

Memoria y presencia de los marfiles en la Asturias bajomedieval

Pedro Paniagua Félix

RESUMEN:

Las especiales condiciones orográficas de Asturias, su adversa climatología, y la endémica precariedad de los viarios, hicieron prevalecer la tesis del aislamiento durante los siglos del gótico. Un desolador panorama que, también en el campo artístico, las fuentes contradicen; pues, como no podía ser de otro modo, merced al comercio y la peregrinación, Asturias tuvo un conocimiento directo e inmediato de las innovaciones fraguadas allende los Pirineos. Así pues, atendiendo a la incontestable realidad documental, la *Sancta Ovetensis* se revela como importante centro de demanda de las artes decorativas, ofreciéndonos un estimable censo nominal de efectivos labrados en marfil, todos ellos perdidos, salvo el llamado díptico gótico, que analizamos con cierto detenimiento.

PALABRAS CLAVE:

Asturias, bajomedieval, marfiles, registros, díptico.

ABSTRACT:

Special orographic conditions of Asturias, its bad weather, and the endemic insecurity of the roads, made the insulation thesis prevail over the centuries the Gothic. A bleak picture, also in the artistic field, sources contradict, for how could it be otherwise, thanks to trade and pilgrimage, Asturias had a direct and immediate knowledge of forged beyond the Pyrenees innovations. Thus, considering the incontestable documentary reality, Sancta Ovetensis is revealed as an important center of demand for the decorative arts, offering an estimable nominal census troops carved ivory, all lost, except the call diptych gothic, discussed in some carefully.

KEY WORDS:

Asturias, late medieval, ivories, records, diptych.

El fuerte repunte experimentado en el campo de las artes plásticas durante la segunda mitad del siglo XIII, tuvo su inmediato reflejo cualitativo en las obras de carácter suntuario (miniaturas, vidrieras, tapices, joyas, marfiles, etc.). Estos lujosos artículos, hasta entonces exclusivos de una selecta clientela –Corona, aristocracia y alto clero–, comenzarán a ser requeridos por la incipiente burguesía, tan creciente en número e influencia como necesitada de promocionarse socialmente, adoptando para ello el modo de vida y los refinados gustos señoriales¹.

Este sustancial incremento de la demanda estimuló la creatividad de los obradores, favoreciendo en igual medida la movilidad espacial de las piezas, convertidas en vehículo ideal para la difusión del estilo; pues, sin duda, las llamadas “artes menores”, “industriales”, o “decorativas”, jugaron un papel crucial en la evolución y el afianzamiento de la nueva propuesta estética. En este sentido, coincidimos con Lojendio² en cuanto a la dificultad de señalar “cuál es el límite de las artes”, pues “aún no se ha explicado con claridad por qué la obra genial de un orfebre es arte menor con respecto al trabajo imperfecto de un modesto escultor”.

Sea como fuere, conviene subrayar las múltiples conexiones, y el mutuo trasvase de materiales e ideas existente entre manifestaciones artísticas como la orfebrería y la eboraria, de una parte, y la arquitectura, la escultura monumental y la imaginería de otra. Asimismo, cabe recordar que la miniatura sirvió también de inspiración a la decoración mural y, en menor medida, a la recién recuperada pintura de caballete. Pero, siendo un lujo sólo al alcance de unos pocos (dado que la nobleza de los materiales utilizados, junto con sus elevados costes de producción y la siempre difícil comercialización de piezas tan singulares, encarecen considerablemente el género), tales artículos encuentran su espacio natural en el marco de

las capillas palatinas, los tesoros catedralicios y ciertos oratorios privados; lo que acabará limitando su conocimiento y disfrute a círculos necesariamente minoritarios.

En cuanto al caso concreto de la eboraria, y por lo que a nuestro ámbito de estudio se refiere, comenzaremos destacando la referencia al *comimoras* [sic] de marfil que se cita en el interesante acta redactado en 1305³, cuando se procede a la apertura de las dos arcas que habían pertenecido a don Fernando Alfonso, titular de la sede entre 1295 y 1301. Asimismo, encontramos este preciado material formando parte integrante de varias de las lipsanotecas ricas que figuran entre las *arcas de las rreliquias* consignadas en la relación de *todo lo que es e pertenesce al cabillo e iglesia de oviedo, asi rreliquias como ornamentos e Joas e libros e rrentas de la mesa del dicho cabillo*, contenida en el *Libro Becerro* de D. Gutierre (c. 1385)⁴. Aunque el laconismo de la fuente impida deducir gran cosa sobre el particular, privándonos incluso de conocer sus características formales (tipología, formato y presentación), sí que nos permite comprobar que en ellas entraban a formar parte diversos materiales y técnicas; tal como se desprende de la reseña dedicada al entonces llamado *Libro de las reliquias de los Apóstoles* –y hoy generalmente conocido como díptico de don Gonzalo Menéndez (o de *Gundisalvo*)–; que viene aquí descrito como “vnas tabbas como tabernaculo guarnjdas de oro de dentro e de fuera de plata que disen el libro de las rreliquias de los apostolos en que esta en la vna tabla vn ihu e vna maria e vn sant iohan e dos angeles de marfil e en la otra parte vn sede magestans e quatro evangelistas en que estan cinquenta piedras mayores”⁵.

¹ Como dato probatorio del cambio de signo, WILLIAMSON, Paul: *Escultura gótica (1140-1300)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, pág. 229, señala que, si bien “en el siglo XII, la gran mayoría de las esculturas de marfil se produjeron para uso eclesiástico [...] hacia 1250 –cuando se realizaron las primeras tallas en estilo gótico pleno– ya había cambiado el mercado para tales piezas y el marfil se empleaba predominantemente para objetos de devoción privada”.

² LOJENDIO, Luis María de: *Navarra*, Ediciones Encuentro Editorial, Madrid, 1989, pág. 349.

³ A.C.O., *Archivo Capitular Ovetense*, serie A, carpeta 13, núm. 2. GARCÍA LARRAGUETA, Santos: *Catálogo de los pergaminos de la Catedral de Oviedo*, núm. 583. Oviedo, 1957, pág. 203.

⁴ *Libro Becerro* (c. 1385), fols. clxv-cxcii. VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario litúrgico (Catedral de Mondoñedo, Colegiata de Ribadeo, Catedrales de Santiago, Sevilla, Oviedo, Toledo y Salamanca)*, Madrid, 1906.

⁵ VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario*, op. cit., pág. 43. Salvo que se tratara de aquel “libro de hevanglios [...], guarnido de tablas de plata, que tiene de la una parte la figura de la trinidad [sic] e de la otra un Crucifixo con su Maria e Juan”, citado en el *Inventario et verdadero memorial de las cosas de oro y plata que se hallaron en las Sacristias de la Santa Iglesia de Oviedo et Camara Santa* [A.C.O. *Actas Capi-*

Igualmente, tenemos conocimiento de que una de las diez arcas por entonces inventariadas en la susodicha *Relación* era enteramente de marfil⁶. Siguiendo con la lectura de este completo índice, vemos también que en el apartado dedicado al escrutinio de las suntuosas cubiertas para códices –todas ellas guarnecidas en plata–, se relacionan varios volúmenes que cuentan con placas ebúrneas historiadas (engastadas en el frente de sus tapas, ilustrando la portada); como es el caso del “libro pistolerero [epistolario] guarnido con tabbas de marfil laurado a feugas e ymagines e en las oriellas cobierdo de plata a ymagines”⁷, el libro “euan-gelistero luengo e angosto cobierdo de tabbas de marfil a feugas e ymagines guarnido de plata enderredor”⁸; o aquel otro “tal libro luengo e angosto epistolero cobierdo de tabbas de marfil a feugas e ymagines guarnido de plata e de cobre”⁹. Más adelante, y entre las piezas sueltas que vienen agrupadas bajo el enunciado común de *pedras de aljofar e otra plata menuda e cosas*, aparece asimismo consignada “vna mançana rredonda con pie de marfil que parece pie de crus o encima de cretro [sic]”¹⁰, junto con una “buxeta [caja, arqueta] de marfil con su çierradura e planchas dorada”¹¹.

Finalmente, entre *los ornamentos e libros quel mucho onrrado padre e Sennor don gutie-*

rre por la gracia de dios Et de la santa egleſia de rroma obispo de Ouiedo e oydor de nuestro señor el rrey del su conseio dio al dean e cabillo dela su egleſia de ouiedo para uso e seruiuo de la su capiella quel fundo en la dicha egleſia, destacamos la mención a un par de “peynes de marfil laurados de oro con su peynederro [funda o estuche] de lienço de rremes [Reims]”¹², así como a “unas tabbas de marfil para dar paz”¹³.

Aunque a nivel general sea materialmente imposible evaluar los daños ocasionados por la Guerra de la Independencia, consecuencia directa del conflicto en nuestra Catedral fue la pérdida de una importante partida de alhajas que, en 1809, y cumpliendo las ordenanzas dictadas por la Regencia del Reino, fue remitida a Cádiz por el Capítulo de San Salvador. Así, entre los *objetos varios que se facilitan para atender á tan justa causa*, Sandoval y Abellán¹⁴ cita un par de báculos; uno de ellos “rico, con una historia de la Salutación [Anunciación] y veintiún piedras engastadas alrededor”. Lamentablemente, del segundo de los ejemplares requisados no facilita descripción alguna –omitiendo incluso el tema o asunto iconográfico que, presumiblemente, decoraría la rosca–, anotando únicamente que era de marfil. Consultando la *Quenta y libro del theſoro y hornamentos de esta Sancta Iglesia de Oviedo*, correspondiente a 1549¹⁵, comprobamos que, efectivamente, en este balance se hace expresa referencia al primero de ellos, al que también aquí se califica de báculo rico. Y no sin razón, puesto que era “todo dorado con la historia de la Salutación, todo de bulto con veynte e quatro piedras engastadas, y no le falta ninguna piedra ni engaste. Pesó el dicho báculo con su peana que es toda de plata dorada labrada

tulares de 1516. Caja 224], sorprende que SANDOVAL Y ABELLÁN, Arturo de: *La grandiosa empresa de la Independencia y el Cabildo Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1908, pág. 46, incluya entre los *objetos varios que se facilitan para atender á tan justa causa*, remitidos a Cádiz cumpliendo las órdenes de la Regencia del Reino, “dos tablas cubiertas de plata y dentro de ellas un Crucifijo de marfil et sedes majestatis, dorados los extremos y con piedras preciosas”; descripción que parece ajustarse al libro de las reliquias de los apóstoles, hoy día conservado.

⁶ VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario litúrgico, ...*, op. cit., pág. 43. Siguiendo la tónica habitual, la ausencia de cualquier detalle al respecto impide formarnos una idea, siquiera aproximada, de la configuración y el tipo de decoración que presentaba la pieza.

⁷ VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario*, op. cit., pág. 46.

⁸ VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario*, op. cit., pág. 46.

⁹ VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario*, op. cit., pág. 46.

¹⁰ VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario*, op. cit., pág. 61.

¹¹ VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario*, op. cit., pág. 62. Sin comentario alguno sobre su diseño y ornamentación.

¹² VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario*, op. cit., pág. 63.

¹³ VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario*, op. cit., pág. 63. Quizás se tratara de un díptico, cumpliendo funciones de portapaz. En todo caso, no era el consular, que figura expresamente citado como aquellas “dos tabbas de marfil en que escriuen la lunacion e el aureo numero en que se leen las eras e indicion de cada año Primero día del año”. VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario*, op. cit., pág. 47. Así pues, de poder confirmar que el ejemplar referenciado se corresponde con el díptico de la Pasión, estaríamos ante la primera mención conocida; y, por ende, ante su mejor aval probatorio de autenticidad.

¹⁴ SANDOVAL Y ABELLÁN, Arturo de: *La grandiosa empresa*, op. cit., pág. 47.

¹⁵ A.C.O. *Archivo Capitular Ovetense*. Actas Capitulares de 1549. Carpeta 67.

de maçonería veynete y un marcos y seis onças y media. A renglón seguido, se deja asimismo constancia de la existencia de “otro báculo pequeño de plata dorada con una figura de nuestra Sennora y de un obispo [San Ildelfonso, probablemente] delante de ella con su pedrería de una parte y de otra que no le falta ninguna con su vara de plata. Éste último parece ser el más antiguo de los dos, ya que es el único que aparece registrado entre los *ornamentos ponteficales* del referido inventario de 1385¹⁶; donde viene descrito como “una virga de plata sobre dorada con tres canutos de plata llanos senbrada de piedresuelas e esmaltes ençima en que esta la ymagen de santa maria e vn obispo ante ella en que fallescen siete piedras”.

Puede que sólo la mentada mariofanía de la voluta fuera enteramente de marfil, y que Abellán errara al tomar la parte por el todo. Sin descartar tal supuesto, parece más razonable pensar que el báculo de marfil al que alude se tratara en realidad de una tercera pieza¹⁷; de la que, en su caso, no conservamos referencias documentales en el período contemplado para el presente estudio. La cuestión, pues, sigue abierta. Cabe incluso suponer que la ausencia de datos sobre el particular pudiera deberse a que, incluso siendo bajomedieval, su entrada fuese posterior (fruto de una donación particular, no por adquisición directa del Capítulo)

Nada sabemos tampoco de aquella arqueta de marfil que, junto a otra “menor de plata, en que están algunos huesos y cabellos de Santa Eulalia la de Merida”, Morales¹⁸ documenta en el interior de un “Arca mas alta que larga, de plata maziza, sin madera, labrada à la Morisca de atauxia, y de nielado”. En todo caso, el cordobés muestra tan poco interés por describir su aspecto externo, como por averiguar el contenido de la

misma, limitándose a anotar que, ninguna de las dos arcas menores fueron inspeccionadas, “por ser muy dificultoso el abrirlas”.

Por razones obvias, fuera del ámbito de la Catedral escasean las noticias relativas a este género de piezas. De ahí la importancia que tienen para nosotros datos como los ofrecidos por Serrano¹⁹, que notifica la desaparición –acaecida en el transcurso de la pasada contienda civil–, de una imagen de la Virgen Niña, en marfil, que hasta entonces se encontraba en la parroquia de San Martín de Pola de Lena. Otro tanto –según él– ocurrió con el “hermoso y antiguo crucifijo de Márfil” que pertenecía a la parroquia de Santo Adriano de Tuñón²⁰.

Díptico de la Pasión. Museo de la Iglesia de Asturias. Catedral de Oviedo

Sin datos objetivos que nos permitan concluir cosa alguna sobre la procedencia, el momento, y las circunstancias de ingreso en la Catedral ovetense del pequeño díptico de marfil (en realidad, un oratorio o altarcillo plegable y portátil –llamado «de viaje», o «de campaña» en los textos) integrado en las colecciones del Museo de la Iglesia de Asturias, se mantiene la incertidumbre tocante a su autenticidad. Y no es que sobre esta pieza pese entredicho alguno; pero el vacío documental que la rodea suscita cierto recelo entre quienes abordan su estudio²¹. Máxime si se tiene en cuenta que, a

¹⁶ VILLA-AMIL Y CASTRO, José: *Inventarios de mobiliario*, op. cit., pág. 49.

¹⁷ Al modo de la hermosa pieza que, procedente de Logroño, formaba parte de la colección del marqués de Monistrol. RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: “Báculo de marfil del siglo XIV perteneciente al excelentísimo marqués de Monistrol”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 10, Madrid, 1893-94, pp. 128-129.

¹⁸ MORALES, Ambrosio de: *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias (...). Dale a la luz con notas, con la vida del autor, y con su retrato, el Rmo. P. Mro. Fr. Henrique Florez, del Orden del Gran Padre S. Agustín*. Por Antonio Marín. Año de 1765 (original de 1572), pág. 84 (Reed. Oviedo, 1977).

¹⁹ SERRANO, José María: *Número y valor de los museos y obras de arte destruidos en Asturias. Iglesias, conventos y Capillas destruidas*, (s/d), pág. 44.

²⁰ SERRANO, José María: *Número y valor*, op. cit., pág. 60.

²¹ CUESTA FERNÁNDEZ, José: *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957, pág. 118; y FERNÁNDEZ PAJARES, José María: “El díptico gótico”, en *Enciclopedia Temática de Asturias*, Tomo 4. Silverio Cañada ed., Gijón, 1981, pp. 202-203. Siguiendo el parecer más generalizado, el profesor CID PRIEGO, Carlos: “Arte”, en *Asturias*, Vitoria, 1978, pág. 249, expresaba sus reservas al respecto, considerando que “el díptico tiene mucha semejanza con algunos que se conservan en museos extranjeros, por ejemplo, en el de Cluny, de París, así como con el que guarda el “National Museum” de Copenhague, con el que acaso tenga demasiadas semejanzas que supongan, por lo menos la inspiración en él. Esto y algunas otras circunstancias nos hacen reservarnos el juicio sobre la autenticidad de la pieza de la que no se sabe ni el origen ni la época de entrada en el museo de la Cámara Santa [...]. De todos modos, nuestra opinión no supone dictamen definitivo alguno”. Sorprende en este comentario la relación

finales del siglo XIX, se manufacturaron a gran escala falsos bajorrelieves de pasta, “marfil vegetal” o, incluso, de celuloide, material sintético de nueva generación, que resultó idóneo para acometer con notable éxito comercial todo tipo de copias, reproducciones e imitaciones en marfil, concha, coral, etc.

A priori, pues, y como no podía ser de otro modo, el conocimiento de esta práctica fraudulenta justifica sobradamente la desconfianza del investigador frente a cualquier obra indocumentada, por muy convincente que pudiera parecer a primera vista²². Es más, convendría extender dicha cautela al elevado número de fi-

causal que se establece, pasando de la semejanza a la dependencia sin prueba expresa. PANIAGUA FÉLIX, Pedro: “Díptico de la Pasión”, en *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-xv*, Ed. Lunweg, Barcelona, 1993, pp. 457-458. En este sentido, también RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, Juan Ignacio; GARCÍA CUETOS, María Pilar; ALONSO ÁLVAREZ, Raquel; y RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel: *El Libro de la Catedral. Escrito en la piedra*, Ediciones Paraíso, Oviedo, 1997, pág. 76, apuntan que “las referencias más antiguas de la pieza no son anteriores al siglo pasado. Este vacío documental ha creado sospechas sobre su autenticidad, que sólo podrán ser aclaradas mediante un análisis técnico”. Abundando en el tema, ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: “Marfiles”, en *Historia del Arte en Castilla y León*, Vol. III. Valladolid, 1995, pp. 426-427, llama la atención sobre el hecho de que “la mayoría de los ejemplares conocidos, con la excepción del Díptico de Oviedo, aparecen relacionados con las colecciones reales de Palacio y El Escorial, donde radica la localización de algunos de ellos en el área castellana, lo que garantiza su autenticidad”. En el Arxiu MAS (Institut Amatller d’Art Hispànic) se conservan dos clichés (C-25284 y C-58034), correspondientes a sendas fotografías, tomadas en 1918 y 1930, respectivamente (con detalles de la pieza en los clichés C-58035 y 36; y C-25285 y 286). En las correspondientes fichas se hace constar, asimismo, que la pieza estuvo presente en la Exposición Iberoamericana de 1929-1930 (Palacio Mudéjar. Sevilla). Catálogo de la Sección de Arte Antiguo (2 vols. y 1 de láminas), núm. catálogo: 2.319.

²² Como es sabido, a finales del pasado siglo se efectuaron numerosas imitaciones de obras antiguas en pasta, marfil “vegetal” y otras materias de nueva creación, como el celuloide. Muchas de ella se colaron de matute en prestigiosas colecciones privadas. Con el tiempo, y a través de conductos muy diversos (legados testamentarios, contribuciones fiscales, etc.), pasaron a ocupar un destacado lugar en museos públicos. FERRANDIS, José: *Marfiles y azabaches españoles*. Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1928; ALONSO ÁLVAREZ, Raquel; y PANIAGUA FÉLIX, Pedro, *El arte en Asturias a través de sus obras*, Ed. Prensa Asturiana, S.A. Oviedo, 1996, pp. 506-507; y ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: “Esculturas de marfil en España. Delicadas formas de un arte milenario”, en *Antiquaria*. Año VII, núm. 63, Cipsa Ed. Madrid, 1989, pág. 43.

gurillas que circulan por el comercio asturiano del arte; por lo general de subido mérito estético, pero carentes en su mayoría del oportuno respaldo documental. Así, tratando sobre el particular, Bango²³ apunta que “las falsificaciones de vírgenes abrideras de marfil se difundieron a partir del primer tercio del siglo XIX”. Y es que vale la pena recordar que, habiendo sido tachado de heterodoxo, este peculiar grupo mariano sufrió en su momento la implacable purga de la Contrarreforma, que acabó por decreto con un buen número de ellos. Y será precisamente en virtud de su rareza como tales esculturas-tabernáculo se convirtieron en codiciados objeto de deseo para los coleccionistas decimonónicos; disparándose la demanda hasta el punto de que, como nos recuerda Rêau²⁴, “la industria de los falsificadores volvió a manufacturar estas imágenes de devoción en el siglo XIX”; lo que justifica su aviso a navegantes, puesto que “tales falsos no sólo decoran las vitrinas de los coleccionistas crédulos, encontrándose incluso en algunos museos”.

Con todo, esta prevención inicial –extensible a la generalidad de las piezas marfileñas– no siempre fue tenida en cuenta; pues, suponiendo que el díptico ovetense se encontraba ya *in situ* a comienzos del siglo XVI, Rada y Delgado²⁵, sugiere incluso la posibilidad de que la traza del nuevo y monumental retablo mayor –contratado en 1511– pudiera “inspirarse en el díptico de marfil de la Pasión (siglo XIV) guardado en la Catedral”. En términos generales, aunque invirtiendo la dirección de los vectores, Koechlin²⁶

²³ BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo: “Virgen Abridera de Allariz”, en *Galicia no tempo. Conferencias (Otros estudios: Nuevas visiones en torno a la temática de Galicia no tempo)*, Xunta de Galicia. Arzobispado de Santiago. Consellería de Cultura e Xuventude. Santiago de Compostela, 1991, pág. 146.

²⁴ RÉAU, Louis: *Iconographie de l’Art Chrétien*. Tome Second. Iconographie de la Bible. II. Nouveau Testament, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, pág. 92.

²⁵ RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: *Viaje de SS.MM. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia*, Madrid, 1860, pág. 337. Una de las primeras menciones textuales se localiza en la obra conjunta de CANELLA Y SECADES, Fermin; y BELLMUNT Y TRAVER, Octavio: *Guía general de viajeros en Asturias*, Gijón, 1899 (reed.: Ed. Auseva. Gijón, 1987)]. Así, en la pág. 73, y dentro del itinerario número 547, que titulan «Oviedo, la vieja capital del Principado», encontramos referenciado “un díptico de marfil” que no es el consular, reseñado en la página siguiente.

²⁶ KOECHLIN, Raymond: *Les ivoires gothiques français* (3 vols.), Auguste Picard, éditeur, Paris, 1924.

comparte dicha vinculación; pues estima que tanto el esquema general como el método expositivo de los dípticos derivan directamente de la escultura monumental. Siguiéndoles de cerca, Durán Sanpere²⁷ considera determinante el influjo que sobre los mismos ejercieron los retablos de piedra; a la vez que, ampliando un tanto el espectro referencial, Ferrandis²⁸ afirma categóricamente que “los marfiles góticos no son más que el reflejo de la escultura monumental y la miniatura”.

Sea como fuere, lo cierto es que se trata de un tipo de obra que define con precisión el espíritu de su época, marcada en buena medida por la entusiasta valoración del libro de Horas, del que vienen a ser una suerte de trasunto plástico. Acorde con esta idea, y como para el caso de las exquisitas miniaturas que ilustran y decoran las páginas de tales devocionarios, tanto las tallas de bulto como los relieves marfileños solían presentar un primoroso acabado, que incluía el dorado y policromado de la pieza en cuestión; si bien, como recuerda Estella Marcos, “por su bella tonalidad, sólo se le colorea en parte y sin preparación, por lo que la mayoría de los ejemplares, policromados en su generalidad, han perdido los colores que decoraban sus cabellos, labios, túnicas o mantos”²⁹.

Así, contamos con ejemplos que, como el díptico del Escorial, o el del Museo Arqueológico Nacional³⁰, mantienen en aceptable estado de conservación buena parte de su policromía y dorado. Tal pudo ser también el caso del *libro* asturiano; aunque hoy, bien sea debido al desgaste propio del roce continuado por el uso, o al expreso deseo de eliminarlo en tiempos, no conserve rastro alguno de los pigmentos y dorados originales. En este sentido, merece la pena insistir en el hecho de que nuestra actual

preferencia por la presentación “en blanco”, cuando de talla en marfil se trata –solución atípica en las manifestaciones artísticas medievales, marcadas por su vistoso colorido³¹–, viene inducida por los postulados neoclásicos, decididos impulsores de este tipo de acabados.

Sin duda, una de las claves del éxito alcanzado en su momento por estos preciosos objetos, en buena parte destinados al ejercicio de una selecta piedad doméstica, estriba en haber conseguido evitar un tanto los habituales condicionamientos litúrgicos, sorteando con acierto el férreo control mantenido por la Iglesia para los materiales de apoyo asociados a la acción pastoral. Y en esto residía, precisamente, buena parte de su atractivo para la nueva clientela urbana; pues a la vez que permitió un desarrollo más libre de su contenido temático –incentivando con ello el espíritu narrativo del estilo– estimuló la propia creatividad del artista, como se pone de manifiesto en no pocas ocasiones con la incorporación al relato de nuevos temas (venatorios, amor cortés, fábulas, asuntos mitológicos, etc.).

Centrándonos en el estudio del díptico en cuestión, sorprende comprobar cómo, a pesar de las indiscutibles afinidades que lo vinculan con la serie de los diez grandes dípticos de la Pasión –con el de Berlín a la cabeza–, agrupados en su momento por Koechlin bajo tal denominación común³², el de Oviedo ni siquiera aparece mencionado en su ya clásico estudio. Sin entrar a considerar las razones que mediaron para no incluirlo en dicha relación, no cabe descartar el simple desconocimiento del mismo. En todo caso, y aunque posible, ésta sería una explicación poco convincente; pues, amén de que se trata de una obra suficientemente divulgada, su formulación iconográfica y formal es prácticamente idéntica al mentado ejemplar del Museo Arqueológico Nacional.

No es de extrañar, pues, que, siguiendo los dictados del sentido común, Estella Marcos³³ abogue por ampliar dicho grupo para dar cabida en

²⁷ FRANCO MATA, María Ángela: “Retablos de la Pasión, de marfil”, *Saber ver el gótico*, pág. 137. Catálogo de la exposición organizada por el Ayuntamiento de Leganés en colaboración con el Museo Arqueológico Nacional y el Ministerio de Cultura. Leganés, 1987, pág. 137.

²⁸ FERRANDIS, José: *Marfiles y azabaches*, ..., op. cit., pág. 195.

²⁹ ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: “La talla del marfil”, en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1994, pág. 436.

³⁰ HERRERA, María Luisa (1963): “Un díptico de marfil, gótico, en El Escorial”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LxxI, 1-2, Madrid, 1963, pág. 295; y ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 175-176.

³¹ Así lo corrobora WECKERLIN, J.B.: *Le drap “escarlate” au Moyen Âge: Essai sur l’étymologie et la signification du mot escarlate et notes techniques sur la fabrication de ce drap de laine au Moyen Âge*, A. Rey. Lyon, 1905, apuntando que “le goût du moyen âge étant aux couleurs vives, éclatantes”.

³² KOEHLIN, Raymond: *Les ivoires gothiques*, op. cit., pág. 125.

³³ ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: *La escultura del marfil*, op. cit., pág. 173.

él a la pieza ovetense; que, como queda apuntado, no sólo responde con absoluta fidelidad a los caracteres prototípicos de la serie de los grandes dípticos de la Pasión, sino que, a mayor abundamiento, incluso “se asemeja en gran manera al famoso díptico del Museo de Berlín, cabeza de esta serie”. Es más, su cotejo con el ejemplar epónimo del grupo, pone en valor la excelente calidad y el carácter innovador del marfil asturiano³⁴. En este sentido, Estella Marcos asegura que “en comparación con el díptico del Museo de Berlín estudiado por Koechlin (núm. 788), compone mejor las escenas por una más sabia agrupación de los personajes, favorecida por la eliminación de figuras o grupos anejos [...] También se consigue el efecto por una mayor acentuación de los distintos planos en que se agrupan las figuras, carácter destacado por Koechlin como uno de los factores más progresistas del taller. Destaca, asimismo, el tratamiento en fuerte relieve de los plegados de la indumentaria y la configuración de cabezas y rasgos fisionómicos”. Por su parte, María Luisa Herrera completa su documentado trabajo sobre el díptico del Escorial con una interesante reseña dedicada al del Museo Arqueológico Nacional³⁵. Sin citar expresamente el ejemplar ovetense, esta autora resume a la perfección las características formales de la serie de los grandes dípticos de la Pasión, que cifra en “representar siempre las mismas escenas; búsqueda de efectos dramáticos y realistas mediante la acumulación de muchas figuras en planos diversos, que dan a la escena mayor vida y movimiento. Sin embargo, han de procurar actitudes más bien exageradas para diferenciar a los distintos personajes y sus sentimientos, ya que los rostros suelen ser siempre casi iguales y poco definidos: la misma cara, barba y disposición de los cabellos en los varones, que sólo se distinguen por sus gestos y actitudes. Estas son verdaderamente movidas, complicadas y originales; están muy lejos de las normas iconográficas generales a que venían sometiendo los artistas del siglo XIII y principios del XIV”.

Esto lleva a Estella Marcos a retrasar un tanto el momento de su realización –habitualmente situado hacia mediados del siglo XIV³⁶–, así como a perfilar su filiación estilística; que, tras

anotar ciertas afinidades circunstanciales con el prolífico taller de Kremsmünster (relación que, a la postre, se revela más bien genérica; primordialmente porque, a su juicio, “el realismo de los rostros de este díptico ovetense no tiene la fuerza expresiva que caracteriza las obras del taller de Kremsmünster”), ella vincula decididamente con la producción borgoñona, cuya estética sigue una línea más contenida y fluyente, de semblantes plácidos y ademanes comedidos. Efectivamente, es fácil constatar que sus criaturas carecen del incisivo expresivismo gestual y la pulsión emocional que caracterizan las producciones propias de la escuela germana; pero está igualmente claro que tampoco siguen la vía blanda encarnada por el díptico del Museo Arqueológico Nacional; obra que María Luisa Herrera³⁷ atribuye a un taller parisino. Con todo, se hace inevitable su comparación con el citado díptico madrileño³⁸, puesto que ambos parten de una fuente iconográfica común; y no sólo cuentan con el mismo número de escenas, sino que repiten literalmente los asuntos en ellas representados.

Pero prácticamente a esto se limita su semejanza, siendo más que notorias las diferencias estilísticas que les separan entre sí. Como queda apuntado, a la vez que reduce el número de figurantes, el maestro de Oviedo les otorga una más ajustada proporcionalidad respecto al marco escénico de acogida; con lo que no sólo procura más aire a la representación, sino que con ello evita los indeseables efectos causados por el agobio espacial. Asimismo, frente a la forzada gestualidad de los personajes de la colección madrileña –cuya factura es, además, considerablemente más sumaria y torpe–, los actores del asturiano hacen gala de un sereno e idealizado naturalismo que, si gravita en la órbita de la manufactura francesa –siempre fascinada por la sensual fluidez del arabesco, dotando a sus personajes de una elegante y estilizada flexibilidad–, no desmiente su raigambre tardoantigua, situándose a medio camino entre el manierismo clasicista y el temprano influjo del *estilo bello* o *cortesano internacional*. En definitiva, el autor del díptico ovetense impone por derecho propio la superioridad de su formación técnica y pericia profesional, mostrando un mayor rigor compo-

³⁴ ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: *La escultura del marfil*, op. cit., pp. 173-174.

³⁵ HERRERA, María Luisa: “Un díptico de marfil, gótico”, op. cit., pág. 300.

³⁶ ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: “La talla del marfil”, op. cit., pág. 453.

³⁷ HERRERA, María Luisa: “Un díptico de marfil, gótico”, op. cit., pág. 29.

³⁸ ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: *La escultura del marfil*, op. cit., pp. 175-176.

sitivo, evitando en buena medida la saturación del espacio escénico, y moviendo con soltura a sus personajes dentro de él. Todo ello servido por tan aquilatada ejecución que sólo puede ser calificada de virtuosista.

En el capítulo de las filiaciones, Cid Priego³⁹ encuentra reveladoras semejanzas estilísticas entre el díptico ovetense y “algunos que se conservan en museos extranjeros, por ejemplo, en el de Cluny, de París, así como con el que guarda el “National Museum”, de Copenhague, con el que acaso tenga demasiadas semejanzas que supongan, por lo menos la inspiración en él”. Francisco de Caso, por su parte, nos remite a la opinión de Mayer⁴⁰, que lo considera de indudable origen francés, poniéndolo en relación con algunas obras pertenecientes “a las colecciones Hainaner, Spitzer, Dutruit y del South Kensington Museum de Londres”. Asimismo, y tocante a su valoración artística, el profesor Cid se rinde ante la belleza formal e insuperable calidad técnica del trabajo, concluyendo que se trata de una pieza “de categoría semejante a las conservadas en las colecciones Dutruit y Spitzer o a varias del South Kensington Museum”⁴¹.

Es difícil no estar de acuerdo; pues el suyo es un refinado ejercicio de estilo, puro manierismo miniaturizado. Sofisticado reflejo del arte de la época, su propuesta ilustra a la perfección la declarada tendencia narrativa y el inefable anecdotismo del momento; un modo de representación que, para enriquecer y amenizar el desarrollo de la acción evangélica, gusta de aderezar el relato principal con toda suerte de digresiones y apuntes pintorescos. Así pues, y acusando de forma inequívoca la influencia que las artes escénicas ejercieron en la plástica de su tiempo, ambos paneles despliegan,

monográficamente y a lo largo de media docena de “actos”, una cumplida crónica en imágenes dedicadas a la exposición circunstanciada del ciclo pasionario. En altura, cada hoja viene compartimentada en un triple registro, de formato apaisado; y, para definir y destacar convenientemente las secuencias, se opta por rematarlas con elegantes frisos de arquería volada, concebidos aquí como guardapolvos o doseletes ornamentales (genéricamente llamados *chambranas* o *mamposterías* en los textos). En cuanto a la lectura secuencial de los relieves se refiere, vemos que, al modo habitual, la narración de los hechos progresa ordenadamente, zigzagueando de izquierda a derecha y avanzando linealmente de arriba hacia abajo.

Entrando a tratar sobre el discurso iconográfico en sí, comprobamos que éste se inicia a partir del cuadro dedicado a la *Entrada en Jerusalén* (del que se suprime el episodio correspondiente a la resurrección de Lázaro, asunto que, por el contrario, se encuentra presente en el díptico de Berlín y en otros de su grupo), con el Mesías escoltado por los discípulos y cabalgando a lomos de la borriquilla, que viene acompañada a su vez por su minúscula cría. Como podemos apreciar, la puesta en escena se atiene, en lo esencial, a los presupuestos ya consagrados por el modo de representación románico, con Jesús aclamado por la muchedumbre, que acude en tropel a recibirle a las puertas de la ciudad santa. En virtud del modelo de partida, se observa también aquí la presencia de algunos detalles de género, entre los que destacamos la figura de Zaqueo encaramado al árbol⁴², que cuenta con referentes tan venerables como el dintel marmóreo atribuido al círculo del Maestro Biduinos (c. 1175)⁴³.

En cuanto al pasaje del *Lavatorio*, destacan en él las contrapuestas actitudes de los apóstoles (cuyas fisonomías han sido tan fuertemente individualizadas, que componen verdaderos “retratos de carácter”), visiblemente sorprendidos por el desconcertante gesto de humildad del

³⁹ CID PRIEGO, Carlos: “Arte”, op. cit., pág. 249, lo considera francés (quizás franco borgoñón, para BURGOS, María Covadonga: “Imágenes y Tesoros de la Cámara Santa”, en *Luces de peregrinación. Sede real y sede apostólica*, Gobierno del Principado de Asturias / Banco de Sabadell, Oviedo, 2004, pág. 60. En ocasiones, se hace difícil deslindar influencias, pues como apunta SELVA, José: “Arte gótico”, en *Artes aplicadas de la Edad Media*, Edit. Amaltea, S.A., Barcelona, 1944, pág. 153, “en Alemania, la talla del marfil parece derivar de las escuelas francesas, para cristalizar, en su evolución, en tipos más enraizados en la tradición de los artistas renanos”.

⁴⁰ CASO FERNÁNDEZ, Francisco de: “Arte gótico en Asturias”, capítulo IX de la *Enciclopedia Temática de Asturias*, vol. 4, Silverio Cañada, ed., Gijón, 1981, pág. 311.

⁴¹ CID PRIEGO, Carlos (1978); “Arte”, op. cit., pág. 249.

⁴² Iconográficamente tributario del arte paleocristiano y bizantino lo considera ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: “Esculturas de marfil medievales en España”, en *Archivo Español de Arte*, Tomo LVI, núm. 222, Madrid, 1983, pp. 90-98.

⁴³ Con el que, salvadas las distancias, guarda cierto parecido en lo compositivo. Cfr.: HOWARD, Kathleen (Ed.): *Guía del The Metropolitan Museum of Art*, Barcelona, 1993, pp. 392-393.

Maestro, que no se anda con remilgos a la hora de llevar a la práctica el ideario de su doctrina.

Aunque el relieve dedicado a la celebración de la *Santa Cena* mantenga el conservador esquema mural; esto es, de friso paralelo al plano (con los comensales alineados detrás de la mesa, al modo románico), y la preceptiva axialidad marcada por la figura de Jesús, la simetría bilateral es ya muy laxa, tan solo condicionada por el espacio disponible. Asimismo, cabe destacar en el presente cuadro un curioso detalle, inspirado en el rico anecdotario de los Apócrifos, que sorprende a Judas apoderándose a hurtadillas del pescado y tomando el bocado acusador de manos del Salvador⁴⁴.

Por su parte, la escena consagrada a la *Ora-ción de Getsemaní* cobra especial relevancia en virtud del meritorio efecto que otorga a la representación, aplicando un singular recurso, que cobra tintes oníricos al proyectar la angustia de Cristo sobre la materia, presa de una gran agitación. Convertido en sujeto activo, este magma expresivo, o fondo emocional, fluye como una densa masa plástica que anega a los discípulos en su sueño, inmersos en ella, pero ajenos aún a la tragedia que se gesta a su alrededor⁴⁵. Siguiendo una convención frecuente en este tipo de obras, el siguiente relieve, correspondiente al momento del *Prendimiento*, funde en una misma escena dos episodios (*diopsia*), espacial y temporalmente separados entre sí: la detención del Rabí en el huerto, y el

ulterior suicidio de Judas (dramático desenlace que viene expresado de modo especialmente truculento; pues, pendiente del árbol, y con el dogal al cuello, el *Iscariote* aparece también desventrado)

Como obligado broche final, este relato secuencial en imágenes se cierra con la escena cumbre de la *Crucifixión*; una estampa transida de lírico y contenido patetismo, cuyo correlato pictórico encontramos en composiciones murales de la época, tales como la firmada por Juan Oliver para el refectorio de la Catedral de Pamplona (1330). Su plasmación responde *ad litteram* con el locus de la *compassio*, puntualmente recogido en el Duelo de Berceo (109); que incide en la condición humana de los personajes, para componer una vívida transcripción del relato, haciéndose eco de cómo, “al expirar Cristo, la Virgen sufre un repentino desmayo”⁴⁶.

Como señalamos al comienzo del presente trabajo, el mutismo documental que rodea al díptico gótico nos impide, igualmente, saber siquiera algo sobre el precioso estuche protector (de marfil, hueso, metal, vitela, paño, etc.) que hubo de tener, puesto que piezas de semejante valor y estimación no solían permanecer a la vista de continuo, ni estaban al alcance de cualquiera. Otro tanto cabe decir para el caso de las imágenes de bulto, pues además de la correspondiente peana que les procuraba el necesario realce y estabilidad, aquéllas contaban de ordinario con marcos expositores apropiados –bien sea mediante un simple panel como

⁴⁴ La tipología del nimbo, crucífero, ha suscitado serias dudas en cuanto a la adscripción del díptico a un determinado taller; pero, tal como recuerda CANELLA Y SECADES, Fermín: *De Covadonga (Contribución al XII Centenario)*, Madrid, 1918, pág. 82, se trata de una presentación habitual en Bizancio, donde “desde el siglo VI se pone tras de la cabeza el nimbo ó aureola por medio de un círculo, aro ó disco de luz, superior y mayor que el de los Santos, con segmentos de cruces pequeñas, estrellas ó piedras preciosas”. La propia ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: *La escultura del marfil*, op. cit., pág. 174, se hace eco de su presencia en las miniaturas de las *Cantigas* y del *Breviario de Amor*.

⁴⁵ Ya en su momento lo señalamos como precedente claro para el admirable efecto fundente desplegado por el monumental grupo de la Transfiguración, en el testero del coro de la catedral toledana, *cfr.*: Paniagua Félix, Pedro: “Díptico de la Pasión”, en *Orígenes, ...*, op. cit., pp. 457-458. Sirviéndose magistralmente de este recurso expresivo, Alonso de Berruguete confiere una gran carga psicológica a la representación. Hay, además, que subrayar que en el marfil asturiano la postura contrapuesta de los apóstoles acentúa la sensación de movimiento convulso.

⁴⁶ Al respecto, CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: “Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomos xxxiv-xxxv, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1969, pág. 188, comenta que “la Virgen, así se desvanece –desmayos no consentidos en el románico– y sus compañeras le rocían con agua el rostro y forman un desesperado coro de ayes. No faltan tampoco detalles anecdóticos tomados de la Leyenda Dorada, tales como el gesto de Longinos, que, rodilla en tierra, y coronado, se lleva la mano al ojo, salpicado por una gota de la sangre de Cristo”. Para BOCCADOR, Jacqueline; y BRESSET, Edouard: *Statuaire médiévale de collection* (vol. II), Les clefs du Temps, S.A. Milán, 1972, pág. 216, el tema viene inspirado por los Apócrifos, y ya había sido aplicado en el siglo VII en Roma (oratorio de los Santos Juan y Pablo). Sin embargo, el exagerado desfallecimiento de María será una “nouveauté de la fin du Moyen-Age encouragée par les Mystères”, *cfr.*: BERTAUX, Émile (1906): “La Sculpture chrétienne en Espagne, des origines au xivème siècle”, en *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. II, Paris, 1906, pp. 226-227.

respaldo adosado, bien en forma de “capillicas” o de tabernáculos, dotados de portezuelas– y, en ocasiones, con algún reconditorio destinado al depósito de reliquias. Así, en la reseña que dedica a la desaparecida imagen mariana de la catedral de Zamora, Estella Marcos⁴⁷ reproduce parte del asiento documental en que se cita el tabernáculo de hueso negro que la amparaba, “detalle normal en la eboraria francesa del siglo

xiv aunque en esta escuela estos aditamentos solían ser también de marfil y no de hueso”. De ser éste el caso del díptico de la Pasión, con él se perderían los rótulos o inscripciones (dedicatorias votivas, consecratorias, etc.) con que pudiera contar, y que ayudarían a despejar las incógnitas sobre su datación y, quizás, sobre su autoría.



Fig. 1. Díptico de la Pasión (marfil, 22 x 11 x 1,4 cm. cada hoja). Museo de la Iglesia de Asturias. Catedral de Oviedo

⁴⁷ ESTELLA MARCOS, Margarita-Mercedes: “Esculturas de marfil”, op. cit., pág. 106.



Fig. 2. La Entrada en Jerusalén
Díptico de la Pasión
Museo de la Iglesia de Asturias
Catedral de Oviedo



Fig. 3. La Oración en el Huerto
Díptico de la Pasión
Museo de la Iglesia de Asturias
Catedral de Oviedo



Fig. 4. El Prendimiento
Díptico de la Pasión
Museo de la Iglesia de Asturias
Catedral de Oviedo



Fig. 5. El Calvario
Díptico de la Pasión
Museo de la Iglesia de Asturias
Catedral de Oviedo



Fig. 6. El Prendimiento
Díptico de la Pasión
Museo de la Iglesia de Asturias
Catedral de Oviedo



Fig. 7. La Santa Cena
Díptico de la Pasión
Museo de la Iglesia de Asturias
Catedral de Oviedo