

Dos apóstoles románicos de marfil en el museo de Glencairn (Philadelphia)¹

Noemi ÁLVAREZ DA SILVA

Instituto de Estudios Medievales. Universidad de León

Recibido: 14-5-2013 / Aceptado: 27-6-2013

A Bret Bostock²

RESUMEN: El presente artículo se centra en el estudio de dos piezas medievales de marfil poco conocidas que se han asociado al taller de eboraria leonés. Se trata de dos apóstoles datados a principios del siglo XII que se custodian en el museo de Glencairn, en Philadelphia. Nuestro objetivo es, a través de la observación “in situ” de los relieves, hacer una breve monografía sobre cada uno de ellos incidiendo en los documentos y la bibliografía vinculados a los mismos y realizando una descripción minuciosa que permita valorar su posible adscripción a la tradición ebúrne medieval de la ciudad de León.

Palabras clave: Apóstoles, marfil, Glencairn, León, siglo XII.

ABSTRACT: The present study focuses on two almost unknown medieval ivory pieces which have been believed to belong to the ivory workshop of León. These two ivory pieces are two Apostles dated at the beginning of the twelfth century. Nowadays, they are guarded in the Glencairn Museum of Philadelphia. Our main aim is to write a brief monograph about each of these ivory Apostles by the study of the documentation and bibliography related to them, offering a detailed description in order to ascribe them to the medieval ivory tradition of the city of León.

Key words: Apostles, ivory, Glencairn, León, 12th century.

El museo de Glencairn se encuentra en Philadelphia, concretamente en el dis-

trito histórico Bryn Athyn, que fue declarado “National Historic Landmark” (NHL) el 6 de octubre de 2008³. No es tarea fácil llegar

¹ Este artículo se engloba dentro del Proyecto de Investigación *El patronazgo artístico regio en el territorio castellano-leonés. El papel del clero (1055-1200)*, HAR2010-19480, dirigido por María Victoria Herráez Ortega y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Además ha sido realizado en el marco del desarrollo de la beca de formación del profesorado universitario (FPU) del Ministerio de Educación.

² Bret Bostock es el encargado de las colecciones del Museo de Glencairn. Sin su ayuda, disponibilidad e in-

terés, la realización de este artículo no habría sido posible. Queremos transmitirle nuestro agradecimiento por permitirnos el estudio directo de los objetos así como de la documentación sobre los mismos que se conserva en la colección.

³ [En línea] <http://bahistoricdistrict.org/> [22 de abril de 2013]. Esta mención se asemeja a la de Bien de Interés Cultural (BIC) en el contexto del Patrimonio Histórico Español.

a este lugar pero, cuando se consigue, el visitante se topa con una construcción de carácter medieval en medio de un paisaje idílico. Allí se custodian piezas pertenecientes a la colección de Raymond Pitcairn de gran interés, pero poco conocidas en los ámbitos de investigación de los medievalistas europeos⁴. Este es el caso de dos figuras ebúrneas datadas en el siglo XII. Se han identificado con dos Apóstoles, uno de ellos San Pedro, y se han relacionado con el taller de marfiles que se desarrolló en la ciudad de León durante el siglo XI (Fig. 1).

Para poder abordar el estudio de estos relieves, partimos del análisis de los mismos a través de su observación directa y de la consulta de la documentación existente que, aunque conservada en el museo, no ha sido publicada. De este modo, establecemos las posibles relaciones formales y estilísticas que presentan con el taller promovido por Fernando I y su esposa doña Sancha.

TALLER DE EBORARIA DE LA CIUDAD DE LEÓN

El trabajo de marfil en la Península Ibérica durante los siglos X y XI da como resultado la producción de obras de gran calidad técnica y de apariencia suntuosa. Existen dos vertientes bien diferenciadas en la eboraria de estos momentos. Por un lado, se desarrollan los talleres musulmanes de Córdoba y Cuenca y por otro, los cristianos en León y San Millán de la Cogolla⁵.

⁴ Para más información sobre el museo se recomienda la consulta de su página web. [En línea] <http://www.glencairn-museum.org/> y <http://www.nytimes.com/193/03/20/travel/glencairn-medieval-treasure.html?pagewanted=all> [22 de abril de 2013].

⁵ Existe una abundante bibliografía sobre los talleres hispanos, por ello nos limitamos a plasmar títulos más específicos, relevantes o recientes a partir de los cuales el lector podrá ampliar sus conocimientos: J. BRECK, "Spanish Ivories of the XI and XII centuries in the Pierpont Morgan Collection", *American Journal of Archaeology*, vol. 24, nº 3, julio-septiembre, 1920, pp.

Es bien conocido que, en la capital leonesa, surge una actividad en torno al marfil alrededor de mediados del siglo XI. Aunque no existen pruebas arqueológicas que permitan determinar la posición física del taller dentro del conjunto de San Juan Bautista y San Pelayo (hoy Real Colegiata de San Isidoro), se han conservado varios ejemplares ebúrneos que aluden al mismo. Estos objetos, realizados por artistas de gran pericia, se mencionan en algunos documentos del momento por lo que su datación en los años centrales de la undécima centuria es bastante exacta. El testimonio más relevante en este sentido es, sin duda, la donación de los monarcas Fernando I y Sancha del año 1063⁶. Los reyes leoneses se constituyen como los principales y únicos promotores conocidos de este taller, dato que atestiguan sus piezas clave: Crucifijo de Fernando I y Sancha, Arca de San Juan Bautista y San Pelayo y Arqueta de las Bienaventuranzas. Todas ellas cuentan o contaban con alguna inscripción relativa al patronazgo del matrimonio regio⁷.

217-225; A. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit, XI-XIII Jahrhundert. Vierter band*, Berlín, 1975, tomo IV, (1ª ed.1926); J. FERRANDIS, *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, 1928; M.M. ESTELLA MARCOS, *La escultura de marfil en España*, Madrid, 1984; Á. FRANCO MATA, "La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII" *Codex Aquilarensis*, nº 13, 1998, pp.145-166; Á. FRANCO MATA, "Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI", *Codex Aquilarensis*, Aguilar de Campo, nº 22, Noviembre de 2006, p. 95 y Á. FRANCO MATA, "Eboraria en los reinos hispánicos en los siglos XI y XII y su reflejo en el Museo Arqueológico Nacional" en VV.AA., *Enciclopedia del Románico*, Madrid, Aguilar de Campoo, 2008, pp. 197- 228.

⁶ Archivo de San Isidoro (ASIL) nº 125; M.E. MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro de León, Documentos de los siglos X-XIII*, León, 1995, pp. 16-19, nº 6 y M.E. MARTÍN LÓPEZ, "Un documento de Fernando I de 1063: ¿Falso diplomático?", en J. M. FERNÁNDEZ CATÓN (coord.), *Monarquía y sociedad en el Reino de León, de Alfonso III a Alfonso VII*, León, 2007, pp. 513-539.

⁷ En el caso de la Arqueta de las Bienaventuranzas no se ha conservado ninguna prueba documental que demuestre que habría contado con un letrado con los nombres de los reyes. Sin embargo, a tenor de las otras

El Crucifijo ebúrneo de Fernando I y Sancha se custodia en el Museo Arqueológico Nacional desde el año 1869⁸. Su datación, a mediados del siglo XI, ha sido posible gracias a su identificación con una de las piezas mencionadas en el documento del año 1063 (“*aliam eburneam in similitudinem nostri redemptoris*”)⁹. En la parte inferior se lee una inscripción con los nombres de los monarcas. La figura exenta del Cristo presenta una oquedad en la espalda para custodiar fragmentos de la *vera cruz* y es el primer crucificado conservado en la escultura hispana. En torno al mismo, en el anverso de la cruz, se han tallado multitud de figurillas humanas en posiciones complicadas que se han identificado con los condenados y los bienaventurados. Existen también escenas vinculadas con la Redención y la Salvación. Los espacios de los brazos de la cruz en el reverso presentan parejas de animales que se insertan en roleos vegetales, mientras que el centro y los cuatro extremos se ocupan con otras imágenes: el Cordero místico y el Tetramorfos respectivamente¹⁰. La calidad de la talla y la riqueza plástica e iconográfica de sus representaciones hacen que este crucifijo sea una obra capital, no solo de la eboraria hispana, sino de toda la escultura medieval europea.

obras de arte que promovieron Fernando I y Sancha y en las que aparecen representados de alguna forma, consideramos que, también en la arqueta, habrían existido o bien sus figuras o bien sus nombres. Esta teoría está desarrollada más ampliamente en: N. ÁLVAREZ DA SILVA, “La inscripción como imagen de poder en la Edad Media”, *Actas del XIX Congreso del Comité Español de Historia del Arte (CEHA): Las artes y la arquitectura del poder. Castellón, 5-8 de septiembre de 2012*, (en prensa).

⁸ J.D. RADA Y DELGADO, y J. de MALIBRÁN, *Memoria que presentan al Exmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas por el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1871, p. 35.

⁹ ASIL, n.º 125.

¹⁰ Sobre este objeto existe una cuantiosa bibliografía la mayor parte de la cual se recoge en Á. FRANCO MATA, “Arte Medieval Cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional”, *Tierras de León*, vol. 28, 1988, p. 31 y ss. y se actualiza en: R. GALLEGO GARCÍA, *La eboraria durante el reinado de Fernando I. La perspectiva de unas artes suntuarias europeas*, tesis doctoral (inédita), 2010, pp. 65-66.

El Arca de San Juan Bautista o San Pelayo, conocida también como Arca de San Vicente o de los marfiles, fue donada en el año 1059 por los monarcas leoneses a la iglesia de San Isidoro, en cuyo museo se custodia actualmente¹¹. Se ha podido datar gracias a una inscripción que leyó Ambrosio de Morales en el siglo XVI¹². También se ha vinculado al diploma del año 1063. Se consideraba que era la “*capsam eburneam operatam cum aureo*” ya que, originariamente, habría contado con una guarnición metálica perdida tras la Invasión francesa en el siglo XIX¹³. Hoy en día, presenta veinticinco placas de marfil que se incrustan en un alma de madera. Sobre las doce repartidas en el cuerpo de la caja se han tallado los Apóstoles. Los cuatro ríos del Paraíso, el Tetramorfos, ángeles, arcángeles y serafines tienen cabida en la cubierta, de tipología a cuatro aguas y con una plataforma superior.

La Arqueta de las Bienaventuranzas también se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional. Aunque con mayores dificultades, se ha asociado al documento de Fernando I y Sancha y se considera que sería

¹¹ Los títulos recientes de mayor relevancia que abordan esta pieza detalladamente son: VALDÉS FERNÁNDEZ, “Arca de los marfiles”, *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, 1988, pp. 186 y 187; J.D. DODDS, (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200*, Nueva York, 1993, p. 236 y s.; M. ÁLVAREZ DÍEZ, *El arca de los marfiles de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1994, (Memoria de licenciatura), E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Arca Relicario” en J.M. CRUZ VALDOVINOS (coord.), *Obras maestras recuperadas*, Madrid, 1998, pp. 72-74; M. M.C. COSMEN ALONSO, “Arca de San Pelayo” en I. G. BANGO TORVISO, (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, León, 2001, n.º 87, p. 229 y R. GALLEGO GARCÍA, *Op. cit.*, pp. 293 y ss.

¹² A. DE MORALES, *Viage a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*, Madrid, 1765 (Ed. Facsímil, Oviedo, 1977), p. 47: “*Arcula Sanctorum micat haec sub honore duorum Baptistae Sancti Joannis, sive Pelagii. Ceu Rex Ferdinandus Reginaque Santia fieri iussit. Era millena septena seu nonagena*”.

¹³ ASIL, n.º 125.

una de las “*alias duas ebúrneas argento laboratas*” y, de manera específica, aquella que poseía en su interior otras tres pequeñas cajitas de marfil (“*in unna ex eis sedent intus tres alie capselle in eodem opere facte*”)¹⁴. El aspecto de esta pieza es muy llamativo. Combina siete placas de estilo románico, en las que se ha tallado el tema de las Bienaventuranzas, con siete fragmentos, en la parte posterior de la arqueta, procedentes de objetos musulmanes, tal y como denotan sus motivos decorativos y sus inscripciones. Su apariencia es fruto de una reconstrucción cuya datación es motivo de controversia entre los especialistas¹⁵.

En función del estudio de las tres piezas claves del centro productor, se pueden enumerar algunas de las particularidades del taller leonés.

En ambas arquetas los personajes se sitúan bajo arcos semicirculares o de herradura con alfiz que también presentaban los códices miniados¹⁶. Los trazos empleados para la representación de los pliegues, con una forma característica que ha sido definida tradicionalmente como “en tau”¹⁷, también comparten rasgos con la ilustración de manuscritos. No obstante, al tratarse de escultura, crean un interesante juego de luces y sombras así como diferentes volúmenes y relieves originando un ambiente muy vívido y dinámico. Esta

atmosfera se intensifica en el caso del anverso del crucifijo fernandino. En él, se aglutinan gran cantidad de nerviosas figurillas que ocupan todo el espacio disponible con sus violentas posturas y transmiten angustia y desasosiego. En el reverso, se dejan traslucir las influencias de los talleres hispanomusulmanes a la hora de representar animales afrontados pero, de nuevo, se pueden establecer vínculos con la miniatura a partir de la vegetación dispuesta en forma circular. Los artistas musulmanes tuvieron que dejar alguna impronta en los leoneses, pues las iglesias cristianas, y entre ellas San Isidoro, contaban con piezas islámicas en sus tesoros¹⁸. A pesar de que se trata de una amalgama de influencias, el taller leonés realiza producciones originales.

Los personajes representados pertenecen al ámbito religioso y se caracterizan por su talante serio y sereno así como por unas actitudes sobrias y solemnes, a través de cuales se pueden individualizar las figuras. Éstas siguen las pautas románicas del arte del momento ya que tienen grandes cabezas y extremidades muy marcadas. En sus rostros, los ojos se vivifican a través de incrustaciones en diferentes materiales y la expresividad se acentúa, asimismo, mediante las diferentes posiciones de las manos, de largos dedos. Se visten con mantos y túnicas hasta los pies. En la mayoría de los casos se aprecian bandas

¹⁴ ASIL, nº 125.

¹⁵ N. ÁLVAREZ DA SILVA, “La arqueta de las Bienaventuranzas. Nueva hipótesis reconstructiva” *Imago Temporis*, (en prensa) y Á. FRANCO MATA, “La arqueta de las Bienaventuranzas”, *Diario de León*, 12/07/2009.

¹⁶ H. FOCILLON, *Arte de Occidente. La Edad Media Románica y Gótica*, Madrid, 1988, p. 50 y ss., considera que el origen de este motivo procede de la Antigüedad, más concretamente del período helénico. Se empleaba especialmente en los sarcófagos de donde seguramente extraerían sus modelos los escultores del siglo XI.

¹⁷ Esta denominación fue dada por P. LASKO, *Ars Sacra. 800-1200*, Londres, 1972 (ed. esp.: *Arte Sacro. 800-1200*, Madrid, 1999) y se refiere la forma que originan los paños de los mantos de las figuras leonesas en su caída y que, en cierta medida, imitan la forma de la letra griega “tau”.

¹⁸ En este sentido destacan los trabajos de Shalem como: A. SHALEM, “From Royal Caskets to Relic Containers: Two Ivory Caskets from Burgos and Madrid”, *Muqarnas*, Vol. XII: An Annual on Islamic Art and Architecture, 1995, pp. 24-38; A. SHALEM, *The Oliphant, Islamic Objects in Historical Context*, Leiden, 2004 y A. SHALEM, “The Second life of Objects: Ivory Horns in Medieval Church Treasuries” en, G. BÜHL; A. CUTLER, A. EFFENBERGER, Arne, *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Wisbaden, 2008, pp. 225-236. Otros textos importantes: H. SWARZENSKY, “Two Oliphants in the Museum” *Bulletin. Museum of Fine Arts, Boston*, vol. LX, nº 320, Boston, 1962, pp. 28-45; J. HARRIS, “Muslim Ivories in Christian Hands: the Leire Casket in Context”, *Art History*, vol. 18, nº 2, junio 1995, pp. 213-221 y E. HOFFMAN, “Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century”, *Art History*, vol. 24, nº 1, 2001, pp. 17-50.

decorativas tanto en las mangas como en los bordes inferiores. Los pliegues, a los que hemos hecho alusión previamente, están reforzados con líneas sesgadas, con un pequeño rayado transversal. Este rasgo se convierte en una de las peculiaridades del taller de Fernando I. Otros detalles característicos son los libros con flor cuadrifolia que portan los Apóstoles, los Bienaventurados, los ángeles y los miembros del Tetramorfos; las ondulaciones sobre las que reposan ciertos Apóstoles y que permiten situarlos en un lugar divino, o el tratamiento de las alas a base de un plumón decorado y líneas paralelas que representan las plumas. Precisamente, a través de las múltiples posiciones en que se colocan las alas de los ángeles en las dos arquetas, se demuestra la gracilidad y maestría de los artistas. Del mismo modo, transmiten su dinamismo y originalidad en la organización de algunas de las escenas en las que se rompe el marco para aprovechar el espacio.

Junto a los tres objetos más destacados ya señalados, no podemos olvidar otras piezas de interés que pueden vincularse con el taller fernandino porque cumplen con algunas de las características citadas previamente.

En el Museo de León se conserva el célebre Cristo de Carrizo que, en origen, habría tenido una cruz probablemente del mismo material. Se trata de una figura de gran tamaño en la que la cabeza, los brazos y las manos están ligeramente desproporcionados en comparación con el cuerpo y los pies que reposan sobre un supedáneo. Presenta un paño de pureza que contaba con incrustaciones de piedras preciosas hoy perdidas¹⁹.

También en la capital leonesa, en este caso en el Museo de San Isidoro, puede admirarse una pieza ebúrnea que se ha

identificado con un Portapaz pero que, tal vez, habría formado parte de un díptico²⁰. Se trata de un Cristo en majestad enmarcado en una mandorla que se recubre por una chapa dorada en la que se aprecian hilos metálicos que imitan formas vegetales.

Fuera de las fronteras de nuestro país existen también algunos ejemplares adscritos al taller de León. En el Louvre se custodia una placa con el tema iconográfico de la *Traditio Legis*. Cristo sentado en su trono entrega las llaves a san Pedro y el Evangelio a San Pablo. Alrededor se reparten figuras de ángeles y las cuatro esquinas están ocupadas por el Tetramorfos. Por su tamaño y tipología se ha identificado con la tapa de algún Evangeliario. Al analizar la técnica empleada para la talla se descubren similitudes con algunas de las figuras de los bienaventurados. Se supone que los mismos artistas, o al menos formados en la misma tradición, se habrían ocupado de la realización de esta pieza y de la arqueta de las Bienaventuranzas²¹.

De un momento inmediatamente posterior son dos placas que presentan unas grandes dimensiones (27 cm x 13 cm aproximadamente) y un enorme grosor, de casi dos centímetros. Una de ellas se encuentra dividida en dos fragmentos. El de la parte superior, con el descendimiento, pertenece a la Colección Massaveu de Oviedo. En el nivel inferior se talló la escena de las tres mujeres ante el sepulcro que está hoy en el Hermitage en San Petesburgo. La otra placa

¹⁹ J.W. WILLIAMS, "Reliquary corpus (Carrizo Christ)", en J. DODS, (coord.), *Art of Medieval Spain...*, p. 248, nº 114; L. GRAU, "Cristo", en I.G. BANGO TORVISO, (coord.), *Maravillas de la España Medieval...*, p. 384, nº 147; S. ANDRÉS ORDAX, "El tesoro de la monarquía leonesa" en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro de León. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, pp.182 y ss.

²⁰ M.M. ESTELLA MARCOS, *Op. cit.*, p. 60; J. W. WILLIAMS, "Reliquary", en J. D. DODDS, (coord.), *Art of Medieval Spain...*, p. 247, nº 113; M. POZA YAGÜE, "Majestad en marfil", en I.G. BANGO TORVISO, (coord.), *Maravillas de la España Medieval...*, p. 356, nº 129.

²¹ J. FERRANDIS, *Op. cit.*, p. 177; M. M. ESTELLA MARCOS, *Op. cit.*, p. 60; J. W. WILLIAMS, "Christ in majesty with Saints Peter and Paul" en J. D. DODDS, (coord.), *Art of Medieval Spain...*, nº 112, p. 246; Á. FRANCO MATA, "El tesoro de San Isidoro...", p. 56 y "Liturgia hispánica y marfiles...", p. 128; D. GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux Ve-XVe siècle*, París, 2003, nº 55, p. 199; S. ANDRÉS ORDAX, *Op.cit.*, p. 183.

forma parte de los fondos del Metropolitan Museum de Nueva York y aparece dividida en dos escenas, los peregrinos de Emaús y el *Noli me tangere*. Han sido relacionadas entre sí a partir de algunos detalles como el tratamiento de los pliegues, la decoración de los mantos o la fisonomía de los rostros. Éstos presentan pómulos marcados y narices rectas. Los hombres, con barba rizada, tienen el cabello dividido en mechones y las mujeres se cubren con velos. Todos ellos tienen las manos y pies de gran tamaño y dedos finos y largos. Se caracterizan por una técnica muy depurada en la que se juega con la profundidad de los relieves o se utilizan los denominados pliegues "en tau". Por ello se pueden relacionar estas piezas con el resto de obras adscritas al taller leonés. Se trataría de una fase más evolucionada y que tiende ya hacia los presupuestos románicos europeos²².

Por último, existen tres placas de marfil en la que se han figurado tres apóstoles. Dos de ellas, hoy en Glencairn, centran nuestro estudio y las describiremos posteriormente. La otra pertenecía a John Nicholas Brown y hoy se encuentra en la Rhode Island School of Design de la región de nueva Inglaterra, en Estados Unidos. Presenta una factura algo más tosca que las anteriores pero comparte algunas características con ellas, especialmente con el Apóstol no identificado. Ambos tienen un rostro cuyos rasgos se enmarcan dentro de la manera de hacer de los marfilistas leoneses.

LAS PLACAS ROMÁNICAS DE MARFIL DEL MUSEO DE GLENCAIRN

PLACA CON SAN PEDRO

La placa con San Pedro (04.CR.40) mide 14,5 centímetros y presenta un perso-

²² Remitimos a la ficha catalográfica: J.W. WILLIAMS, "Three plaques from a reliquary", en J. D. DODDS, (coord.), *Op. cit.*, pp. 250-253; en la que se realiza el que posiblemente sea, a día de hoy, el estudio más completo sobre las mismas.

naje sentado con una actitud seria y majestuosa (Fig. 2). Su identificación no presenta dudas porque porta, en su mano derecha, el atributo de este Apóstol: las llaves del cielo²³. Con la extremidad izquierda y apoyado sobre su rodilla, sujeta un libro abierto.

Su rostro se enmarca en un nimbo con el borde exterior sogueado²⁴. En la parte central, lindando con el cabello, se abre un pequeño orificio que habría servido para clavar la placa a una pieza, tal vez un arca, de madera (Fig. 3). La cara, ligeramente alargada, está orientada hacia la izquierda, hacia donde dirige su mirada. Es curioso el contraste originado entre el cabello y la barba. Mientras que el pelo está muy trabajado a base de mechones que terminan en rizos muy definidos especialmente en la zona de la oreja; la barba es lisa y no presenta los caracolillos típicos de otras piezas del taller leonés como en la Placa del Descendimiento de la Colección Masaveu de Oviedo o en el Cristo de Carrizo entre otros (Fig. 4). Tiene una nariz ancha y sus ojos se ubican bajo grandes arcos superciliares. El contorno que define la forma de los ojos se intensifica con una línea superior y otra inferior. Las pupilas son dos pequeñas concavidades en las que, probablemente, se habría incrustado otro material tal y como ocurre en los ejemplos ebúrneos de la ciudad de León²⁵.

²³ Para profundizar sobre el asunto de las llaves véase: J. BOUSQUET, "Encore un motif roman composé de lettres les clefs de Saint Pierre. Ses origines ottoniennes et paléochrétienne", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1981, pp. 29-48.

²⁴ GOLDSCHMIDT, Adolph, *Op.cit.*, nº 82, p. 25, lo compara con el nimbo de la mujer situada en el centro en la Placa de las tres mujeres ante el sepulcro del Hermitage pero en realidad dicho sogueado es mucho más ancho, tosco y sencillo.

²⁵ Sobre el material con el que fueron realizadas dichas incrustaciones hay ciertas dudas. Tradicionalmente se ha considerado que las aplicaciones eran de azabache. Sin embargo, a partir de la restauración del Crucifijo de Fernando I y Sancha del año 1064 se comenzó a considerar que se trataba de zafiros (L. VÁZQUEZ DE PARGA, *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, Madrid, 1964,

Su boca, cuyos labios casi no se han tallado, presenta un gesto sobrio comparable al de los otros dos apóstoles hoy en colecciones americanas. Esta actitud es semejante a la del Cristo de Carrizo, la de los personajes de las Placa del Descendimiento y las de las mujeres y el ángel en el relieve con la escena ante el sepulcro vacío, piezas de las que ya hemos hablado con anterioridad.

La figura, de manera global, presenta una forma almadrada originada a partir del manto. Este cubre una túnica larga hasta los pies, que se cobijan bajo los paños por lo que no podemos adivinar si el personaje iba calzado o descalzo.

Los extremos de las llaves centran la composición y se corresponden con el vientre de la figura. A partir de este punto se originan los pliegues, muy marcados, que definen la pierna izquierda. No obstante, debemos decir que la anatomía se esconde bajo la gran cantidad de tela que forma parte del manto y no es posible diferenciar las partes del cuerpo. En cierta medida podría decirse que se trata de una masa en la que solo se acierta a imaginar ciertas formas básicas, como una rodilla o un codo. Tanto el

manto como la túnica están decorados en el borde inferior mediante motivos en zigzag. Los fruncidos son bastante bruscos, generan mucho movimiento y muestran la habilidad técnica del tallista que logra, a partir de diferentes relieves y formas, crear un conjunto de gran vivacidad y agitación. Los célebres pliegues “en tau” del taller leonés del siglo XI parecen haber evolucionado hacia unas formas más violentas donde se busca el contraste entre luces y sombras y, sobre todo, el movimiento. Lo mismo ocurre en las escenas de la placa del *Noli me tangere* y Los discípulos de Emaús, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Frente a la parte inferior del cuerpo, caracterizada por el dinamismo, nos encontramos con una mitad superior más serena en la que los pliegues se suavizan. Ya no se trata de la tela que cae y crea formas caprichosas, sino que, desde los hombros, se adapta al cuerpo. En la zona del pecho se abre y se observa una túnica de escote recto con una ancha franja decorativa. Ésta se compone de dos tiras lisas en los extremos, una banda central a base de ovas, y dos en zigzag que enmarcan a la anterior. Los pliegues del escote son líneas paralelas curvadas. El efecto decorativo de esta zona se acentúa con el ornato del manto a base de ovas y cuentas que también se encuentra en los ejemplos mencionados.

Asimismo, las mangas se esconden bajo el manto. La izquierda tiene pliegues semicirculares de los que sobresale la mano que sujeta el libro por la parte superior. En los dedos se han dibujado someramente las uñas. De la otra manga cae un pedazo de tela decorada en la parte inferior y sobresale la mano que parece asir fuertemente las llaves. Son dos, de gran tamaño y se entrelazan en su cabecal²⁶. Una de ellas es lisa y la cabeza

pp. 11-16). Otros autores como J. YARZA LUACES, *Arte y arquitectura en España, 500-1200*, Madrid, 2000, p. 169, plantean que la vivificación de los ojos se hacía mediante esmeraldas, mientras que R. VILADESAU, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford, 2008, pp. 57-59, consideraba que era el jade el material elegido. Para A. MASKELL, *Ivories*, Londres, 1905, pp. 255-256; sin embargo, serían cuentas de cristal coloreado y otros como A.K. PORTER, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston, 1923, vol. I, p. 37-43, aunque indica este rasgo característico del taller, no especifican qué material sería el empleado por los artistas de la obra. Recientemente, la restauradora del Departamento d'objets d'art del Louvre de París, Juliette Levy, nos ha comentado que las incrustaciones que presenta la Placa de la *Traditio Legis* son pasta vítrea coloreada con un tinte o un producto que se aplicó a toda la pieza y que ha dejado algunas trazas de color rojizo o naranja en algunas de ellas. Independientemente del material empleado, este recurso lograba acentuar la expresividad de las figuras y se ha convertido en una de las características del taller de León.

²⁶ Á. FRANCO MATA, “La eboraria de los reinos hispánicos...”, p. 155, dice que son “dos llaves distintas, de atar y desatar”. Posiblemente con esta frase se refiera al siguiente texto bíblico: “Y yo también te digo que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Y a ti

romboidal. En el extremo presenta unos dientes de gran complejidad en el que se ve una cruz terminada en cuatro salientes. La otra tiene la superficie decorada mediante un sogueado similar al de nimbo y los dientes se crean a partir de una forma que recuerda a una "h" mayúscula. Finaliza también en cuatro resaltes. El libro abierto es muy estrecho y en él no se ha tallado ningún motivo o letra. Sin embargo, si se han trazado líneas verticales paralelas para señalar las hojas.

En la parte inferior izquierda se puede apreciar un pequeño fragmento de lo que, en origen, habría sido la cátedra sobre la que se sentaba, hoy desaparecida. Lo único que se adivina es la decoración de la misma a base de unas formas triangulares que parecen pertenecer a un paño.

Las líneas de contorno de toda la figura están muy marcadas y parecen haber sido acentuadas a través de alguna coloración o tinte más oscuro del que aún se conservan varias trazas.

PLACA CON APÓSTOL NO IDENTIFICADO

La silueta del otro Apóstol es más esbelta y alargada que la de San Pedro y mide 15,7 centímetros (Fig. 5). A diferencia de este último, el discípulo de Cristo no ha podido ser identificado porque simplemente porta un libro. Es probable que si se hubiera conservado la pieza de la que formaba parte contásemos con una inscripción que permitiese su caracterización precisa.

Su rostro se enmarca en un nimbo liso que está fragmentado en su parte derecha. A la izquierda hay un pequeño orificio que, como en el caso anterior, serviría para incrustarlo sobre otra superficie mayor (Fig. 6). El cabello recuerda a algunas de las

figuras de los Apóstoles del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo ya que, en cierta medida, parece un casco. Los mechones no terminan en un caracol como en el caso de San Pedro, los crucificados leoneses o los personajes de las Placas del Descendimiento, las mujeres ante el sepulcro o el *Noli me Tangere* y, sin embargo, la barba y el bigote sí que presentan los mencionados rizos. Tiene una nariz grande y achaparrada y los ojos se enmarcan en enormes arcos superciliares y bolsas bajo los mismos. En las pupilas hay una oquedad que sería rellenada con otro material coincidiendo con San Pedro y el resto de las piezas leonesas. El gesto de la boca es semejante al de la otra placa y transmite sobriedad y seriedad.

El personaje se viste con un manto largo que deja al descubierto los pies, de gran tamaño, pero no excesivamente desproporcionados. En los empeines tiene tres líneas que tratarían de representar, quizá, algunas venas. Si se tratase de un Pantocrátor, tal vez simbolizasen, como ocurre en el Crucifijo de Fernando I y Sancha, la sangre redentora de Cristo. En realidad, tanto la posición de los pies como del propio Apóstol, sentado y con las piernas abiertas, recuerda a la del Pantocrátor de la Colección Larcade, hoy perdido, y al de la Placa de la *Traditio Legis*²⁷. Además, por el aire de divinidad que transmite, podría pensarse que se trata del Señor en el trono. El problema es que esta figura no se corona mediante un nimbo crucífero por lo que su identificación con Cristo queda descartada. Otro detalle que parece confirmar que sería un apóstol es que sustenta el libro con la mano velada, algo inusual en la representación occidental del Cristo en majestad.

En el cuello de la túnica, tapado por la barba, hay una franja con decoración en zigzag y los pliegues, al igual que en San

te dará las llaves del reino de los cielos; y todo lo que atares en la tierra será atado en el cielo; y todo lo que desatares en la tierra será desatado en el cielo" (*Mateo*, 16:18-19)

²⁷ Sobre el Cristo de la Colección Larcade hay muy poca bibliografía aparece en GOLDSCHMIDT, A., *Die Elfenbeinskulpturen...*, vol. IV, nº 105, lámina XXXVI y Á. FRANCO MATA, *Arte leonés fuera de León...*, pp. 160 y 161 aporta los datos más recientes sobre el mismo.

Pedro, se conforman a base de líneas paralelas semicirculares de gran plasticidad que tienden hacia la simetría. En la banda decorativa inferior del vestido se repiten motivos ornamentales semejantes. Los ropajes se cubren con una capa rematada en la zona del escote a base de formas geométricas redondeadas del mismo modo que en el caso de la otra palca. La abertura del cuello se produce, sin embargo, hacia el lado contrario (Fig. 1).

La túnica es muy voluminosa y genera una gran cantidad de plegados especialmente en el área inferior del cuerpo y en el espacio situado entre ambas rodillas. Mientras que la parte que cae hacia los pies, decorada con una banda de círculos, presenta cierta simetría, la que el Santo ase con su mano, en la que de nuevo encontramos el zigzag como motivo ornamental, es de una mayor riqueza plástica. La zona correspondiente a su mano derecha, que está velada y sujeta un libro cerrado, origina un pliegue triangular acabado en tau. Esta posición recuerda a cuatro de los Apóstoles del arca de San Juan Bautista y San Pelayo que también presentan un libro bajo un velo. La mano izquierda, que sí sobresale de la manga, sujeta parte de la túnica que genera un plegado muy dinámico.

Es una pieza fragmentada pero podemos intuir que el personaje se sentaba sobre un trono (Fig. 7). Justo debajo de su mano izquierda se aprecia un detalle que podría corresponderse con un cojín. Sus pies, además, se apoyan sobre una superficie lisa de forma circular, un supedáneo.

En rasgos generales, se trata de una composición más equilibrada en cuanto a los plegados si se compara con el relieve de San Pedro. Su aspecto es más sobrio y hierático, tal vez porque su cabeza no aparece ladeada sino mirando al frente con firmeza. Debemos señalar que, en nuestra opinión, y a tenor del tratamiento de los pliegues y los detalles del rostro, se trata de un artista más dotado que el que talló la otra figura.

Cabe destacar que ambas piezas presentan un estado de conservación excelente debido a que se trata de marfil de elefante. No obstante, algunas partes aparecen un poco erosionadas y sería beneficioso llevar a cabo trabajos de limpieza y mantenimiento especialmente en el Apóstol no identificado, que presenta suciedad, por ejemplo, en el nimbo o en el cuello.

ANTECEDENTES Y APORTACIONES DOCUMENTALES

La bibliografía dedicada a los dos Apóstoles de Glencairn es muy escasa y se limita a pequeñas reseñas en algunos catálogos de exposiciones como: *Spanish Medieval Art. Loan Exhibition in Honor of Walter W.S. Cook*, de 1954; *Medieval Art from Private Collections*, de los años 1968 y 1969 o el de la fallida muestra *The Art of Medieval Spain*, del año 1993²⁸.

El célebre estudioso de los marfiles, A. Goldschmidt, realiza una breve descripción de la placa de San Pedro en su monumental corpus. Además lo compara con las pinturas del Panteón de San Isidoro²⁹. El resto de los especialistas suele dedicarles un pequeño espacio, en ocasiones limitado a una simple mención como ocurre con J. Ferrandis, W.W.S. Cook y J. Gudiol o J. Bousquet³⁰.

²⁸ *Spanish Medieval Art. Loan Exhibition in Honor of Walter W.S. Cook The Cloisters, New York. December 15, 1954-January 30, 1955*, Nueva York, 1954, nº 26; C. GÓMEZ MORENO, *Medieval Art from Private Collections. A Special Exhibition at The Cloisters. October 30, 1968 through January 5, 1969, Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1969, nº 75 y nº 77 y Ch. LITTLE, "Three seated apostles" en, J.D. DODDS, (coord.), *Art of Medieval Spain...*, pp. 252-253.

²⁹ A. GOLDSCHMIDT, *Op. cit.*, nº 82, p. 25.

³⁰ J. FERRANDIS, *Op.cit.*, p. 183; W.W.S. COOK, y J. GUDIOL RICART, "Pintura e imaginaria románicas" *Ars Hispaniae*, Madrid, 1950, tomo VI, p. 291 y fig. 277 y 278 y J. BOUSQUET, "Les ivoires espagnols du milieu du XI siècle: leur position historique et artistique", *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 10, 1979, p. 52.

Parece que se repiten las ideas de unos a otros sin que se intente profundizar en el estudio o incluso en su descripción formal detallada. Margarita Estella, por ejemplo, cita “la figurita de San Pedro de la colección Pitcairn y el Pantocrátor, procedente del comercio de arte madrileño, del Museo Metropolitano de Nueva York”³¹. Es interesante descubrir cómo esta autora, aun aceptando que algunas de sus características tienen que ver con las obras hispanas, plasma que también recuerdan a algunos relieves recogidos por Danielle Gaborit-Chopin que procedían de San Bertin en Saint Omer³². Ángela Franco Mata habla, en el año 1998, de la existencia de tres apóstoles leoneses de la primera mitad del XII y repite la misma escueta descripción en su último libro, *Arte Leonés fuera de León*. En éste dice explícitamente “y los otros dos en el Glencairn Museum, de Bryn Athyn, Pennsylvania, ignorándose la fecha de su adquisición”³³. En realidad, entre los documentos conservados en la citada institución existen cartas, telegramas e incluso una factura del momento en el que Raymond Pitcairn compró las piezas a través de su intermediario, el comerciante Joshep Brummer, y pasaron a engrosar su colección.

En cierta medida, la documentación archivada en los expedientes del museo de Glencairn permite conocer un poco de la historia de las figuras así como algunos datos relevantes que permiten descubrir el valor y la admiración que causaban estas pequeñas piezas. Estos documentos, en su gran

³¹ M.M. ESTELLA MARCOS, *Op.cit.*, p. 97.

³² Este dato es muy interesante si tenemos en cuenta que algunos de los motivos del reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha han sido relacionado con las miniaturas de los *scriptoria* del Canal, concretamente con los de Saint Vaast y de Saint Bertin (M. PARK, “The Crucifix of Fernando and Sancha and Its Relationship to North French Manuscripts”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36, 1973, pp. 77-91).

³³ Á. FRANCO MATA, “La eboraria de los reinos hispánicos...”, p. 155 y Á. FRANCO MATA, *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI*, León, 2010, pp. 170 y 171.

mayoría cartas entre diferentes interesados y el propio Raymond Pitcairn, nos transmiten información sobre el devenir de los relieves en el siglo XX, pero no desvelan qué había ocurrido en los siglos anteriores.

El Apóstol no identificado, tiene, como número de inventario el 04.CR.39 mientras que San Pedro recibe el 04.CR.40. A cada uno se le asigna una carpeta con información, a partir de la cual se pueden obtener algunos datos que permiten aclarar ciertos aspectos sobre los marfiles. Varios documentos aparecen repetidos en ambas carpetas porque, en ellos, tienen cabida las dos piezas.

El primero cronológicamente se fecha el 15 de noviembre de 1926. En un registro sobre las Antigüedades de Raymond Pitcairn, clasificadas en función de los comerciantes a los que se adquirieron y, siguiendo un orden temporal, aparece una entrada dedicada a un “Christ in Majesty” de marfil con el número # L.1177 (04.CR. 39). Se incluye en el apartado dedicado al mercader “DEMOTTE” y se cita una breve descripción de Adolph Goldschmidt. El alemán relaciona esta placa con la de San Pedro que se encontraba en la colección desde el año 1922 y que fue adquirida a un anticuario en Valencia. Es evidentemente que se trata del otro marfil que nos ocupa (04.CR.40).

En la página cuarenta y cinco de este documento del registro de Antigüedades de Raymond Pitcairn, pero en este caso no ordenado a partir de los comerciantes sino por clasificación artística, se habla de los marfiles. La descripción es exactamente igual que la del texto explicado en el párrafo precedente donde el especialista A. Goldschmidt vinculaba ambos relieves entre sí.

Posteriormente, encontramos una carta manuscrita de Walter W.S. Cook dirigida al magnate Pitcairn y datada el 14 de octubre de 1928. En ella leemos varios datos relevantes. En primer lugar, comenta que realizó una revisión del libro del profesor

Goldschmidt³⁴. Describe entonces una pieza compañera del San Pedro que Raymond Pitcairn había comprado varios años atrás, y da detalles que no aparecen en otros documentos, como que la figura sentada sustenta un libro en la mano diestra, que el nimbo está fragmentado y que hay una ruptura en el lado derecho del cuello. Pregunto al coleccionista si poseía esta pieza y cuándo la compró para corregir los datos en el libro que estaba escribiendo y si ha comprado otros marfiles últimamente.

La respuesta del señor Pitcairn se fecha el 2 de noviembre de 1928 y, efectivamente, confirma que sí tenía el marfil de la colección Demotte, que cree que es del siglo XI y hace un comentario curioso. Confiesa que nunca había sido capaz de ver que el San Pedro perteneciese a la misma serie ya que lo consideraba fruto de una “entirely different hand” en función de las diferencias de estilo y del carácter de los pliegues. Sí que tenía claro, sin embargo, su relación con el marfil que poseía John Brown en Boston. Continúa su carta explicando otras posibles piezas de procedencia hispana, pero realizadas con otros materiales.

Además de estos escritos comunes para ambas piezas, las dos carpetas se componen de otros textos dedicados a cada Apóstol exclusivamente.

De manera individual, el primer documento que encontramos referido al número de inventario O4.CR.39 es la copia de la factura de compra, del 15 de noviembre de 1926, por parte de Raymond Pitcairn a la colección Demotte de París³⁵. El texto nos interesa por un doble motivo. En primer

³⁴ El libro de Goldschmidt al que se refiere Cook es “Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit,” del año 1926 y realiza la revisión del mismo en *The Art Bulletin*, nº 3, vol X, 1928.

³⁵ Ese mismo día se compró también el arquilla de marfil conocida como la Caja Demotte cuyo número de inventario es O4.CR.49 a+b. Para profundizar en su estudio véase: Ch. T. LITTLE, “Casket” en J. D. DODDS, (coord.), *Art of Medieval Spain...*, p. 141, nº 69.

término, aparece una descripción muy somera en la que se considera que el personaje es un Cristo en Majestad de marfil hispano del siglo XII. En segundo lugar, recoge el precio que se pagó por él en dicho momento: 4.500 dólares, una cantidad muy elevada para la época.

Por otra parte, existe un grupo de cartas de finales del año 1954 y principios de 1955 en las que se tratan asuntos relacionados con la exposición en honor a Walter W.S. Cook. La muestra se realizó en The Cloisters Museum de Nueva York entre el 15 de diciembre y el 30 de enero. La primera, escrita por Richard Randall, conservador del museo por aquel entonces, se fecha el 8 de octubre de 1954, va dirigida a Raymond Pitcairn y en ella le indica que la institución está en proceso de preparación de una exhibición de Arte Medieval Hispano. R. Randall explica cómo tuvo la oportunidad de ver dos marfiles en Philadelphia y pudo percibir “how magnificent they are”. Consideraba que no había nada en todo el país que pudiera compararse con la cajita de la colección Demotte y que el Apóstol era semejante a otra placa de buena calidad en la Colección de John Nicholas Brown. Por ello comenta que les encantaría contar con las piezas para la muestra y plantea que los detalles del seguro se tramitarán a través del museo de Philadelphia.

El 21 de octubre, Raymond Pitcairn responde diciendo que romperá su política de no prestar las piezas y hará una excepción. Propone entonces un seguro de 20.000 dólares para la cajita intentando, así, tomar medidas para evitar que sufra daños. Respecto a la placa que nos incumbe, pide una foto para estar seguro de cuál es la que desean. Debido a que Richard Randall no lo especificaba, no se sabía si deseaba contar con el San Pedro o con el otro Apóstol.

Cuatro días después, el encargado de la exposición contesta agradeciendo el honor que supone la excepción que realizará el célebre Pitcairn y aceptando la cifra de 20.000 dólares como seguro. Envía una

imagen de la placa que, a pesar de su poca calidad, permite adivinar que se trata de la O4.CR.39. Reseña que se publicará un pequeño folleto de la exposición, del cual no hemos encontrado rastro alguno.

El día 2 de noviembre, Raymond Pitcairn responde aceptando las condiciones acordadas y pidiendo un seguro para el Apóstol de 5000 dólares³⁶. Incide, además, en que la póliza debe cubrir desde el período de embalaje en Philadelphia hasta la vuelta una vez finalizada la muestra. No cabe duda de que el coleccionista aprecia sus posesiones y procura dejar todos los cabos atados para evitar daños.

Ya el 2 de febrero de 1955, el señor Pitcairn recibe la póliza del seguro con todos los datos pertinentes y firmado por Irma Bezold. Las piezas fueron aseguradas desde el día 29 de noviembre de 1954.

El 8 de febrero, el magnate de Glencairn recibe una carta manuscrita (Figs. 8 y 9) de Walter W.S. Cook a través de la cual podemos ver el interés que despertaron los marfiles. El investigador alude a que ha recibido peticiones de algunos editores de revistas de arte europeas (de Suiza, España, Italia, Bélgica e Inglaterra) solicitando fotografías de las diferentes piezas. En realidad, esta carta es importante porque transmite la difusión e importancia posterior de las obras de la exposición pero, acerca del Apóstol, únicamente dice que procede de la escuela leonesa. Al día siguiente, 9 de febrero, R. Pitcairn contesta a todos los detalles y señala que enviará fotos tanto de la caja como del Apóstol.

El 1 de marzo de 1955, James J. Rorimer, director de The Cloisters Museum y conservador de Arte Medieval, escribe, de parte de Dick Randall, a Raymond Pitcairn para agradecerle su colaboración, comunicarle que la exhibición tuvo 70.000 visitantes

y una apreciación que nos interesa resaltar: que los marfiles llamaron mucho la atención porque, desde su punto de vista, eran soberbios.

Finalmente, nos encontramos con una carta del 3 de junio de 1981 dirigida a Lachlan Pitcairn, hija de Raymond. Se expide desde el museo de Bryn Athyn y solicitan a la Fundación Glencairn los marfiles que se encuentran en préstamo en el Museo de Philadelphia. Se pretende que pasen a formar parte del tesoro de Glencairn junto a otras piezas de interés como manuscritos, objetos de madera o esmaltes. Se remarca su relevancia al describirlos como "these important ivories". De nuevo se aprecia el interés que despiertan estas placas. No obstante, a día de hoy, no se encuentran expuestas.

Sobre el San Pedro, con número de inventario 04.CR.40, la mayoría de la correspondencia se fecha en los años veinte del siglo XX.

Cronológicamente el conjunto documental comienza el 9 de junio de 1922 con unas anotaciones en francés en las que se plasma la venta de Nicholas Brimo a J. Brummer, anticuario del Boulevard St. Germain, de varios objetos entre los que se encuentra un San Pedro de marfil de arte español del siglo XII, que costó 18.000 francos.

El 25 de junio de 1922 Joseph Brummer envía un telegrama desde París a Raymond Pitcairn, a Philadelphia, en el que se leía "BOUGHT FIVE TWELFTH CENTURY IVORIES ONE EIGHTEEN THOUSAND ONE SIX THOUSAND TWO ELEVEN THOUSAND ONE SIXTY FIVE HUNDRED STOP SEND FROM LONDON YOUR BIZANTINE IVORY MACGREGOR BID SMALL THINY PRICE THOUSAND POUNDS" (Fig. 10). Al día siguiente, 26 de junio, R. Pitcairn responde por carta a J. Brummer, el comerciante, indicando que enviará los 52.500 francos y el resto de detalles por la tarde. Dice, además, que espera que los marfiles comprados sean particularmente

³⁶ Se trata de algo interesante ya que en 1926, casi 30 años antes, había pagado por la pieza 4500 dólares y ahora la asegura por 500 dólares más.

buenos, iguales en calidad a la pieza bizantina enviada. Pide que, por favor, no se compren más ejemplares ebúrneos a menos que previamente pueda observar las fotografías o se sepa con seguridad que son de valor extraordinariamente alto y de calidad soberbia. Si tenemos en cuenta que unos años después compró el relieve del Apóstol (04. CR.39), suponemos que consideraba que tenía la suficiente categoría para engrosar los fondos de su colección.

El 30 de junio de 1922, Joseph Brummer escribe una carta al coleccionista explicando que las piezas nombradas en el telegrama fueron compradas a la colección Daguerre. Estaba ya interesado en el lote desde hace tiempo y cuando el poseedor tuvo problemas económicos le propuso el mismo precio que él había pagado antes de la guerra. En relación a la placa de San Pedro, que se describe como "a big twelfth century plaque representing a bishop", sabe que pagó, en 1918, 3.000 dólares a Emil Pares, un comerciante que solía tener un almacén en la calle 56th Este en Nueva York³⁷. Declara cómo actualmente tendría que costar 36.000 francos y que lo compró por 18.000, es decir, por el mismo precio que Daguerre se lo había comprado a Pares. Indica además cómo, ya anteriormente, había intentado adquirir el mismo objeto en 1918 por 3.500 dólares. Explica, después, el resto de las placas compradas, que son de morsa y que conforman una buena colección, ya que los objetos de este tipo son bastante raros y muy caros. Continúa diciendo que hay otras cuatro o cinco piezas ebúrneas en el mercado pero que son demasiado caras. Es la manera de justificarse del reproche recibido por Pitcairn en la carta anterior.

El 12 de julio de 1922, el comerciante Brummer le envía los recibos de los objetos adquiridos, donde indica algunos detalles económicos que deben solucionar. También

menciona un detalle curioso para el historiador del arte: alude a un joven americano que se encuentra en París y que estaba comprando varios objetos del Románico en los que J. Brummer estaba interesado. Desgraciadamente, no aporta más datos sobre este personaje.

La respuesta de Raymond Pitcairn se produce el 18 de julio de 1922, en que hace acuse de recibo de las últimas cartas, que llegaron todas a la vez junto al telegrama. Comenta que de los marfiles, y en función de las fotografías, el que más le gusta es el San Pedro con las llaves. Indica, de nuevo, que le gustaría ver imágenes sobre las piezas ebúrneas que aún estaban en el mercado porque no quería comprar sino eran extraordinariamente buenas. Pide ser avisado por telegrama y que su intermediario no actuase hasta recibir la aceptación o rechazo también por telegrama.

Diez días más tarde, el 28 de julio de 1922, el secretario de J. Brummer, E. Sarver, escribe al señor Pitcairn para informarle sobre el envío, a través de American Railway Express, de una caja que llegó a París desde Londres y que contiene los cinco marfiles indicados (entre ellos la placa de marfil español del siglo XII que costó 18.000 francos con la representación de San Pedro, al que se describe como un obispo sentado). Adjunta, también, el documento de la agencia de transporte con todos los datos referentes a los pagos y el seguro.

Por último, el 2 de agosto de 1922, Raymond Pitcairn escribe a Joseph Brummer con el objeto de reconocer el recibo de dos cartas en julio. Muestra su intención de enviar, a la oficina del comerciante en Nueva York, el pago de 534 dólares por los bienes comprados en la Galería de Arte Español. Indica que las piezas de marfil han llegado y que le parece que el precio pagado es justo. Deja notar su preferencia por la placa de San Pedro y dice que las otras son menos atractivas. Incide, nuevamente, en que prefiere asegurarse objetos de primera categoría y con un estado de conservación excelente, a

³⁷ Llama la atención que la figura del Apóstol, en este caso, no se identifique con San Pedro a pesar de que lleva las llaves, sino con un obispo de manera genérica.

pesar de que el precio de compra fuese más elevado. Las fotografías previas son un requisito indispensable para proceder o no a la adquisición.

Un año más tarde, el 9 de diciembre de 1923, Walter W.S. Cook escribe a Raymond Pitcairn con varios asuntos entre los que destacamos su deseo de ver un panel de marfil que, según le había señalado un amigo, estaba en la colección de Glencairn. Era una figura de un San Pedro que Walter W.S. Cook ya había conseguido fotografiar en Valencia y que fue vendida en Valladolid desde donde viajó a París y luego a Nueva York. Añade que aún tiene la foto y que espera poder publicarla algún día, aunque no sin el permiso de Raymond Pitcairn. La respuesta no se hace esperar; el día 12 del mismo mes, el magnate americano muestra su disposición a colaborar consiguiéndole una mejor fotografía de la pieza y, además, transmite su interés por conocer más detalles o hechos concernientes al objeto.

En 1924, el intercambio postal se produce entre R. Pitcairn y A. Goldschmidt. El 1 de julio el coleccionista, por sugerencia de Cook, le envía una fotografía de los marfiles que posee incluyendo el de San Pedro para que pueda publicarlo en su libro. La imagen reproduce el tamaño exacto del original y había procurado ser muy cuidadoso en cuanto a las medidas se refería. El alemán, Goldschmidt, agradecido, contesta el 13 de julio y comenta que quiere publicar la placa española en su próximo volumen³⁸. El 31 de julio, Raymond Pitcairn responde mostrando que está encantado por la publicación de sus marfiles.

Finalmente, hay una carta de Fritz Volbach, del 27 de marzo de 1951, en la que indica que está preparando una edición del *Mainzer Ivory Catalogue* y que le gustaría recibir una fotografía de San Pedro, ya que no ha podido conseguirla ni en Roma ni en Baltimore. Señala que el libro está prácticamente

listo para ser publicado. Por fechas, debe corresponderse con "*Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*", ya que la primera edición es de 1952³⁹. El 1 de mayo de 1951, recibe la respuesta de Raymond Pitcairn, quien le dice que la pieza de marfil está en préstamo en el Museo de Arte de Philadelphia y no tiene fotografías de la misma. Ofrece su disposición a dar los permisos pertinentes si el Museo acepta.

Tras haber revisado con minuciosidad todos los documentos en los que tienen cabida las piezas podemos extraer algunas conclusiones.

Sabemos que la placa con San Pedro procedía de España a raíz de la declaración de Walter W. S. Cook quien la habrá visto en Valencia y que fue vendida, posteriormente, en Valladolid. En 1918, pertenecía a Emil Pares que la vendió, en Nueva York, a la colección de Daguerre de París por 3000 dólares. En ese mismo año, 1918, el comerciante Joseph Brummer, estando ya la pieza en la capital francesa, había querido comprarla por 3500 dólares, pero no fue hasta junio de 1922 cuando, finalmente, pudo adquirirla por 18.000 francos. En agosto ya había llegado a Glencairn.

La placa del Apóstol no identificado fue adquirida el 15 de noviembre de 1926 por 4.500 dólares. Previamente pertenecía a la colección Demotte de París pero, desafortunadamente, no sabemos el itinerario que habría tenido la pieza con anterioridad. Desde el 29 de noviembre de 1954 y, con motivo de la exposición que se llevó a cabo en The Cloister Museum entre el 15 de diciembre y el 30 de enero de 1955, estuvo en Nueva York y poco después regresó, en febrero de 1955, a la colección de Raymond Pitcairn.

Ambas placas estuvieron cedidas al Philadelphia Museum. Se sabe que formaron

³⁸ A. GOLDSCHMIDT, *Op.cit.*

³⁹ Hemos consultado la tercera edición, del año 1976, y en la misma no tiene cabida esta figura por lo que imaginamos que, finalmente, no pudo obtener la reproducción que deseaba.

parte de dicha institución al menos hasta el año 1981, en el que se fecha la carta a Lachlan Pitcairn para solicitar que vuelvan a Glencairn. De hecho se escribía a Lachlan como representante de la Fundación Glencairn a la que pertenecía al menos el Apóstol, tal y como vemos en la ficha catalográfica, desde el año 1970 en que lo había donado Mildred Glencairn, la esposa de Raymond (Fig. 11).

A pesar de que los documentos son muy pocos en cuanto a las descripciones de los Apóstoles, no es difícil hacerse una idea de la importancia que tenían. Los autores que se interesan por estas obras consideran que son "maravillosas" y muy relevantes. Cuando se solicitan para formar parte de una exposición se toman todo tipo de medidas y se extreman las precauciones y cuidados para evitar daños. Estos detalles también son factores que indican la valía y estima que los especialistas tenían a los marfiles. No obstante, los textos aportan muy poca información objetiva sobre los relieves que han sido fechados en el siglo XII y se asocian con el mundo hispano. No se incide sobre ningún rasgo estilístico o formal que permita afirmar dichas apreciaciones. Si bien es cierto que, como hemos indicado, estas placas aparecen en la mayoría de los textos que abordan los talleres de eboraria hispanos y más concretamente el de León, sólo contamos con meras menciones de las mismas.

CONCLUSIONES

Una de las conclusiones que podemos extraer de este estudio es que los relieves del museo de Glencairn, tanto por los rasgos que presentan, como por algunos datos de los documentos en los que se alude a su procedencia de la Península Ibérica, son hispanos.

La mayoría de las características de las figuras de estos Apóstoles que pueden asociarse al taller de León, tienen que ver no con las piezas del siglo XI sino con aquellas que han sido datadas en el siglo XII.

Nuestros Apóstoles, frente a las figuras del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo, las de la Arqueta de las Bienaventuranzas, o los crucificados de Fernando I y Sancha y de Carrizo, en que tanto los plegados o los detalles ornamentales de las túnicas así como las expresiones presentan una talla más sencilla y esquemática, aunque quizá de mayor calidad, han sufrido una evolución propia del Románico. De ese modo, sus rasgos son más acordes con los de los objetos del grupo tardío conformado por las placas repartidas entre el Hermitage (mujeres ante el sepulcro), la Colección Masaveu en Oviedo (el Descendimiento) y el Metropolitan Museum (discípulos de Emaús y *Noli me tangere*). Creemos que los marfiles de Glencairn habrían sido realizados algunos años más tarde que estas placas.

Si se intentan situar cronológicamente de manera concreta surgen los problemas. Por su factura y estilo, el San Pedro parece haber sido realizado ya bien entrado el siglo XII, mientras que el otro Apóstol se sitúa a comienzos de la duodécima centuria o, quizá, incluso, a finales del siglo XI. No podemos olvidar que León se encontraba envuelto en luchas continuas entre la reina Urraca y su esposo, por lo que apostar por la existencia de un taller de marfiles activo es complicado. Quizá, los artistas formados en esta tradición continuasen su trabajo en otras localizaciones menos convulsas pero, desgraciadamente, nos movemos en el campo de las hipótesis por falta de pruebas. Tal vez, cuando se profundice en los estudios de eboraria del siglo XII, cuyos ejemplares son piezas dispersas ligadas a León por ciertos detalles, se puedan alcanzar conclusiones más precisas en relación a estos aspectos.

En nuestra opinión, la adscripción del Apóstol no identificado al centro de eboraria de León no deja lugar a dudas. Tanto la forma del rostro y la barba, como la expresión de la cara, recuerdan a los marfiles leoneses del siglo XI. Por el contrario, en el caso de San Pedro, las semejanzas con el centro productor fernandino no son tan acusadas y,

sin embargo, por algunos detalles, como los rizos sobre la oreja, los pliegues en tau, o los motivos decorativos de la túnica, sí puede asociarse con el mismo. Estas características descritas permiten relacionar las tallas con la forma de trabajar de los artistas leoneses. Si bien A. Goldsmith comparaba, sin entrar en profundidad, a San Pedro con las pinturas murales del Panteón de San Isidoro, pensamos que solamente comparten los rasgos propios y genéricos de pertenencia a un mismo momento y estilo.

Las placas de Glencairn presentan algunos rasgos comunes entre sí, siendo los más destacados la decoración a base de formas geométricas de la túnica; los pliegues curvados de la zona del pecho o el gesto serio acentuado por el hieratismo de las figuras. A pesar de ello, la impresión general que transmiten nos hace suponer que habrían sido realizados por dos personas diferentes aunque contaran con unos referentes artísticos comunes. No es extraño, entonces, que Raymond Pitcairn, a raíz de que Walter W.S. Cook en 1928 relacione el San Pedro con la placa del Apóstol, confiese que nunca antes se había planteado relacionarlas ya que consideraba que habrían sido realizadas por manos distintas.

Otro de los datos que tampoco pueden descifrarse es la función que cumplieron estas placas o a qué tipo de piezas pudieron pertenecer. Por su tamaño, en torno a los 15 centímetros de altura, pueden vincularse con las placas de los apóstoles del Arca de los Marfiles o las de los bienaventurados, por lo que se podría deducir que habrían estado incrustados en arquetas de madera. No obstante, existen ejemplos de piezas, como altares o frontales, en los que los apostolados también son comunes.

En definitiva, sin poder llegar a conclusiones determinantes, creemos que el ejercicio descriptivo plasmado en estas páginas puede despejar algunas dudas sobre estos relieves que habría sido realizados por marfilistas formados en León o que, al menos, conocían la labor que se había llevado a cabo desde mediados del siglo XI en San Isidoro.

Hemos intentado, al mismo tiempo, recuperar el interés por estas piezas que han pasado desapercibidas en la mayoría de los estudios sobre marfiles hispano-románicos que se han publicado hasta hoy en día.



▪ Fig.1. Dos Apóstoles de marfil. Siglo XII. Glencairn Museum. Bryn Athyn, Philadelphia (O4.CR.39 y O4.CR.40). Fotografía de la autora.



▪ Fig.2. San Pedro. Siglo XII. Glencairn Museum. Bryn Athyn, Philadelphia. (O4.CR.40). Fotografía de la autora.



▪ Fig.3. Reverso de la placa de San Pedro. Siglo XII. Glencairn Museum, Philadelphia.
Fotografía de la autora.



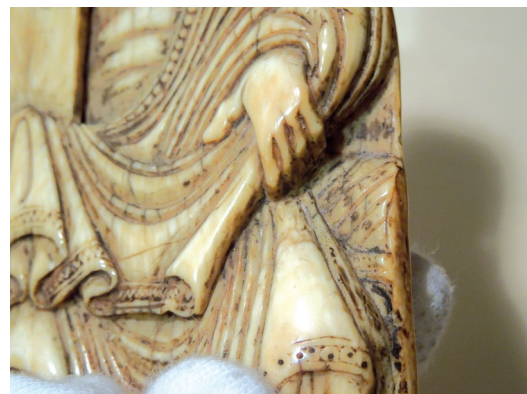
▪ Fig.4. Detalle de la placa de San Pedro. Siglo XII. Glencairn Museum, Philadelphia.
Fotografía de la autora.



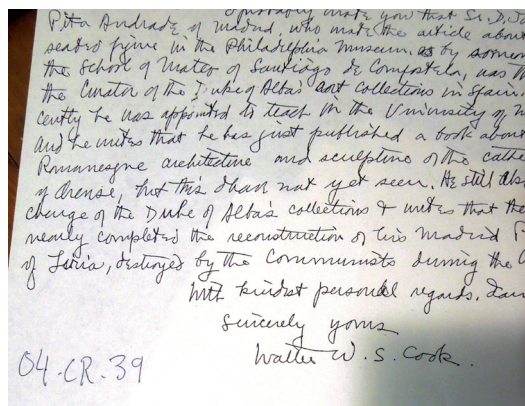
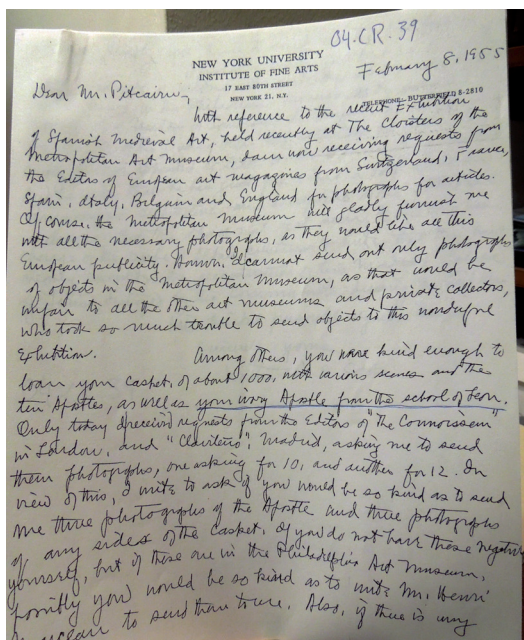
▪ Fig.5 . Apóstol. Siglo XII, Glencairn Museum, Philadelphia. Fotografía de la autora.



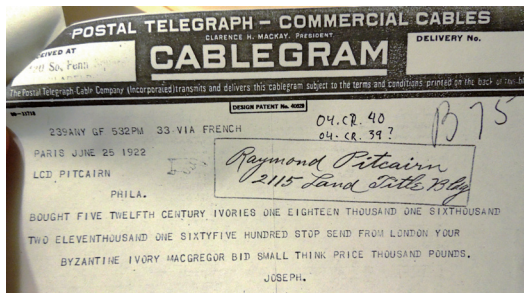
▪ Fig.6. Detalle de la placa con un Apóstol (rostro). Siglo XII. Glencairn Museum, Philadelphia. Fotografía de la autora.



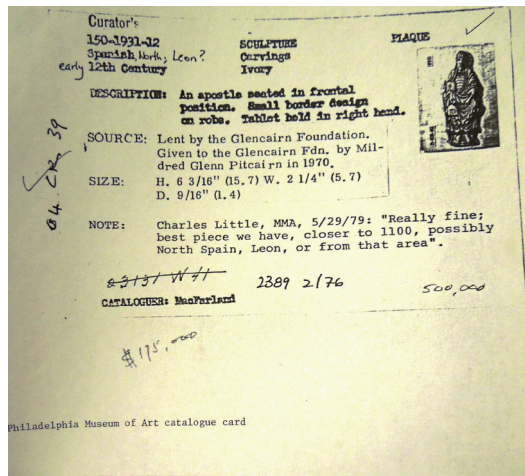
▪ Fig.7. Detalle de la placa con un Apóstol (mano). Siglo XII. Glencairn Museum, Philadelphia. Fotografía de la autora.



▪ Fig.8 y 9. Carta de WWS Cook a R. Pitcairn. Fol. 1 y fol 2. 8 febrero 1955. Glencairn Museum. Bryn Athyn, Philadelphia (O4.CR.39). Fotografía de la autora.



▪ Fig.10. Telegrama de J. Brummer a R. Pitcairn. 25 de junio 1922. Glencairn Museum. Bryn Athyn, Philadelphia (O4.CR.40). Fotografía de la autora.



▪ Fig.11. Ficha del catálogo del Philadelphia Museum of Art (O4.CR.39). Fotografía de la autora.