de Lucía; Lucía ante Pascasio y diatriba entre ambos; Pascasio ordena a Lucía que venere a un ídolo pagano antropomorfo; Los soldados intentan mover a Lucía arrastrándola con una cuerda sin conseguirlo; Los soldados lo intentan de nuevo haciendo que unos bueyes tiren de ella, también sin éxito; Uno de los soldados vierte orines sobre la cabeza de la santa y otro prende una hoguera a sus pies* (Figs. 18, 26, 30, 31, 35, 36, 40).

El resto de los episodios se sitúan en los cuatro paneles de la zona superior de la caja: *santa Lucía en la hoguera; Un soldado atraviesa la garganta de Lucía con un puñal; santa Lucía en la cárcel; El entierro de santa Lucía y elevación de su alma al cielo por dos ángeles* (Figs. 43, 44, 47, 48).

En lo que a las figuras se refiere, las masculinas muestran unos rasgos faciales muy similares, trazados con firme linealismo que parece premeditado para infundir

²⁷ Cioni Iiserani, E.: *Scultura...*, pp. 267-362. Sobre la pieza que se cita a continuación, véase pp. 469-621.

sobre todo a los soldados un cierto aire de rudeza: cabeza grande, nariz ancha, labios finos y carnosos, ojos grandes algo rasgados y enmarcados por cejas altas y brevemente curvadas; la mayor parte tienen una barba recia más o menos poblada y de longitud media, aunque también hay algún soldado imberbe que aparenta por ello un aspecto más juvenil. Tienen cierta semejanza, sobre todo en el tipo de nariz, por ejemplo con la imagen de alguno de los santos (Fig. 71) incluidos por Guccio di Mannaia en el cáliz de Asís (ca. 1288/92).

El cónsul Pascasio viste túnica y capa, en cambio sus soldados emulan la apariencia del antiguo *miles* romano, ya que van ataviados con coraza losangeada (*lorica*) y faldellín de tiras (Figs. 31, 35). Interesante y temprana novedad, que coincide con la aparición de figuras vestidas de forma similar, por ejemplo, en las esculturas fingidas que encuadran las escenas franciscanas pintadas por Ambrogio Lorenzetti para la iglesia del monasterio de San Francisco de Siena (1324-27), y

también en la tabla de la *Presentación en el templo* (1342) conservada en la Galleria degli Uffizzi (Figs. 72a-b). Difiere el tipo de casco pues el de los soldados del relicario de santa Lucía les protege la nuca y los flancos, lleva visera levantada y remata en una gruesa bola.

También es destacable el tipo de indumentaria que llevan los tres necesitados a quienes da limosna la santa (Fig. 18), pues van ataviados ya con traje corto o jaqueta, que es así mismo la principal novedad introducida en la indumentaria masculina a partir del siglo XIV. La longitud del vestido se sitúa por encima de la rodilla, ciñéndose alrededor de la cintura o más comúnmente alrededor de las caderas, como muestra aquí uno de los personajes que lleva pendiendo del cinturón una bolsa. Habitualmente se señala una cronología entorno a mediados del siglo XIV para situar la aparición de esta nueva prenda. Sin embargo, al menos en Italia el cambio parece haber sucedido en fecha más temprana, pues ya aparecen vestidas así algunas de las figuras (Figs.

100



Figura 32. Relicario de santa Lucía. La natividad del Bautista -detalle-.



Figura 33. Relicario del Corporal: El Papa ordena que vayan a Bolsena a tomar el corporal (detalle). Siena, 1338. Ugolini di Vieri y socios (Catedral de Orvieto).



Figura 34. Báculo de san Galgano: Detalle de la decoración del cañón. Siena, segundo cuarto del siglo XIV (Museo dell'Opera del Duomo, Siena).



101

Figura 35. Caja-relicario: Los soldados intentan mover a santa Lucía con una cuerda.



Figura 36. Caja-relicario: Los soldados intentan mover a santa Lucía con ayuda de unos bue-

23a-c) pintadas por Ambrogio Lorenzetti en los *Efectos del Buen Gobierno en la ciudad* (Palacio Público de Siena; 1338-40). Incluso lo anticipa el san Galgano que protagoniza las escenas representadas en el relicario de Frosini, pues su vestido parece inspirarse en la túnica corta de los antiguos romanos, al tiempo que lleva una clámide sujeta sobre el hombro con un broche «a lo caballeroso», según la tradición bizantina; en cambio, sus zapatos en punta y el tipo de peinado denotan la época gótica en la que está realizado el relicario. Los tres personajes de la historia de santa Lucía calzan sus piernas con medias, llevan también zapatos de aguda puntera y dos de ellos tienen la cabeza cubierta, uno con un capirote y el otro con un bonete.

En cuanto a la santa, su proporción es ligeramente mayor que la del resto de las figuras, sólo ocasionalmente arquea con suavidad su cuerpo acusando apenas el convencionalismo difundido a través del estilo internacional. Al contrario, denota en general un porte sólido y elegante, casi majestuoso, bien ilustrativo no sólo de su noble origen social sino sobre todo de la grandeza de su espíritu. Sus rasgos faciales están trazados de forma dibujística y coinciden parcialmente con los de las figuras masculinas; se muestran más precisos cuando está de perfil pero se hacen más breves cuando se la ve de frente (Figs. 18, 35, 40), la nariz se achata entonces y los labios se vuelven más redondeados y carnosos. Su cuello es largo y tubular, sin que se ciña a él la melena rubia partida en el centro que cae suelta y ondulada por la espalda. Podría estar inspirada en modelos derivados de Simone Martini (Figs. 19-20). Está vestida con una saya azul celeste, de amplio escote cajeado hasta casi el borde de los hombros y gráciles pliegues en la falda (Fig. 40). Este tipo de indumentaria parece corresponderse también con las últimas novedades que se habrían producido

en la moda femenina en torno a los años centrales del siglo XIV²⁸. Sin embargo, es posible de nuevo que en el área italiana la fecha pueda adelantarse algo más: Ambrogio Lorenzetti parece servir de nuevo como referencia, pues en los *Efectos del Buen Gobierno en la ciudad* (Palacio Público de Siena; 1338-40), algunas de las figuras femeninas llevan una indumentaria de este tipo, ceñida como en el traje de los hombres a la altura de las caderas (Figs. 23b-c). En las escenas iniciales lleva también una capa en color morado con forro amarillo, fijada sobre el pecho con un pequeño broche, que se adapta con suavidad a lo largo del cuerpo marcando su silueta (Fig. 18).

En lo que se refiere a los aspectos compositivos, todos los episodios de la historia de la santa, excepto el primero, están ambientados exteriormente. La organización de las escenas resulta en general lineal y, aunque el artífice procura evitarlo siempre que puede, en varios casos también resulta demasiado simétrica. Las figuras se sitúan en primer término, sobre un plano de suelo de verde hierba salpicada de flores rojas –en el relicario de Frosini, los árboles incluidos en algunas escenas tienen moteada también su verde copa con flores o frutos rosados–, que se diferencia con un nítido corte horizontal del amplio y uniforme fondo azul. Al menos en dos de las escenas se incluye también una palmera de peculiar copa redondeada.

A pesar de todo, el artífice procura variar en lo posible la postura de los personajes, por un lado alternando en los grupos posiciones de avance-retroceso que al yuxtaponerse parcialmente sugieren un espacio tridimensional. Suple así también la falta de movilidad de sus

²⁸ Agradezco a Amalia Descalzo la valiosa información que me ha proporcionado sobre la indumentaria de los personajes incluidos en estas escenas.

cuerpos, y más aún de sus facciones, reducida a la moderada gesticulación de sus manos y al recurso de girarse unos hacia otros en ademán de conversar. Quizá sólo destaque a este respecto la escena en la que uno de los soldados atraviesa con su puñal la garganta de santa Lucía (Fig. 44), por el gesto enfático e inesperado del agresor, que sorprende a sus compañeros sin darles tiempo a detenerle. Aunque merece citarse también la figura erguida y solemne de santa Lucía atada por la cintura a la yunta de los bueyes, de los que tiran a su vez los soldados –sólo dos bueyes y sólo tres soldados, frente a los mil que menciona con exageración la leyenda–, cuyo tamaño se ha empequeñecido ligeramente, probablemente como ardid visual para enfatizar la fortaleza de la santa (Fig. 36). Esta escena presenta cierta semejanza con la que aparece en el *Antiphonarium nocturnum* (Museo dell'Opera del Duomo, Siena), fechado a fines del siglo XIII y comienzos del XIV (Fig. 39)²⁹. La posi-

ción de la santa es muy parecida, aunque su indumentaria y caracterización física es distinta. También se asemeja la pareja de bueyes; las costillas marcadas en el costado y la posición de las patas del que queda en primer término es casi idéntica, pero difiere la posición de sus cuernos y también la de la cabeza del otro buey que queda en segundo plano.

En las tres escenas del martirio en la hoguera y en la de la cárcel, la santa, que ha sido despojada de la capa, junta impassible sus manos en oración (Figs. 40, 47) mostrando cierta semejanza en este caso con alguna de las imágenes del cáliz de Asís (Fig. 20), pero también en sus rasgos faciales con otras figuras incluidas en el nudo del báculo de san Galgano, en la cruz de la catedral de Montefiascone o en el cáliz del Vaticano firmado por Tondino di Guerrino y Andrea Riguardi³⁰.

Las arquitecturas incluidas en estas escenas al aire libre se inspiran en construcciones fortificadas propias del románico, con paramentos de sillería, torres prismáticas o cilíndricas, aspilleras, matacanes,

103

²⁹ Mori, F.: «Miniature dell'Antiphonarium nocturnum», en Duccio. *Alle origini della pittura senese*, Siena: 2003, pp. 100-102.

³⁰ Cioni Iserani, E.: *Scultura...*, pp. 267-362.

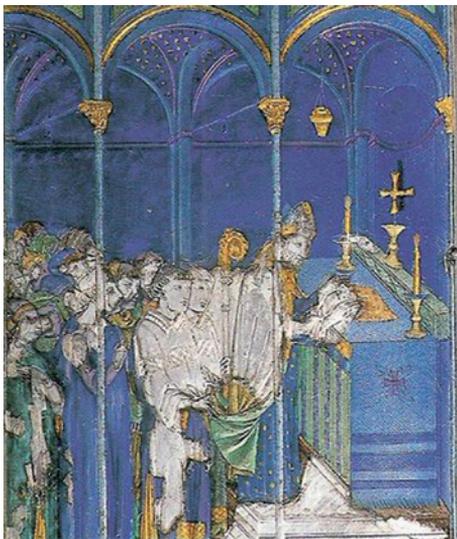


Figura 37. Relicario del Corporal: El obispo de Orvieto toma el corporal en Bolsena. Siena, 1338. Ugolino di Vieri y socios (Catedral de Orvieto).

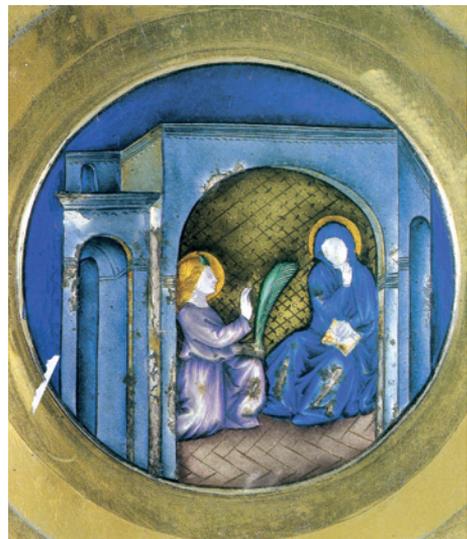


Figura 38. Patena: Anunciación. Siena, segundo cuarto del siglo XIV. Círculo de Ugolino di Vieri (Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia).



104

Figura 39. Antiphonarium nocturnum (fines del siglo XIII-comienzos del XIV): 'Santa Lucía arrastrada por los bueyes' (Museo dell'Opera del Duomo, Siena).



Figura 40. Caja-relicario: Los soldados vierten orines sobre la cabeza de la santa y prenden la hoguera a sus pies.

torrecillas a modo de mirador, almenas cúbicas y frisos de arquillos ciegos en las cornisas. Estos últimos (como se recordará se utiliza también este motivo para enmarcar las escenas en la caja), derivan particularmente de la arquitectura de origen lombardo de los siglos XI y XII, que cuenta con ejemplos italianos significativos como la iglesia de San Ambrosio de Milán (reeditada en 1098-1128). Su difusión puede registrarse sin embargo en una amplia zona que además del norte de Italia (San Miguel de Pavía, San Zenón de Verona, Santa Eufemia de Espoleto), incluye también Cataluña y las regiones francesas del Rosellón, Languedoc y Provenza, pero que asciende así mismo hasta Borgoña y Renania. En el arte italiano puede observarse su vigencia, por otra parte, en las arquitecturas representadas sobre todo en la pintura y en las propias obras de esmalte de origen sienés realizadas durante la primera mitad del siglo XIV. Las ventanas y puertas de las construcciones del relicario de santa Lucía son –como las de la pintura toscana contemporánea– de arco peraltado, con vanos sencillos o geminados que a veces incluyen ojivas, mientras las puertas se presentan sistemáticamente entreabiertas; también aparecen sencillos rosetones en los tímpanos.

Hay al menos dos detalles en estas arquitecturas que conviene destacar, porque siquiera uno de ellos parece insistir en los modelos norteños. En la escena en la que Pascasio ordena a sus soldados que prendan a santa Lucía (Fig. 26), el cónsul aparece sedente en su cátedra bajo un pórtico volado, con arco peraltado de bóveda interior casetonada, tímpano triangular con rosetones y cajeados y cubierta exterior de tejas a dos aguas. Este detalle parece inspirarse en pórticos semejantes a los de la arquitectura véneta del románico, como el que lleva en su portada la iglesia de San Zenón de Verona, y que Giotto utiliza también en una

de las escenas de los frescos de Asís (Figs. 27, 28). En esta última imagen puede verse así mismo el mismo detalle que se observa en la escena del relicario de santa Lucía, tras la figura de Pascasio: el vano de la puerta aparece tapado por una cortina que pende de una barra, siguiendo la costumbre repetida desde el prerrománico en las representaciones del emperador bizantino o en las de su homónimo del Sacro Imperio.

El otro detalle arquitectónico singular, aunque esta vez no he encontrado ejemplo de referencia en las edificaciones conservadas, es el arco que quizá a modo de pasadizo une las dos torres de la casa de santa Lucía, en la escena donde da limosna a los necesitados (Fig. 18). Además, a la izquierda, asoma la esquina de otro edificio sugiriendo de esta manera el espacio urbano en el que está ambientada la escena. Este hecho, se repite también en el último episodio de la historia: el solitario cortejo fúnebre, formado por cuatro frailes que trasladan el cuerpo de la santa tendido sobre unas angarillas aderezadas como un lecho, se desplaza entre dos edificaciones, siendo la de la derecha una iglesia pues en una de sus torres se abre el campanario (Fig. 48).

Merece comentario a parte la escena que representa el primer episodio de la santa, pues es la única ambientada en un espacio interior. Pero sobre todo porque, como se recordará, el autor de la pieza decidió incluir en el interior de la caja la versión inicial de esta composición. Lo insólito del caso hace especialmente sugestiva la comparación entre ellas (Figs. 14a-b).

Según la *Leyenda Áurea*, Lucía peregrinó con su madre Eutiquia hasta el sepulcro de santa Águeda para rogar la curación de aquella, pues desde hacía cuatro años padecía hemorragias. Tras asistir a la misa, donde al dar lectura al evangelio el sacerdote había elegido premonitoriamente la curación de la hemorroisa por

106



Figura 41. Relicario de santa lucía. San Juan conducido por un ángel.



Figura 42. Relicario de santa lucía. Predicación de san Juan Bautista.



108 **Figura 43.** Caja-relicario: Santa Lucía en la hoguera.



Figura 44. Caja-relicario: Santa Lucía en la hoguera es degollada por un soldado.

el Señor, Lucía instó a su madre a creer en el milagro narrado y a que tocara con fe el sepulcro de santa Águeda esperando su curación. Ambas se postraron en efecto ante él; mientras oraban, Lucía se quedó dormida y soñó que veía a santa Águeda rodeada de ángeles que le decía: *«¿Por qué me pides a mí que conceda a tu madre lo que tú misma puedes concederle sin demora alguna? Quiero que sepas que por el mérito de tu fe tu madre ya está curada»*.

La versión inicial de la escena muestra una composición similar a la definitiva, aunque en posición invertida, además de ser distintos algunos de los elementos incluidos en la ambientación. El espacio del interior de la iglesia está definido de acuerdo a las típicas «cajas» en perspectiva oblicua que son características de la pintura y de la platería toscana del siglo XIV. Pero en la primera versión se aprecia una falta de adecuación entre la arquitectura y la situación de las figuras: presenta a la vez una vista lateral, que insinúan el tejado a dos aguas y la doble fachada con rosetón y ojiva a la derecha; en cambio la pared de fondo queda frontal, mostran-

do una hilera de ojivas sobre el friso de arquillos, parcialmente interrumpida por haberse situado allí también la imagen de santa Águeda con los dos ángeles que la acompañan. En cambio, la mesa de altar sigue una oblicua también a la derecha y junto a ella se sitúan santa Lucía y su madre –que es quien duerme–, en un espacio ambiguo que parece representar a la vez el interior y el exterior de la iglesia.

En la versión definitiva, la coordinación entre la fachada de esta última y la situación de las figuras es algo más correcta, además a la portada se le ha adosado una torre cilíndrica, mientras en el lado opuesto se ha añadido como novedad un paramento prismático con cajeados, que parece marcar el ábside de una capilla, a juzgar por la pilastra cajeadada que se aprecia en la pared del fondo. Con ello no sólo queda más equilibrada la composición, sino que ambos elementos aportan un efecto tridimensional que ayuda a comprender mejor el escenario interior, donde además la mesa de altar presenta ahora una perspectiva frontal, con la cruz que lleva encima más centrada, reforzando el ilusionismo espacial

109



Figura 45. Relicario de santa Lucía. El bautismo de Cristo.



Figura 46. Relicario de santa Lucía. La decapitación de san Juan.

que completa la yuxtaposición de la figura de Eutiquia. Tras ella se sitúa santa Lucía, de tamaño ligeramente mayor, marcando a su vez el primer término frente a la pared de fondo, de la que ha desaparecido el friso de arquillos –bordean ahora en cambio el ala del tejado– y las ojivas han sido sustituidas por dos amplios ventanales de arco escarzano. En definitiva, además de los cambios, la arquitectura se ha hecho formalmente más potente pero también se ha actualizado, buscando fórmulas que intentan apartarse del gótico más convencional.

Ha cambiado así mismo ligeramente la posición de los brazos de la madre de santa Lucía, mostrándola un poco más forzada que en la versión inicial, y se ha prescindido de la cascada de pliegues con la que se extendía sobre el suelo la indumentaria de ambas mujeres, a la manera del brial cortesano. Hay otro acierto que ha consistido en proyectar fuera de la arquitectura la aparición de santa Águeda, contrastándola sobre un fondo azul que acentúa así lo sobrenatural del hecho.

El vástago

La estructura del vástago del relicario se corresponde con los modelos propios del gótico de siglo XIV, a través de los cuales se generalizaría –entre otras cosas– la imitación de las singulares formas de la arquitectura contemporánea. No sólo en el tipo de estructuras sino también en su decoración, a partir de motivos indistintamente figurativos, vegetales o abstractos, simulando relieves, estatuas, tracerías caladas y vidrieras. Esto último, sobre todo, gracias al verosímil simulacro que permitía la nueva técnica de esmalte translúcido.

Así mismo, el uso de una sección hexagonal para todos los elementos que componen su estructura en coordinación con la planta seisavada del pie, sigue un recurso habitual para dar unidad al con-

junto de una estructura de astil integrada a menudo por elementos de diversa apariencia. El nudo en forma de templete escalonado en dos pisos fue una de las fórmulas más repetidas, aunque destaca aquí la planta estrellada dodecagonal que tiene el piso principal derivada de sus paramentos biselados. Por otra parte, la prolongación de su base hacia el gollete en forma de tronco de pirámide invertido sigue también el modelo corriente que se aplica así mismo a los templetos de los relicarios y de las primeras custodias eucarísticas de tipo portátil, de los nudos de báculos y macollas de cruces procesionales, y de los cetos de cofradía.

Los detalles del diseño arquitectónico del piso principal del templete podrían vincularse en este caso con ejemplos como el nudo del báculo de san Galgano (Museo dell' Opera del Duomo, Siena; ca. 1320/30), por el tipo de ventana y particularmente por el labrado en espiga y los remates que llevan los pináculos que culminan los pilares (fig. 6)³¹. Pero también coincide la disposición biselada de las caras y la planta en forma de estrella con el nudo de la cruz de Matenano (ca. 1320/25), que Cioni sitúa en relación con el obrador de Tondino de Guerrino (Fig. 7)³². Taburet menciona así mismo el coronamiento del relicario de san Sabino (Museo del Duomo, Orvieto), firmado por Ugolino di Vieri y Viva di Lando, pero no me parece que haya verdadera coincidencia en este caso³³.

Las ventanas del segundo piso del templete del nudo, así como las cresterías y el tipo de florón que culmina los gabletes que completan su adorno, son

³¹ *Ibidem*, pp. 417-466.

³² *Ibidem*, pp. 314-333.

³³ Taburet-delahaye, E.: «Un reliquaire de sainte Jean-Baptiste...», pp. 123-136.



Figura 47. Caja-relicario: Santa Lucía en la cárcel.

111



Figura 48. Caja-relicario: El entierro de santa Lucía.

idénticos a los del relicario llamado «de san Cerbone» (Catedral de San Cerbone, Massa Maritima), que Cioni vincula también con el obrador de Tondino di Guerino³⁴ (Figs. 53, 54).

La decoración esmaltada (Fig. 57) que asoma a través de las ventanas procede probablemente de modelos inspirados en la iluminación de manuscritos contemporánea. Las hojas de cardo sinuosas, de bordes recortados y rematadas en flores abiertas o aún en capullo, que aparecen en el piso principal son algo diferentes sin embargo a las que están labradas en el superior, pues estas últimas cimbrean de una forma más acusada y tienen contornos algo más redondeados. Motivos parecidos pueden encontrarse ya tempranamente en

la orla que encuadra *La Maestà* pintada en 1318 por Simone Martini para el Palazzo Pubblico de Siena. Pero sobre todo su presencia se registra en otras obras de la platería sienesa de la primera mitad del siglo XIV: ya los lleva la corona de san Galgano (Museo dell'Opera del Duomo, Siena)³⁵, labrados sobre las letras de su inscripción y esmaltados en azul (1325/50).

Las hojarascas del relicario de la catedral de Toledo se asemejan sobre todo –como ya destacó Taburet– a las que adornan la cruz-relicario de Orte, la del Museo del Louvre –ca. 1325-30– (Fig. 58) y el relicario de san Luis de Toulouse (ca. 1337-38) conservado en este mismo museo, la peana del relicario del corporal de Bolsena (Catedral de Orvieto), y también un relicario fechado en 1331 del Musée National du Moyen Âge de París³⁶. Debe mencionarse así mismo que esta ornamentación aparece en otras dos obras conservadas en España y realizadas entre los siglos XIV-XV,

³⁴ Cioni liserani, E.: *Scultura...*, pp. 351-360.



Figura 49. Leccionario: 'Bautismo de Cristo' (fol. 247r). Constantinopla, 1050-1100 (Santo Monasterio de Iveron, Monte Athos, Grecia).

³⁵ *Idem*: «Couronne de san Galgano», en *L'art gothique siennois*, Musée du Petit Palais, Aviñón: 1983, n° 49.

³⁶ Taburet-delahaye, E.: *L'orfèvrerie gothique...*, n° 66; Cioni liserani, E.: *Scultura...*, pp. 309-314.



Figura 50. Giotto: Bautismo de Cristo (1304-06). Capilla Scrovegni, Padua.

recientemente restauradas en el IPCE: el relicario de los corporales de Daroca (obra de Pere Moragues, en 1384-86)³⁷ y la cruz-relicario del arzobispo don Juan de Aragón (Catedral de Toledo)³⁸. Destacan en cualquier caso las hojarascas del relicario de santa Lucía, por su grácil diseño y la brillantez y delicadeza de su policromía, dentro de una gama equivalente a la de los últimos ejemplos sieneses citados.

Los dos únicos ejemplos de figuras relacionadas con el bestiario que se incluyen en la ornamentación tienen también su referente en la iluminación de manuscritos. Los monstruos bípedos, de aspecto animalístico o híbrido se hicieron efectivamente habituales en las ornamentaciones del gótico desde finales del siglo XIII, sobreviviendo más allá de la época medieval para confundirse finalmente con las imágenes fantásticas del grutesco renacentista³⁹. El que tiene cabeza humana femenina guarda relación también con las figuras que lleva en el contorno del escote el busto de santa Felicitas (Catedral de Montefiascone), obra de Giacomo de Guerrino⁴⁰. Pero sobre todo con las de un cinturón realizado en París hacia 1330/40, que se conserva en el Zähringen Museum de Baden-Baden (Fig. 59)⁴¹.

El pie

La estructura del pie es característica de la platería sienesa del siglo XIV, pues coincide en diversos aspectos con otras obras emblemáticas de esa procedencia, realizadas dentro de la primera mitad del siglo. El cáliz ejecutado por Guccio de Mannaia hacia 1288/92, por encargo del papa Nicolás IV y que éste donó al monasterio de San Francisco de Asís, es el ejemplo más antiguo conocido del que parecen partir los demás (Fig. 15)⁴². De esta pieza deriva la idea de darle al pie un contorno polilobulado, de alzado inicialmente plano pero que finalmente se sobreeleva en el centro para unirse a un gollete en forma de carrete facetado. En el relicario toledano se aprecia sin embargo la distancia cronológica (recuérdese que he situado su realización entre 1353 y 1367) que le separa del cáliz de Asís, pues presenta un modelo más evolucionado que incluye en el contorno lóbulos conopiales escotados. Este contorno es similar al de otra pieza sienesa coetánea: el relicario que se conserva en el Museo di Palazzo Venezia de Roma, firmado hacia 1350 por fra Giacomo di Tondo⁴³, aunque aquí todos los lóbulos conopiales son escotados y están separados por uno redondeado más pequeño (Fig. 13).

En cambio, el pie del relicario de Toledo conserva otra de las ideas que se derivan del cáliz de Asís: la división de la superficie del pie mediante una moldura moteada que al entrelazarse va definiendo diferentes secciones, donde alternan motivos repujados y esmaltados. La distribución que aquí aparece está más cercana sin embargo a obras realizadas por otros plateros sieneses durante la primera mitad del siglo XIV, principalmente el cáliz conservado en los Museos Vaticanos

³⁷ Martín ansón, M. L.: *Esmaltes...*, pp. 136-138; Idem: «Esmaltes», Madrid: 1999, pág. 496.

³⁸ DE DALMASES, N.: *Orfebrería catalana...*, pp. 171-172; PÉREZ GRANDE, M.: «Cruz-relicario del lignum crucis », en *Ysabel, la reina católica...*, pp. 168-170.

³⁹ Baltrušaitis, J.: *La Edad Media fantástica*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid: 1983, pp. 11-56.

⁴⁰ Cioni liserani, E.: *Scultura...*, pp. 625-706.

⁴¹ LIGHTBOWN, R. W.: *Medieval european jewellery*, Victoria & Albert Museum, Londres: 1992, pp. 325-326; fig. 178.

⁴² CIONI LISERANI, E.: *Scultura...*, pp. 1-154.

⁴³ *Ibidem*, pp. 625-706.

que Cioni sitúa en relación con Tondino di Guerrino y Andrea Riguardi (Fig. 16). Coincide con él al situar en la sección intermedia una decoración de hojarasca, mientras los esmaltes se intercalan en la superficie de los lóbulos y en los espacios triangulares de la zona superior.

El diseño y la ejecución de las hojas (Fig. 62a) son muy similares a las usadas por Guccio di Mannaia en el cáliz de Asís, o a las que emplea Andrea Petrucci en el cáliz de Ávila (Fig. 21). Igual que las ornamentaciones vegetales de tallos filiformes simétricos y rematados por hojas de hiedra y cuadrifolios, que imitan la apariencia de los esmaltes tabicados de comienzos del siglo XIV, utilizando sin embargo la técnica de excavado o *champlevé*. Pueden citarse como ejemplo de la técnica de tabicado («*de plique*», según la documentación francesa) una serie de placas destinadas probablemente a la ornamentación de textiles, como las dos que se conservan en el Musée National du Moyen Âge de París (Fig. 64a-b), vinculadas con modelos que en Francia se relacionan con el platero Guillaume Julien⁴⁴. En cuanto a las obras sienesas en las que se imita el mismo diseño mediante *champlevé*, los ejemplos son diversos: los relicarios de Arezzo y Frosini; los cálices del Vaticano, del Metropolitan Museum de Nueva York —obra estos últimos de Pietro di Sassoferrato (ca. 1341/42)—, el del Museo Fitzwilliam de Cambridge (firmado por Andrea Petrucci) y el de la Universidad Loyola de Chicago (firmado por Giacomo di Guerrino); el busto-relicario de santa Felicitá de la catedral de Montefiascone, y las cruces de San Cerbone y Montefiascone (Fig. 65).

Así mismo, la cruz donada a la catedral de Toledo por don Juan de Aragón,

realizada en Barcelona en 1326, incluye en el cuadrón del reverso una decoración basada en los mismos motivos aunque con un diseño más complejo (Fig. 66).

Otros detalles ornamentales secundarios del pie del relicario de santa Lucía, como contarios y dentellones o almenados (Fig. 61), son comunes en otras piezas sienesas contemporáneas, aunque en realidad pueden considerarse motivos propios de la platería gótica en general.

Las escenas esmaltadas sobre la historia de san Juan Bautista

Los episodios de la vida del santo representados en los lóbulos del pie son: *El anuncio a Zacarías*; *La Natividad*; *San Juan se retira al desierto guiado por un ángel*; *La predicación de San Juan en el Jordán*; *El bautismo de Cristo*; y *La decapitación de San Juan* (Figs. 24, 25, 41, 42, 45, 46).

Los tipos figurativos, así como el protagonismo que adquieren en las composiciones los trazados arquitectónicos, se relacionan con ejemplos que remiten en mi opinión a los principales referentes de la pintura toscana del Trecento (Giotto, Simone Martini y los hermanos Lorenzetti), aunque se denota al mismo tiempo una notable calidad por parte de su autor, tanto en la ejecución técnica como sobre todo en la versatilidad y recursos que demuestra en los aspectos compositivos y narrativos⁴⁵.

⁴⁴ TABURET-DELAHAYE, E.: *L'orfèvrerie gothique...*, nº 40.

⁴⁵ LEONE DE CASTRIS, P.: *Simone Martini*, Federico Motta Editore, Milano 2007, p. 40, ha señalado los vínculos de Martini con otros plateros sieneses, desde Guccio di Mannaia y Lando di Pietro —a quien Vasari se refiere como su primo— a Tondino di Guerrino (doc. 1322-1328). Además de sus propios vínculos familiares con el arte, lo que ha llevado a este mismo autor a apuntar la hipótesis de que el propio pintor se hubiera formado como platero.



Figura 51. Caja-relicario: Detalle de la mano.



Figura 52. Caja-relicario: Detalle de la corona vegetal de la base y arranque del tubo de ensamblaje.



Figura 53. Vástago: Pieza superior, segundo piso del templete del nudo y unión con la caja-relicario.



Figura 54. Relicario llamado de «san Cerbone»: Detalle del templete. Siena, segundo cuarto del siglo XIV. Círculo de Tondino di Guerrino y Andrea Riguardi (Catedral de San Cerbone, Massa Maritima).

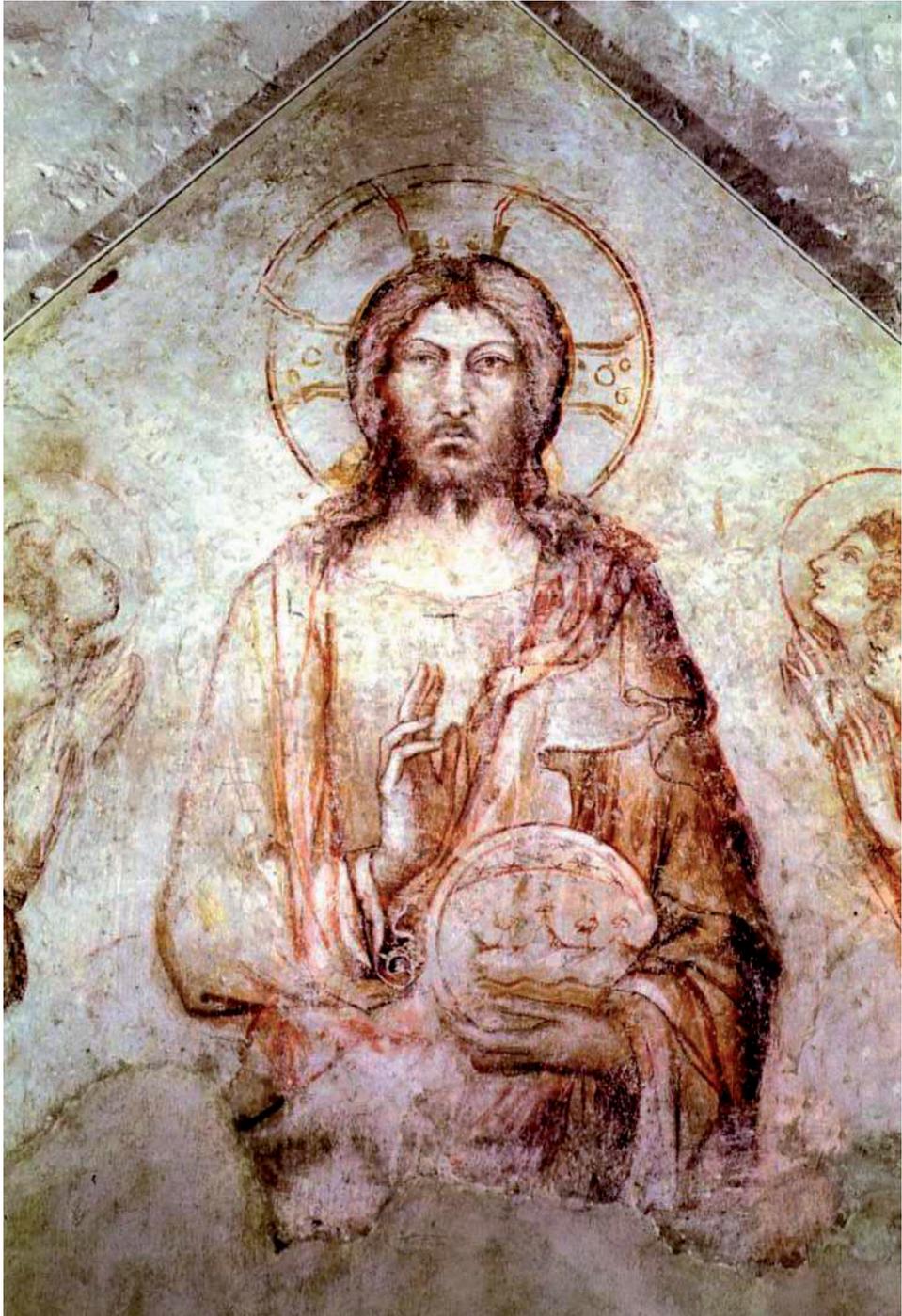


Figura 55. Simone Martini: El Todopoderoso bendiciendo (1340-42). Sinopia del fresco pintado en el atrio de Notre-Dame-des-Doms, Aviñón (depósito en el Palacio de los Papas de Aviñón).



117

Figura 56. Cruz-relicario: El Todopoderoso. Siena, 1352. Vannucio di Viva (Museo Diocesano, Orte).



Figura 57. Vástago: Detalle de las decoraciones esmaltadas de las ojivas del nudo.

118



Figura 58. Cruz procesional: Detalle de las hojarasca esmaltadas. ¿Siena?, segundo cuarto del siglo XIV. Círculo del Maestro del los medallones vaticanos (Museo del Louvre, París).



Figura 59. Cinturón. París, 1330-40 (Zähringen Museum, Baden-Baden).

En las figuras pueden apreciarse diferencias de caracterización facial dentro del tipo general utilizado por el artífice. Pero sobre todo ha procurado ir más allá en la individualización de los personajes, atendiendo a su diferente edad, al momento dramático del que participan y a su posición dentro de la escena. El Zacarías del *Anuncio* y el Cristo del *Bautismo*, son probablemente las de mayor calidad; el primero por la corrección de su postura ladeada, el perfecto modelado naturalista de los pliegues de su indumentaria que lleva grabados los detalles de la pechera, y la caracterización de su rostro de anciano con poblada barba, ancha nariz y boca ligeramente entreabierta. Su aspecto es comparable al de uno de los santos incluidos en primer término en el grupo que queda a la izquierda de la Virgen en *La Maestà* (Palazzo Pubblico, Siena; 1315) de Simone Martini (Fig. 29a). También demuestra el artífice su habilidad en el modelado del cuerpo desnudo de Cristo, cuyo rostro de rasgos más pequeños concentra sin embargo atentamente la atención en san Juan. Sus referencias faciales en este caso parecen vinculadas también con Simone Martini: de nuevo en el mismo grupo antes citado de *La Maestà*, la figura barbada situada en segundo plano; pero sobre todo se asemeja a la imagen del *Todopoderoso bendiciendo* que muestra la sinopia conservada en el Palacio Papal de Aviñón (Fig. 55). También es similar –como ha destacado Taburet– a la figura del *Cristo varón de dolores* que culmina el anverso de la cruz-relicario del Museo Diocesano de Orte, realizada por Vannucio di Viva en 1352 (Fig. 56).

Los ángeles incluidos en la escena del *Bautismo* son también dos figuras destacables, de nuevo por el tratamiento de los paños pero también por el sólido perfil de su rostro de trazado sintético, con la nariz levemente afilada, los labios carnosos y soldados con firmeza, los ojos

algo rasgados, y el cabello de mechones crespos a pesar de su suave ondulación (compárese con el ángel del anuncio a Zacarías). Derivado de este modelo facial parece también el rostro del san Juan adulto y el del verdugo que va a decapitarle, cuya mueca malvada y su figura agitada lo caracterizan dramáticamente. No obstante, la de san Juan se remite genéricamente en este caso al prototipo creado por Simone Martini en el fresco de *La Maestà*, a la vez que guarda una identidad bastante exacta –como ha hecho notar Taburet– con la figura representada en el cáliz del Museo Diocesano de Cortona, realizado por Michele di Tomè y donado en 1374. Y no parece lejano de la que incluye Andrea Petrucci en el cáliz de Ávila (Fig. 70). La del verdugo del relicario toledano podría encontrar referencias igualmente genéricas en modelos de Simone Martini, y también en la imagen de alguno de los santos incluidos en el nudo del cáliz de Asís (Fig. 71).

Algo más suave y con la nariz un poco más afilada es el prototipo que se repite en el Zacarías de la *Natividad*, en el joven san Juan que se retira al desierto, en la figura barbada que se encuentra frente al santo a orillas Jordán, o incluso en la Salomé que asiste a su martirio. El perfil de la figura del joven san Juan se asemeja al del busto-relicario de san Flaviano y también al de santa Felicitia, obra al menos esta última de Giacomo di Guerrino (Figs. 67, 68). Es diferente, en cambio, del más estilizado que usa Andrea Petrucci en algunas de las figuras del cáliz de la catedral de Ávila (Fig. 69a-b).

De hecho, el artífice parece haber estudiado con precisión el momento dramático del episodio de cada escena, evitando a toda costa la excesiva adición de personajes secundarios así como de accesorios y detalles anecdóticos, que desviarían la atención del espectador. Al contrario, las escenas se caracterizan por lo escueto de su presentación y la solemnidad que preside en la mayor parte de los casos

el momento elegido: el ángel sorprende con su presencia a Zacarías, cuando éste se hallaba en el templo cumpliendo con su turno de hacer la ofrenda del incienso, y le anuncia severo el nacimiento de san Juan que ante sus dudas (San Lucas, 1: 5-25) afirma enfáticamente con el larguísimo índice de su mano. Obsérvese, por otra parte, que si bien el platero dota a Zacarías de un incensario inspirado en el modelo usado dentro del ritual cristiano, no desconoce sin embargo la liturgia

hebraica, pues muestra también un hueco abierto en la mesa del altar donde habrán de ser depositadas las brasas con las cenizas.

En la *Natividad*, Zacarías parece boquear rompiendo inesperadamente su mudéz, para confirmar a la mujer que le presenta a su hijo recién nacido el nombre que debía imponérsele, y que previamente había escrito con el cálamo sobre la tablilla que reposa en su pupitre (San Lucas, 1: 57-64); también la mujer muestra

120



Figura 60. Relicario de santa Lucía. Gollete: Firma de Andrea Petrucci y Jacopo Tondini.



Figura 61. Detalle de las decoraciones de la zona superior.

en su rostro un gesto anhelante. La imagen de Zacarías es muy similar en este caso a la del *San Mateo* que aparece en uno de los tondos de la orla que encuadra el fresco de *La Maestà* de Martini (Fig. 29b). El rostro de santa Isabel no parece muy distinto del que tiene la imagen de la Virgen con el Niño en el cáliz de Ávila. La composición de esta escena, por otra parte, parece apoyarse en algunos detalles

de la ideada por Pietro Lorenzetti para la *Natividad* (1342) que se conserva en la catedral de Siena.

La escena del bautismo de Cristo tiene aún un tono más solemne, con la organización simétrica de los personajes, alineando en el eje no sólo la figura de Cristo sino el haz de luz que hace descender sobre la cabeza de éste la mano divina que emerge del cielo. La compo-



Figura 62a. Detalle de la ornamentación relevada.



Figura 62b. Detalle de la ornamentación relevada.



Figura 63a. Escudo del cardenal don Gil Álvarez de Albornoz.



Figura 63b. Detalle de la ornamentación vegetal esmaltada.

sición deriva evidentemente de la misma escena creada por Giotto para la capilla Scrovegni de Padua (Fig. 50), si bien tiene su antecedente en la iluminación de manuscritos bizantina (Fig. 49)⁴⁶.

Las escenas de la partida al desierto de san Juan y de la predicación en el Jordán están planteadas en clave más intimista, pero quizá por lo mismo aún más intensa (Figs. 41, 42). En la primera se revela el candor y la inocencia del joven san Juan, incluso su inseguridad, mientras es conducido de la mano por el ángel que se mantiene ingravido en el aire indicándole la dirección en medio de un desiado paraje. En la *Predicación*, el momento elegido podría ser más exactamente aquel en el que se reencuentran los dos primos, si suponemos que la figura barbada que se destaca en la orilla opuesta sea la de Cristo a pesar de no llevar nimbo. Mientras aún les separa el cauce caudaloso del Jordán, san Juan asevera con su índice señalando hacia el cielo, mientras el personaje de la otra orilla atiende solemne; tras él quedan otras dos figuras masculinas, apenas visibles por la apurada situación marginal que les ha otorgado el artífice.

La escena de la muerte del santo recoge el instante previo a su decapitación (Fig. 46), cuando después de haber desenvainado la espada el verdugo la levanta ya para asestar el golpe mortal. El santo ha doblegado su cuerpo sobre el pretil de la celda, dejando caer hacia el suelo la cabeza oculta por su larga melena. A la derecha asiste a la escena un soldado vestido con coraza a la antigua y un casco de prolongada visera en punta (véase su correspondencia con las figuras de Ambrogio Lorenzetti: Figs. 72a-b), mientras desde una ventana alta asoma el rostro de

Salomé que asiste con pavor apenas contenido a la inminente muerte del santo. En la zona superior, el artífice rellena con un par de rosetas el vacío que queda por encima del edificio de la cárcel, siguiendo de esta manera un recurso heredado probablemente de la iluminación de manuscritos, pero que es casi constante en las obras sienesas de esmalte translúcido de la primera mitad del siglo XIV, y también en las francesas vinculadas con la corte de París o con el área del Midi donde se unen ambas referencias.

En lo que a la ambientación escenográfica de los episodios se refiere, el reparto es igualitario, pues tres de ellos transcurren al aire libre y los otros tres en un espacio interior. En los primeros, coincide la utilización como único recurso de una solución típica de la plástica toscana del *Trecento*: los árboles enanos de copa agitada y detallada hojarasca, plantados sobre un escarpado terreno. Con ellos se rellena el vacío entre los personajes, al tiempo que se procura utilizarlos también como referente de un espacio tridimensional que en los tres casos se articula de la misma forma, a partir de la brecha abierta en el centro de la composición por el plano de tierra o por el cauce del río.

Las escenas de interior resultan más interesantes, por la audacia y variedad de las estructuras arquitectónicas, utilizadas más que nunca como auténticas «cajas» espaciales. Su trazado abunda en oblicuas intuitivas, que se coordinan con la distribución y la proporción de los personajes de forma más o menos coherente según los casos. Las de mejor calidad son las escenas del *Anuncio* y de la *Natividad*, pues su espacio se presenta especialmente holgado y organizado. En la *Decapitación*, en cambio, el conjunto resulta quizá algo caótico, pues si bien la arquitectura es atrevida por su diseño en escuadra, la inadecuada convergencia de las oblicuas, la ambigüedad entre espacio exterior e interior, y sobre todo las baldosas que pa-

⁴⁶ *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era (A. D. 843 – 1261)*, Ed. H. C. Evans & W. D. Wixom, The Metropolitan Museum of Art, New York: 1991, nº 59.

recen rampar hacia la izquierda, acaban por provocar una inevitable confusión.

Otro detalle relevante es el estilo y ornamentación de estas arquitecturas, pues al apoyarse sobre todo en los modelos pictóricos contemporáneos, nada tienen que ver con el gótico europeo. Al contrario, en la cárcel destacan los paramentos rectilíneos, con ventanas rectangulares, y un menudo friso de arquillos ciegos bajo la cornisa. En el *Anuncio* y la *Natividad* la arquitectura se presenta porticada, con amplios arcos rebajados

sostenidos por pilares prismáticos de capitel fileteado y enjutas cajeadas. Hay una evidente semejanza con el edificio que cobija la escena de la *Anunciación* en una patena (Fig. 38) que Cioni vincula con el círculo de Ugolini di Vieri (Galleria Nazionale d'Umbria, Perugia). Pero no encuentro relación alguna en cambio con las arquitecturas que ambientan las escenas creadas por Lippo Vanni en los frescos de San Leonardo al Lago, a las que se refieren tanto Taburet y como la propia Cioni.



123

Figura 64a y b. Placas de ornamento textil. París, fines siglo XIII-comienzos XIV (Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny, París).



Figura 65. Cruz: Detalle medallón esmaltado. Siena, segundo cuarto del siglo XIV. Círculo del Maestro del báculo de san Galgano (Catedral de Montefiascone).

Figura 66. Cruz-relicario: Detalle del cuadrón del reverso. Barcelona, 1326- Toledo, siglo XV y ss. (Catedral de Toledo).

En el *Anuncio a Zacarías*, la cubierta interior se configura como una bóveda de crucería que imita en su decoración el cielo estrellado, como se hacía en las construcciones reales mediante la pintura o el mosaico. En la *Natividad* (Fig. 32), la techumbre interior parece simular en su ornamentación geométrica –es-

maltada en un brillante dorado de dos tonos– las cubiertas casetonadas que aparecen frecuentemente de nuevo en la pintura contemporánea, y también en alguna de las estancias creadas por Ugolino di Vieri y sus colaboradores en el relicario del corporal de Bolsena (Fig. 33). En este último ejemplo citado

124



Figura 67. Busto-relicario de san Flaviano (detalle). Siena, segundo cuarto del siglo XIV. ¿Giacomo di Guerrino? Catedral de Montefiascone).



Figura 68. Busto-relicario de santa Felicitá. Siena, segundo cuarto del siglo XIV. Giacomo di Guerrino (Catedral de Montefiascone).



Figura 69a y b. Cáliz llamado «de San Segundo»: Figuras del nudo. Siena, mediados del siglo XIV. Andrea Petrucci (Catedral de Ávila).

puede verse así mismo un friso similar, adornado con finos roleos vegetales y esmaltado en verde, además de la cornisa festoneada que queda por debajo de él. El diseño vegetal es semejante también al que lleva labrado el cañón del báculo de san Galgano (Fig. 34). Por último, la solería en espiga de pez de la misma escena, representada en perspectiva rampante –igual que el trazado del lecho y las dos arcas alineadas con él que llevan incluso esbozado el escudo de su cerradura–, puede verse también en la patena de Perugia y en una de las escenas del relicario del Corporal (Figs. 37, 38).

Andrea Petrucci y Jacopo Tondini

Como vecinos de Siena se titulan efectivamente los dos plateros que declaran su autoría en la inscripción del gollete situado sobre el pie (Fig. 60), aunque es la única obra conocida en la que formaron compañía. La presencia de la firma del artífice, así como la asociación eventual para afrontar el encargo de una pieza de particular relevancia, no son hechos excepcionales en la platería sienesa del *Trecento* a juzgar por otros casos conocidos. Incluso se repite la inclusión de la firma en el gollete en las piezas configuradas a partir de una estructura de astil. Así, procede ya Guccio di Mannaia en el cáliz de Asís, y posteriormente, entre otros, el propio Andrea Petrucci en los cálices conservados en Ávila y Cambridge. Aunque este último utiliza en cada una de estas piezas una fórmula distinta. En el cáliz de Cambridge, la inscripción dice *ANDREA PETRUCI DE SENIS ME FECE*, omitiendo en su nombre de pila la ese final que lleva en el relicario de santa Lucía. En el cáliz de Ávila cambia del latín al italiano, titulándose «orafo da Siena», al tiempo que declara expresamente «fece chesto ca[lice]».

Petrucci debe ser el mismo platero que aparece citado en las *Denunzie di contratti* de Siena de los años 1372 y 1373 como «Andrea Petruccio Campagnini», única noticia documental conocida que da cuenta por ahora de su acercamiento en la ciudad. Lamentablemente, ni siquiera se refiere a una actividad profesional, sino a la venta de la mitad de una casa y una parcela de terreno en nombre de su propietario. Cioni apunta la hipótesis de que pudiera ser hijo de otro Petruccio citado en el censo del *Estimo* confeccionado en 1318⁴⁷.

Su nombre no aparece todavía sin embargo en el censo de plateros incluido en 1363 en el *Libro delle capituline dell'Arte*, después de que dos años antes, en 1361, se hubieran aprobado las primeras ordenanzas que regulaban el ejercicio de la profesión de platero en la ciudad de Siena. Probablemente esto signifique que Petrucci aún no ejercía como maestro independiente, lo que ajustaría aún más la datación de esta parte del relicario de santa Lucía que realiza con Tondini, entre esta fecha de 1363 y la del fallecimiento de don Gil en 1367⁴⁸.

Resultaría extraño sin embargo que el prelado hubiera acudido a un artífice sin apenas trayectoria profesional, y cuyas únicas obras conocidas por ahora son dos cálices comunes, en los que la estructura de astil ni siquiera es de metal precioso sino de cobre dorado, pues sólo la copa y las placas esmaltadas son de plata. El de la catedral de Ávila con-

⁴⁷ CIONI LISERANI, E.: *Scultura...*, p. 678.

⁴⁸ No encuentro sentido a la hipótesis formulada por Rodríguez Almeida en el estudio que se cita en la nota siguiente, pues ante la ausencia de datos opina que Andrea Petrucci debe ser en realidad Andrea Riguardi, platero de Siena que formó compañía en algunas obras con Tondino di Guerrino, y que en un momento determinado habría decidido cambiar su apellido.



Figura 70. Cáliz llamado «de san Segundo»: San Juan Bautista. Siena, mediados del siglo XIV. Andrea Petrucci (Catedral de Ávila).



Figura 71. Cáliz del papa Nicolás IV: Santo. Siena, 1288/92. Guccio di Mannaia (Museo del Tesoro de la basílica de San Francisco, Asís).

126



Figura 72a. Ambrogio Lorenzetti: Escenas franciscanas (1329-31) -detalle- (Iglesia de San Francisco, Siena).



Figura 72b. Ambrogio Lorenzetti: Presentación en el templo (1342) detalle- (Galleria degli Uffizi, Florencia).

serva también la patena que se le hizo a juego (Fig. 21). Ha sido conocido durante mucho tiempo como cáliz «de san Segundo», ya que se halló en 1519 en el interior del sepulcro de un obispo que se supuso era el santo mencionado. Posteriormente, Rodríguez Almeida ha propuesto que en realidad se tratara de don Sancho Blázquez Dávila, que gobernó la sede abulense en 1312-1355⁴⁹. No consta sin embargo que viajara en algún momento a Italia, por lo que debió adquirir el conjunto a través del comercio, ya que tampoco figura en las piezas su emblema heráldico. Sin embargo, las fechas no concuerdan de nuevo con las ya mencionadas sobre la actividad de Petrucci.

En cuanto al cáliz del Fitzwilliam Museum de Cambridge, su actual estado de conservación dificulta las comparaciones, pues la copa ha sido renovada posteriormente y los esmaltes están cubiertos por una especie de barniz que apenas permite distinguir el detalle de los motivos (Fig. 22)⁵⁰. Ambas piezas se relacionan con el cáliz de Tondino di Guerrino y

Andrea Riguardi, que se conserva en el Museo del Tesoro Vaticano de Roma (Fig. 16). Pero la coincidencia se hace mayor con otros cálices como el del Metropolitan Museum de Nueva York, atribuido también al círculo de estos mismos plateros, o los de la Universidad Loyola de Chicago –obra de Giacomo Guerrino–, y el del Victoria & Albert Museum de Londres, firmado por «Frate Iachomo Tondusi de Sena» (Fig. 17).

Taburet opina sin embargo que los cálices de Petrucci deben estar realizados en fecha posterior al relicario de Toledo, hacia 1370/80, cronología que en mi opinión resulta quizá demasiado tardía. Las diferencias que observa entre los motivos figurativos incluidos en ambas piezas, le lleva a pensar que ambos cálices proceden en efecto del mismo obrador pero no están ejecutados por la misma mano.

La personalidad de Jacopo o Giacomo Tondini tampoco está acreditada con demasiados datos. Su nombre sí aparece entre los veintinueve plateros censados en Siena el año 1363, donde se le cita junto a los hijos de Ugolini di Vieri (Domenico y Luca) y de Viva di Lando (Vanuccio di Viva). Pero también al lado de Giacomo Guerrino, con el que sin duda debe estar emparentado. Además, la coincidencia de los apellidos hace probable que Giacomo di Guerrino (1348-76) fuera hermano de Tondino di Guerrino (1332-40) y que Jacopo Tondini sea hijo de este último⁵¹. En 1376, la obra de la catedral de Siena realizó un pago a la viuda de Giacomo Guerrino por un cáliz, que sin embargo entregó terminado Jacopo Tondini, lo que podría significar que al morir su tío asumió la dirección del obrador.

⁴⁹ RODRÍGUEZ ALMEIDA, E.: *El cáliz de San Segundo de la catedral de Ávila*, Ávila: 1997; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Platería europea en España*, Madrid: 1997, nº 2. Véase también MARTÍN ANSÓN, M. L.: «La importación de obras de esmaltes italianos y su influencia en la Castilla Bajomedieval: el llamado 'cáliz de san Segundo'», en *A. E. A.*, nº 269 (1995), pp. 45-60; PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M.: «El cáliz de 'San Segundo' de la catedral de Ávila», en *Revista de Arqueología*, nº 338 (2009), pp. 25-35.

⁵⁰ GAUTHIER, M. M.: *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg: 197, pág. 225; DALTON, O. M.: *Fitzwilliam Museum McClean Bequest, Catalogue of the Mediaeval ivories, enamels, jewellery, gems and miscellaneous objects bequeathed to the Museum*, Cambridge: 1912, pág. 108, nº 61, pl. XX; OMAN, C.: "Some Sieneese Chalices", en *Apollo*, LXXXI (1965), pág. 279, fig. 1. Agradecemos a Julia E. Poole, del Fitzwilliam Museum de Cambridge, su atención y la información que nos ha proporcionado acerca de este cáliz. Para éste y el de Ávila véase también CIONI LISERANI, E.: *Scultura...*, pp. 686-691, y TABURET-DELAHAYE, E.: «Un reliquaire de sainte Jean-Baptiste...», pp. 123-136.

⁵¹ Sobre Tondino y Andrea Riguardi véase CIONI LISERANI, E.: «Tondino di Guerrino. Andrea Riguardi», nº 47, en *L'art gothique...*, pp. 149-150; *Ibidem*: *Scultura...*, pp. 267-362.



Figura 73. Busto-relicario de un santo (¿San Mauricio?). Comienzos del siglo XV. Anónimo / Toledo, ca. 1514. Diego Vázquez y Pedro de Medina (Catedral de Toledo).



Figura 74. Relicario de Santa Lucía. ¿Huella de burilada?



Figura 75. Relicario de Santa Lucía. Marca.



Figura 76. Busto-relicario de Santa Felicitas: Marca. Siena, segundo cuarto del siglo XIV. Giacomo di Guerrino (Catedral de Montefiascone).

Sin embargo, Cioni ha hecho hincapié en la existencia de dos obras firmadas por fra Giacomo di Tondo: el relicario de san Cerbone y el cáliz del Victoria & Albert Museum de Londres (Fig. 17), a las que se añadiría el Crucificado que lleva aplicado la cruz de diaspro conservada en el Museo dell'Opera del Duomo de Siena. Dada la coincidencia del nombre, ciertamente es tentador que pueda tratarse del mismo platero que firma el relicario de Toledo. Si así fuera, podría ser incluso el artífice a quien se refiere Ghiberti en sus *Commentari*: «uno frate antichissimo dell'ordine de' frati di Certosa [...] fu orefice (et ancora el padre), chiamato per nome frato Iacopo e fu disegnatore, e forte se dilettaua dell'arte della scultura»⁵².

La marca

La prelación del nombre de Andrea Petrucci en la firma del relicario de Toledo podría significar una cierta jerarquía en el encargo, aunque si es así no es posible saber de qué índole, dado que las obras conservadas que se han citado no aportan datos concluyentes. Si la razón que les llevó a formar compañía hubiera estado motivada por la hipotética especialización de cada uno, aplicando una lógica simple podría suponerse que uno de ellos se habría encargado de la labor de mazonería y el otro de labrar las escenas esmaltadas, pero no hay base suficiente para dar por bueno que el trabajo se haya repartido de esta manera. Cioni sin embargo, opina que los esmaltes del relicario podrían ser obra de Petrucci y que Tondini habría realizado el resto de la obra.

Mi parecer es que la identidad de toda la estructura de astil del relicario de santa Lucía con otras obras de la platería sienesa contemporánea, tal y como se ha detallado en los epígrafes anteriores, apoyarían tanto esta opción como la contraria. De hecho, las escenas de la vida de san Juan Bautista muestran peculiaridades que, al menos en los dos cálices firmados en solitario por Petrucci no se revelan semejantes. Lo que sí queda de manifiesto es que hay numerosas evidencias que relacionan esta pieza con el obrador creado por Tondino di Guerrino, al menos según se desprende del estudio realizado por Cioni.

La marca que aparece en el interior del pie del relicario (Fig. 75), se repite en cada uno de los lóbulos donde van aplicadas las escenas de la historia de san Juan Bautista, lo que podría ser interpretado en principio como una declaración de autoría de Jacopo Tondini a través de una marca personal: las letras que incluye (IA) serían así las dos que inician su nombre, tal como aparece en la firma. Sin embargo, Cioni ha encontrado esta misma marca en el busto-relicario de santa Felicita (Catedral de Montefiascone) –repetida también en la espalda y en el velo–, que está firmado por Giacomo di Guerrino, lo que descarta la posibilidad de que pertenezca a Tondini (Fig. 76)⁵³. Debe recordarse, no obstante, que las marcas personales usadas en platería responden al sistema de control impuesto a los artífices, a fin de evitar los casos de fraude en el metal, de ahí que no sean utilizadas por ellos como una firma de autor en el sentido artístico.

Quizá pueda aceptarse la propuesta de Cioni, que interpreta la presencia

⁵² *Ibidem*, pp. 672-673.

⁵³ *Ibidem*, pp. 656, fig. 43.

de esta marca en el relicario de Toledo como un indicativo de que la pieza hubiera sido realizada en el obrador dirigido por Giacomo di Guerrino. Para ello recuerda que en 1335, el *Arte di Por Santa Maria o Arte della Seta* de Florencia –el gremio al que pertenecían los plateros de la ciudad–, había ordenado a los artífices que usaran una marca personal para identificarse y que la registraran ante el notario de la corporación, a fin de garantizar el cumplimiento de la ley de la plata (10 onzas y media de pureza por libra)⁵⁴ que debían usar en sus obras y que sería verificada por un ensayador⁵⁵. Sin embargo, no hay constancia documental de que se adoptara en Siena una ordenanza similar, y la ausencia generalizada de marcas en las obras de la primera mitad del siglo XIV así parece corroborarlo. A pesar de todo, debería considerarse la posibilidad de que el signo inciso que aparece en el interior del pie, repetido de forma muy similar cerca de la marca (Figs. 12, 74), no sea otra cosa que la huella dejada por la herramienta utilizada para extraer una muestra de la plata a fin de comprobar su pureza; es decir, lo que en España se denominó habitualmente la burilada, aunque el uso de este método de ensaye del metal precioso está comprobado también en otras piezas europeas. Si así fuera, sería otro dato documental inédito acerca del control al que ya eran sometidas en esta época las piezas de platería en la ciudad de Siena.

El vínculo que se establece, por otra parte, entre el relicario de Toledo y el

de Montefiascone a través de la marca nominal citada, insiste de nuevo en relacionar la pieza con el obrador de los Guerrino. La envergadura de la estructura de astil del relicario toledano y la calidad de su ejecución, aseguran que don Gil de Albornoz no acudió a un obrador cualquiera para hacer su encargo. Si Giacomo di Guerrino había sucedido a su afamado hermano y mantuvo alta la reputación del obrador familiar con sus propios méritos, parece probable que el prelado español se dirigiera a él, y que Guerrino asignara la ejecución de la obra a dos de los artífices que trabajaban bajo su dirección, uno de ellos su propio sobrino. No obstante, se trataría de una situación que parece excepcional y que a falta de datos más seguros no pasa de ser una hipótesis.

De hecho, Taburet niega la interpretación de la marca como una personal de artífice o de ensayador, aduciendo que sería el único caso conocido en la platería sienesa de la época, lo que es cierto según los datos publicados hasta ahora. A cambio sugiere otra posibilidad, que sea la marca de un intermediario, de un comerciante o incluso de un coleccionista. Sin embargo, tampoco parece haber otros ejemplos de marcas de este tipo, y teniendo en cuenta la naturaleza de las dos piezas en las que ha aparecido, la posibilidad de que sea la marca de un coleccionista queda particularmente descartada. Tampoco parece muy probable que se trate de la señal de un intermediario o de un comerciante, porque ¿qué sentido tendría entonces su repetición?

En cambio, si la marca aludiera a la certificación de la ley de la plata, la reiteración tendría lógica, al menos de acuerdo a los usos generalizados posteriormente: en la imagen de santa Felicitá, está estampada en las dos partes que conformaban originalmente la pieza (el busto y el velo). En el relicario de Toledo, la marca se repite sobre cada ló-

⁵⁴ GUIDOTTI, A. y otros: «Gli orafi e l'oreficeria a Firenze dalle origini al XV secolo attraverso i documenti d'archivio: posizione sociale ed economica, organizzazione del mestiere», en *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Firenze: 1977, pp. 165-166.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 664-665.

bulo del pie, exactamente en su centro y guardando la misma línea, lo que revela una cuidadosa intención sea cual sea su fin. Siguiendo el mismo razonamiento, podría referirse en este caso tanto a la estructura, como especialmente a las

placas de las escenas, pues al ir cubiertas con esmalte en el anverso y quedar oculta su trasera a causa del sistema de montaje, no podría reconocerse con seguridad el tipo de metal que se había utilizado en ellas.

Conclusión

132

El relicario de santa Lucía está integrado por dos elementos bien diferenciados, realizados en ambos casos, según denotan sus características, dentro de la primera mitad del siglo XIV, aunque por diferentes plateros y en momentos también distintos. La caja-relicario con la mano que la remata, sería la parte al menos estéticamente más temprana. La estructura de astil sería obra de los dos plateros sieneses que la firman, Andrea Petrucci y Jacopo Tondini, sin que sea posible determinar con certeza qué parte del objeto corresponde a cada uno. Estos dos elementos se unieron por iniciativa seguramente del propietario de ambas piezas, el cardenal don Gil de Albornoz, sin que haya quedado constancia documental de cómo llegaron a sus manos ni en qué momento. Tampoco se sabe si la estructura de astil formó parte de un relicario de san Juan Bautista, justificando así las escenas sobre la vida del santo que lleva el pie. Ninguna memoria

ha quedado de ello, y además cabría preguntarse en todo caso qué ocurrió con la reliquia que pudo contener, dado que no se menciona en el testamento de don Gil ni en las ejecuciones de los albaceas, ni consta tampoco en la documentación del archivo de la catedral de Toledo que el cardenal hubiera donado alguna reliquia de este santo.

La presencia del escudo del prelado con capelo cardenalicio en el pie del relicario asegura que al menos esta parte de la pieza se hizo dentro de un periodo comprendido entre 1353 –la primera vez que visitó Siena como legado pontificio– y 1367, el año de su fallecimiento. Sin embargo, al no figurar en el testamento, pero sí citarse en las cuentas de los albaceas un relicario de santa Lucía, esto podría significar que don Gil adquirió ambos objetos entre 1364 –después de haber otorgado testamento– y 1367, decidiéndose posteriormente su ensamblaje para formar el conjunto actual.

Las coincidencias estéticas y ornamentales de la pieza, tanto con obras pictóricas de la escuela toscana como de la platería sienesa contemporánea, parecen asegurar en mi opinión la procedencia italiana de las dos partes de la pieza. Pero además, particularmente en la estructura de astil, se denotan evidentes paralelismos con las obras de mayor relevancia que se han conservado de esta época, y a través de ellas con el estilo de algunos de los artífices más señalados del momento, desde los ejemplos tempranos de Guccio di Mannaia, Tondino di Guerrino y Andrea Riguardi, a los de Ugolino di Vieri y Giacomo di Guerrino. Diversos aspectos parecen señalar en particular la posible procedencia de toda la estructura de astil del obrador dirigido por Giacomo di Guerrino, hermano de Tondino y tío probablemente del Jacopo Tondini que declara en ella su coautoría.

Las escenas esmaltadas que adornan las dos partes del relicario, con episodios

de la leyenda de santa Lucía y de la historia de san Juan Bautista, tienen particular interés, pues más allá de sus respectivas peculiaridades estéticas, son ejemplo significativo de la importancia y perfección alcanzada por los artífices italianos en la práctica de la técnica de esmalte translúcido sobre bajorrelieve, inventada en Siena a finales del siglo XIII.

Es particularmente importante también la presencia repetitiva de una marca en el interior del pie del relicario, idéntica a la que ha aparecido en el busto-relicario de santa Felicitá de la catedral de Montefiascone, obra de Giacomo di Guerrino. Los vínculos familiares de este platero con Jacopo Tondini podrían ser la clave de esta coincidencia, aunque en el estado actual de la cuestión la interpretación de dicha marca esté lejos de aclararse. No obstante, es el único caso de marcaje conocido hasta ahora en la platería sienesa de esta época, lo que le otorga un importante valor documental.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA