

El Broche románico de Santo Toribio de Liebana y su probable origen milanés

POR

MANUEL JORGE ARAGONESES

Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Murcia

Entre el rico lote de orfebrería medieval que custodia el Museo Diocesano de Astorga, pasa casi desapercibido un broche de oro y esmaltes, románico, que desde el año 1954 ocupa la vitrina central de una Sala del Claustro alto, vecina a la Sala Capitular de aquella Catedral. En reciente visita al Museo, tuve ocasión de examinar detenidamente (1) esta maltrecha joya y de enterarme de su singular historia. Percatado del gran interés que para el estudio de las artes industriales de nuestra alta Edad Media encerraba su presencia, me obligué a acometer cuanto antes la publicación de la misma.

- El broche lució como cierre de capa pluvial en el pecho de una imagen de Santo Toribio de Liebana, que estuvo colocada sobre el banco del retablo mayor de la Catedral astorgana, dando guardia al sagrario y frente a una Virgen en majestad del siglo XIII. La talla del santo, de cuerpo entero y bulto redondo, mide 1,67 m. de altura y encierra una serena belleza, resaltada por la policromía de que va cubierta. Según Gómez Moreno (2), es obra de Gaspar Becerra y ejecutada, por tanto, entre 1558 y 1562, años en los que el maestro labró el gran retablo del altar

(1) Quiero hacer constar mi agradecimiento a D. Pedro Martínez Juárez, Canónigo y Director del citado Museo, por cuantas facilidades dió para que se llevara a cabo el presente estudio.

(2) GÓMEZ-MORENO, Manuel: «Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)». Madrid, Texto 1925; láminas 1926; págs. 329-330, fig. 497.

mayor. El broche en cuestión fué colocado en la escultura desde un principio según demuestra la labor de encajado y los contornos de la zona policromada (fig. 1).

Al reorganizarse el Museo Diocesano el año 1954 (3), la imagen de Santo Toribio fué trasladada desde el retablo a una de las salas de exposición (4), y el broche románico separado de la talla y llevado a otra. Siguiendo las indicaciones del Director del Centro, el pertiguero D. Emilio Santos, desmontó la joya con toda clase de precauciones. La tarea no fué fácil ya que el hierro de los tres clavos de forja que la sujetaban se había oxidado.

Si bien el emplazamiento de la joya en una imagen muy venerada, tuvo la virtud de hacerla llegar hasta nuestros días, esta salvaguardia se hizo a costa de mutilaciones y deterioros en la pieza. Los dos clavos superiores destrozaron sendas cajetas, similares a las que se abren en la parte inferior (fig. 2), y el acoplamiento contra la madera de la escultura obligó a desprender el mecanismo primitivo de sujeción: el gancho, la aguja y el muelle (fig. 3).

Es imposible determinar la época en que aconteció la pérdida de algunos otros elementos originarios como son las sartas de perlitas que contorneaban el broche y sus cinco núcleos ornamentales, cuatro esmaltes circulares y la gema que ocupó el frontón curvo central. Perfectamente caben dos posibilidades. O son anteriores al siglo XVI, y por estar ya devaluada la joya en aquel tiempo le fué entregada al escultor como elemento auxiliar de decoración para ornato de una imagen que acababa de ser terminada; o por el contrario, el broche intacto, fué ofrecido como rico presente al Santo, y luciendo ya sobre su pecho fué aligerado de sus elementos más ricos en alguno de los saqueos que sufrió la Catedral de cuatrocientos años a esta parte. El hecho de utilizar un renacentista, tan clásico como Becerra, una joya tan medieval y anticlásica como la nuestra, inclinan a aceptar la segunda hipótesis y hacen pensar en una imposición del autor del encargo.

El broche, tal como se nos muestra en la actualidad, mide 0'065 m. de alto; 0'065 m. de largo, y 0'01 m. de grueso. La plataforma de soporte es un cuadrado lobulado, formado por dos chapas de oro fino, color amarillo claro, batidas a martillo. De ellas, la superior, recibe una decoración de gráfila o cordoncillo, que en forma de circulillos tangentes, re-

(3) GAYÁ NUÑO, Juan Antonio: «Historia y Guía de los Museos de España». Madrid, 1955; págs. 303-304.

CRUZ, y MARTÍN, Angel: «Guía monumental y artística de Astorga». Astorga, 1960; págs. 64-65.

(4) La antigua capilla de Santa Marina, contigua al claustro bajo. El santo está situado en el testero de la sala, junto al arcón románico de Carrizo.

corre el borde de la pieza y contornea, en el interior, los esmaltes y el semitondo central. La cenefa periférica de círculos mayores sirvió de asiento a un hilo de perlas desaparecido, según demuestran los anillos perpendiculares a la misma que le sujetaban. Paralela a esta cenefa, se dispone otra, de igual técnica y aspecto, pero formada por círculos mucho más pequeños. Los cuatro campos mixtilíneos que delimita la cenefa menuda ofrecen un alfombrado de filigrana, con diminutas volutas de hilos de oro laminados a martillo, puestos de canto y soldados a la chapa-base mediante fundición local: soplete y perla de bórax. En el centro del alfombrado practicáronse unas aberturas cuadradas que en tiempos debieron engastar piedras preciosas y que se acusan en el reverso de la joya por otros tantos huecos circulares. En cada uno de los ocho rincones que forman los lóbulos con las partes rectas del contorno, el orfebre dispuso bolas de oro granuladas.

Sobre la superficie descrita se colocan los elementos figurativos del broche. Son éstos cuatro esmaltes redondos con los símbolos de los evangelistas y un motivo central semicircular, hoy perdido. Unos y otro se alzan sobre una serie de arquillos semicirculares, de gráfila áurea y de igual técnica y aspecto a los que corren por el costado de la plancha de soporte (fig. 4).

Nuestros esmaltes, que ofrecen colores verdes, rojos, azules y negros, éstos últimos localizados en la cabellera del ángel, son esmaltes tabicados o celulares, de tipo bizantino.

El procedimiento del esmalte *cloissoné* fué importado por Bizancio desde Persia y empezó a ponerse de moda a partir de la época iconoclasta, tan abierta a las influencias orientales. El mejor período de los esmaltes tabicados se extiende entre los siglos VIII al XI y dentro de él corresponde el apogeo a los siglos X y XI. A partir de esta última centuria se inicia la decadencia para desaparecer en las postrimerías del siglo XIII, arrollados por la técnica occidental del *champlevé*.

La confección de los cuatro medallones de esmalte del broche de Santo Toribio, responde a una técnica bien conocida, descrita en los primeros años del siglo XII por Teófilo, monje benedictino de Gelmershausen (Alemania) (5) y ampliamente estudiada por Kondakoff a finales del siglo XIX (6). Sobre una delgada chapa de oro —material que conserva puros los colores, funde a temperatura alta y produce bellos efectos cromáticos por refracción a través de la masa vítrea—, el artista diseña las figuras de los Símbolos con punteado a buril. Sobre la traza coloca a con-

(5) «Diversarum artium schedula». Caps. 53 y 54.

(6) KONDAKOFF, N.: «Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails». Frankfurt a. M. 1892; págs. 86-98.

tinuación diminutos tabiques de oro que ajusta verticalmente a los diferentes dintornos primero y adhiere al fondo con harina humedecida después. Sometida la red de tabiques a fuego bajo, queda soldada a la plancha de soporte. Acto seguido, en el interior de los alveolos, de un milímetro aproximadamente de profundidad, deposita la mezcla vítrea en polvo, compuesta de plomo, bórax (destinados a imprimir luminosidad al esmalte) y los óxidos metálicos colorantes: cobalto para el azul, óxido de cobre para el verde, protóxido de cobre y óxido de hierro para el rojo. Alojadas las mezclas en las distintas celdillas se funde el esmalte en hornos a alta temperatura. Según la diferente fusibilidad de las aleaciones y el tiempo de cocción se obtienen calidades de tono diferentes. La operación termina puliendo la superficie del esmalte con el fin de hacer resaltar el dibujo tabicado y dar brillo a la superficie.

Las placas circulares esmaltadas se montan en frío a la joya mediante aretes de oro liso, ajustándolos a los soportes en resalto, también circulares, que sostiene la arquería de gráfila antes mencionada (figs. 2 y 4).

A igual nivel y soportado por una fila de arquillos semejantes, aparecía el elemento central del broche, hoy desaparecido, y para cuya identificación es de gran interés el sistema de engarce que corre junto al borde: un alambre de oro, rizado en forma de menudos bucles. En joyas de la misma época y estilo, estos bucles metálicos engarzan siempre piedras preciosas. Así ocurre, por ejemplo, con una cruz relicario de Nápoles, provista de alfombrado de filigrana y esmaltes tabicados circulares, semejantes a los astorganos, cuyas gemas aparecen sujetas por este sistema (7). Otro tanto ocurre con las piedras preciosas de la cubierta del evangelario de Judith, esposa del conde Tostig de Northumbria, que guarda la Biblioteca Morgan de Nueva York (8) o en los tres broches pectorales de la reina Gisela (s. XI) de que más adelante se hablará. Estas analogías parecen descartar la posibilidad de que la zona central del broche de Astorga hubiera estado ocupada por un relieve o por otro esmalte. Desprendida la gema, quedó al descubierto la cama de cera virgen actualmente petrificada (9).

Múltiples son los paralelos que los distintos elementos de que consta

(7) HACKENBROCH, Yvonne: «Italienisches email des Frühen Mittelalters». Leipzig 1938; figs. 50-54 y especialmente fig. 52.

(8) SWARZENSKI, Hanns: «Monuments of Romanesque Art. The of Church Treasures in North-Western Europe». London 1953; pág. 49, lám 64, figs. 145-147. Según el autor se trata de un trabajo anglosajón de hacia 1050. Enchapada en oro, la cubierta del evangelario luce esmaltes tabicados circulares, labor de filigrana y perlas, en disposición semejante a la de la pieza leonesa.

(9) Su aspecto es semejante, por ejemplo, a la capa que apareció bajo la enchapadura de plata del Arca Santa de la Catedral de Oviedo (1075). Fragmentos de la misma expuestos en la Sala románica del Museo de Bellas Artes de Oviedo (Exconvento de S. Vicente). Esta cera es también corriente en otras muestras de orfebrería medieval.

el broche de Santo Toribio permiten establecer; pero, sin duda, las concomitancias más directas y repetidas las proporcionan piezas de orfebrería itálica del siglo XI, concretamente ejemplares salidos de los talleres de Milán, como la cruz de la Catedral de Velletri.

Veamos, por ejemplo, las arquerías de gráfila. Las piezas de orfebrería postclásicas más antiguas que registran este tipo de decoraciones son dos anillos. Uno, de procedencia española (10) y tipo bizantino, y otro descubierto cerca de Milán (11), de arte ostrogodo o longobardo, como el anterior fechado entre los siglos VI y VII. El siglo IX registra arquerías semejantes en las cubiertas del Codex Aureus de San Emmeram, en Munich (12) y en la del Codex Aureus de Lindau, que guarda la biblioteca Pierpont Morgan, de Nueva York (13), obras fechadas hacia el año 870 y atribuidas al taller de Reims. En las joyas románicas del siglo XI las menudas líneas de arquerías constituyen casi uno de sus caracteres diferenciales. Sustentan la base del cáliz de San Isidoro de León, donado a esta iglesia por Urraca, hija de Fernando I (14); corren en los costados de la cruz del tesoro de los Gueffos, que custodia el Schlosmuseum de Berlín (15); y en posición semejante a la del broche de Astorga aparecen en piezas tan notables como los tres broches pectorales de la reina Gisela (1.ª mitad del siglo) (16), las cruces-relicario de la Catedral de Velletri (17), la del Santo Imperio Romano de Viena (h. 1030) (18) (figs. 5 y 6), y la cruz procesional de la abadesa Theophanu (1039-1056), labrada en los talleres de Essen (h. 1050) (19). Los arquillos de gráfila alcanzarán las

(10) SANTOS GENE, Samuel de los: «Un anillo relicario bizantino». Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1944 (Extractos); vol. V. Madrid 1945. Museo Arqueológico de Córdoba, págs. 89-92, fig. 12 y lám. XIV, 1.

SCHLUNK, Helmut: «Arte visigodo». Vol. II de la col. Ars. Hispaniae. Madrid 1947, pág. 320.

(11) DALTON, O. M.: «Catalogue of the finger rings in the British Museum. Early christian, byzantine, teutonic, mediaeval and later». London 1912. Lám. 1, n.º 175, págs. 27-28).

(12) SWARZENSKI, Hanns: «Monuments of...», pág. 38, lám. 10, figs. 20-21.

(13) SWARZENSKI, Hanns: «Monuments of...», pág. 39, lám. 11, figs. 22-23.

(14) GÓMEZ MORENO, Manuel: «Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)». Madrid 1925-26, fig. 224.

Ibidem: «El arte románico español». Madrid 1934, pág. 31 y lám. XLIII.

(15) HACKENBROCH, Yvonne: «Italienisches email...», figs. 26-28.

(16) FALKE, Otto von: «Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela» Berlín 1913, figs. 18, 19 y 24.

(17) HACKENBROCH, Yvonne: «Italienisches email...», págs. 49-52; figs. 33-45.

BOSSERT, H.: «Geschichte des Kunstgewerbes», vol. V. Berlín 1932, pág. 248.

(18) ROSENBERG, Marc.: «Niello bis zum Jahre 1000 nach Chr.». Frankfurt am Main, 1924, fig. 88.

FILLITZ, Hermann: «Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches». München, 1954, págs. 21, 53 y 54; láms. 8 y 9.

WEIXLGARTNER, Arpad: «Die Weltliche Schatzkammer in Wien». Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Viena, 1926, págs. 49 y ss.; lám. IX.

SWARZENSKI, Hanns: «Monuments of...», pág. 43, fig. 79, lám. 33.

(19) SWARZENSKI, Hanns: «Monuments of...», pág. 43, fig. 80, lám. 33.

primeras décadas del siglo XIII, según demuestra la corona del emperador Federico II (1236) (20).

Superficies con filigrana de oro lucen en varias de las piezas anteriormente reseñadas como la cruz del tesoro de los Guelfos, la de la Catedral de Velletri, la de Nápoles, la de la abadesa Theophanu, o la cubierta del evangelario de Judith, condesa de Northumbria. En piezas de orfebrería altomedieval de procedencia española como son la cruz de Alfonso III (874), conservada en Santiago de Compostela hasta el año 1906 o las de los Angeles (808) y la Victoria (910), custodiadas en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo (21), existen, y su presencia, según Schlunk, «*encuentra paralelos en trabajos italianos del siglo VII*», como el pequeño broche circular hallado en Esola Rizzo, hoy en el Museo de Verona. Otro tanto acontece con ejemplares de cronología más avanzada como son el cáliz de S. Isidoro (s. XI), el *calix major* de Sto. Domingo de Silos (1041-1073) (22), el evangelario de Felicia (1063-1086), donado por la mujer de Sancho Ramírez a la Seo de Jaca (23); los leves restos de enchapadura que conserva la caja de San Isidoro de León (1059) (24); la tapa de evangelario del arzobispo Aribert, en Milán (25), la del Archivo Capitular de Vercelli (s. XI) (26), las filigranas que decoran el estuche de evangelario de St. Denis, en el Museo del Louvre (27), las del altar portátil del tesoro de Conques, en realidad cubierta de evangelario, fabricado en aquellos talleres entre los años 1107 y 1119 (28), etc., etc.

Para otras particularidades técnicas que ofrece la metalistería del broche de Santo Toribio de Liebana, existen también paralelos muy directos en joyas románicas del siglo XI. Tiras de circulillos tangentes, de forma semejante a los que corren por el borde del broche leonés, marginan el báculo de San Roberto de Molesme, obra de la segunda mitad

(20) SCHRAMM, Percy Ernst: «Herrschaftszeichen und Staatssymbolik». Vol. III, Stuttgart, 1956. Schriften der Monumenta Germaniae historica; lám. 98, b y c.

(21) SCHLUNK, Helmut: «Arte Asturiano». Col. Ars. Hispaniae, t. II, Madrid 1947, págs. 407-412 y figs. 417-424.

(22) ROULIN, Dom. Eugène: «L'ancien trésor de l'abbaye de Silos». París 1901, págs. 33-37 y lám. V. El autor relaciona las filigranas del cáliz con las que decoran el nudo de otro propiedad de la Catedral de Coímbra y del siglo XII (Boletín da Real Associaçãõ dos Architeutos e Archeologos portugueses, 1883, estampa 46).

(23) GÓMEZ MORENO, Manuel: «El arte románico», págs. 26 y 31 y láms. XXX y XLIII.

(24) GÓMEZ MORENO, Manuel: «Catálogo Monumental de España. Provincia de León...»,

(25) HACKEMBROCH, Yvonne: «Italienisches...», págs. 27-33 y fig. 12.

(26) BRIZIO, Anna Maria: «Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Vercelli». Roma, 1935, págs. 94-95 y láms. 96-97.

(27) HACKEMBROCH, Yvonne: «Italienisches...», fig. 16.

(28) BALSAN, Louis: «Conques et son trésor». Rodez, s. a., pág. 29.

BOUILLET, A.: «L'église et le trésor de Conques (Aveyron)». 9.ª ed. rev. par l'abbé Louis Pousquet. Rodez, s. a., págs. 46, 47 y 75.

AUBERT, Marcel: «L'église de Conques». 2.ª ed. París 1954, pág. 63, lám. XXI.

del siglo, propiedad del Museo de Dijon (29). Las esferillas granuladas que se muestran en nuestro broche en el arranque de los lóbulos son idénticas a las de los ápices de la cruz de la catedral de Velletri, tantas veces citada (fig. 8). Los tabiquillos que delimitan las cajas abiertas en el centro del campo de filigrana, despojadas hoy de sus correspondientes almandinas, se ofrecen intactas en el reborde de una cubierta de evangelario de la biblioteca de San Marcos de Venecia (30) y precedentes hispánicos, existen en broches de cinturón visigodos.

A pesar de lo anteriormente reseñado, las analogías más sugerentes giran en torno a los cuatro esmaltes circulares y a sus desaparecidos anillos de perlas.

Sobre la clave del frontón circular, se sitúa el Aguila de San Juan; a la derecha, el Toro de San Lucas; a la izquierda, el León de San Marcos; y en la parte baja, a eje con el símbolo del evangelista San Juan, aparece el Hombre de San Mateo. Las figuras de los emblemas no son completas, limitándose el artista a reproducir la parte superior y delantera de las mismas, según modelo muy difundido. De todas las figuras la más irreal es la del león, cuya cabeza ofrece más rasgos simiescos que los propios de su especie.

A juzgar por la separación de las anillas que sujetaban la ristra de perillas y por el tamaño que solían tener éstas en obras de igual factura y cronología, es bastante probable que entre cada dos de las astorganas se situarán de tres a cuatro perlas. El número de las mismas oscila en los diferentes ejemplares conocidos: De una en los esmaltes circulares del evangelario de la Biblioteca de San Marcos de Venecia (fig. 7), a cinco en los del cáliz de onix montado en oro del emperador Romano IV (1067-1071) del tesoro de San Marcos (31).

Nuestros esmaltes por técnica, forma, dimensión, materia y enmarcamiento son obras bizantinas o de taller muy influenciado por la esmaltería de Bizancio. En gran número vienen a la imaginación ejemplares del siglo XI con esmaltes semejantes. Tondos tabicados con los Símbolos de los evangelistas decoran el reverso de la cruz de Velletri (fig. 8) y una serie muy abundante de tapas de evangelario entre las que figuran las del arzobispo Aribert, en Milán (32), la de Saint Denis, del Museo del Louvre (33), la del Archivo Capitular de Vercelli (34), la

(29) QUARRÉ, Pierre: «Le Musée de Dijon». Dijon 1958, pág. 9, lám. XLVIII.

(30) TALBOT RICE, David: «Kunst aus Byzanz». München 1959, pág. 61, lám. 91.

(31) DIEHL, Charles: «Manuel d'art byzantin», t. II, París 1926, pág. 705, fig. 352.

(32) Véase nota 25.

(33) Véase nota 27.

(34) Véase nota 26.

del emperador Enrique II (1002-1024) de la catedral de Bamberger (35), y la de Conques, utilizada como altar portátil y ya de época del abad Bonifacio (1107-1119) (36). Aunque desprendidos del conjunto primitivo, en esta relación deben ser incluidos los dos esmaltes circulares con los Símbolos de San Juan y San Lucas (siglos XI-XII), procedentes de la antigua colección Botkin de San Petesburgo que exhibe en la actualidad el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (37). De dibujo más rudo que el de los ejemplares citados, son los Símbolos que en cuatro esmaltes circulares ocupan los extremos de un crucifijo, enchapado en oro, con la figura de Cristo en marfil, que guarda el Museo Victoria-Alberto y que se identifica como obra de taller anglosajón de hacia el año 1000 (38).

El empleo de anillos o recuadros perlados ha sido constante en la joyería de todos los tiempos. Se registran en trabajos romano-orientales y en la orfebrería carolingia; la asturiana cruz de los Angeles, las cubiertas del manuscrito de Saint Denis, hecho en Reims hacia fines del s. IX (39), lo ofrecen, y en las postrimerías de la Edad Media una tapa de manuscrito con un «Lignun Crucis», que poseyó hasta 1936 la Catedral de Toledo (40), recuadraba las placas de esmalte de sus bordes con este procedimiento. Sin embargo, el período de mayor esplendor y utilización más sistemática en torno a esmaltería tabicada fué el siglo XI. Muchas de las piezas citadas a lo largo de este trabajo las poseen, tanto enmarcando esmaltes como enriqueciendo el contorno de las joyas. Así acontece con las cruces del tesoro de los Guelfos, de Berlín, la de la Catedral de Velletri, la del Sacro Romano Imperio de Viena (figs. 5 y 6) y la de la abadesa Theophanu; con el icono de la Virgen de Kakhoulí (41), con un cáliz de esmaltes cuadrados y otro de esmaltes circulares del te-

(35) SCHRAMM, Percy Ernst: «Herrschaftszeichen und Staatssymbolik». Vol. II, Stuttgart 1955. Schriften der Monumenta Germaniae historica; lám. 74, fig. 98.

(36) Véase nota 28.

(37) ZIZICHWILJ, Wachtang D.: «Los esmaltes bizantinos del Museo Lázaro». Goya. Revista de Arte, núm. 3, noviembre-diciembre 1954. Madrid, págs. 137-142 y figs. 8 y 9.

Sobre algunos esmaltes de la colección Botkin expuso sus dudas H. SCHLUNK en «Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum. Spätantique und byzantinische Kleinkunst aus Berliner Besitz». Berlín 1939, págs. 46-47, lám. 39.

(38) SWARZENSKI, Hanns: «Monuments of...», pág. 49, lám. 63 y fig. 142.

(39) SWARZENSKI, Hanns: «Monuments of...», pág. 39, lám. 12, figs. 26-27. París. Biblioteca Nacional.

(40) RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: «Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana». Toledo 1915, pág. 163.

RIVERA REGIO, Juan Francisco: «Dos *Lignum Crucis* desaparecidos». Revista Ayer y Hoy, núm. 20. Toledo, diciembre 1950 - enero 1951, pág. 5, fig. 2. La pieza en cuestión se denominó con inexactitud «Teste del Cardenal Mendoza». Un cáliz del Cardenal, regalo al parecer de su hermana Doña Mencía de Mendoza, atribuido al orfebre barcelonés Berenguel Palao y confeccionado en 1493, lucía también hileras de perlas (GARCÍA RODRÍGUEZ, Emilio: «Las joyas del Cardenal Mendoza y el tesoro de la Catedral de Toledo». Toledo 1944, pág. 30, lám. VIII)].

(41) DIEHL, Charles: «Manuel d'art byzantin», t. II, págs. 697-698 y figs. 345-6. Sus esmaltes son de la segunda mitad del siglo XI.

soro de San Marcos de Venecia (42), con una tapa de evangelario de aquella Biblioteca (43), o con los de la cubierta del evangelario de Judith de Northumbria.

En cuanto al análisis de la forma, el broche de Santo Toribio de Liebana, representa uno de los ejemplares más tempranos del tipo, que se ha de poner en moda durante el siglo XIII. Así lo confirman los broches que lucen las estatuas de Ekkehard y Gerburg en la parte oeste del coro de la catedral de Naumburg (1250-1260) (44) o el de la reina Adelheid en Meissen (h. 1270). Entre los ejemplares románicos cabe citar el broche que al cuello luce la cabeza-relicario del Papa Alejandro, regalada por Wibaldo (1130-1150) a la abadía de Stavelot, pieza atribuida a Godofredo de Huy y labrada en los talleres locales hacia 1146 (Museo de Bruselas) (45). Aunque no sean broches, se encuentran por su forma estrechamente emparentados con el astorgano, una placa procedente de la abadía de Waulsort, labrada en Lieja hacia 1160, y que guarda el Museo de Namur (46); y unos esmaltes de contorno similar (1182-1226) que adornan una mitra en la iglesia de San Lorenzo de Scala (47).

¿Cómo explicar la presencia en Astorga de un broche con esmaltes de abolengo bizantino y en posesión de una serie de caracteres no hispánicos?—Dada su relación con obras milanesas, creo que el broche debió llegar a la diócesis traído por alguno de sus obispos que hubiera estado en Italia. También cabe la posibilidad de que fuera ofrenda de peregrino en tránsito hacia Santiago. Y, agotando las hipótesis, obra de algún orfebre extranjero que pudo trabajar en la segunda mitad del siglo XI en tierras de León, al igual que aquel *Almanius* que en 1056 labraba en Nájera el retablo de Santa María (48).

(42) Ambas piezas del siglo XI.

DIEHL, Charles: *Manuel...*, t. II, pág. 705, fig. 352.

DALTON, O. M.: *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford 1911, fig. 307.

(43) También del siglo XI. Con figuras de Jesús y los Apóstoles.

DALTON, O. M.: *Byzantine...*, pág. 513, fig. 308.

(44) JANTZEN, Hans: *Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts*. München 1944, láms. 132 y 145

(45) El relicario es de plata y los ojos llevan esmaltes.

SWARZENSKI, Hanns: *Monuments of...*, pág. 67, lám. 163, fig. 359.

(46) La placa reproduce las Bestias sosteniendo la rueda del Universo.

SWARZENSKI, Hanns: *Monuments of...*, págs. 73-74, lám. 188, fig. 426.

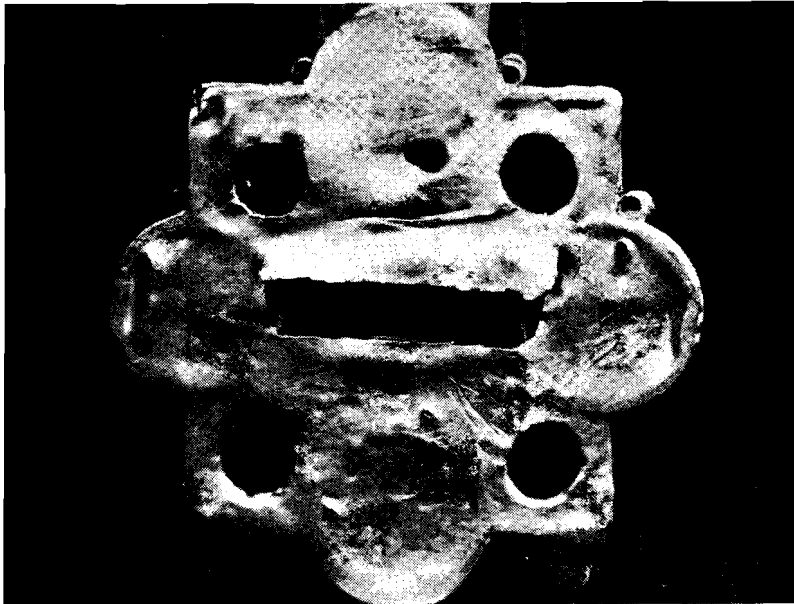
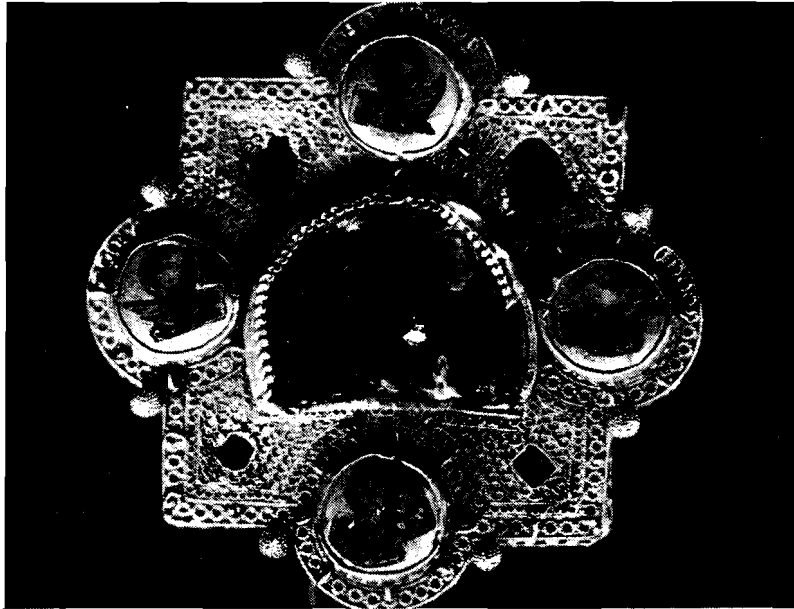
(47) BERTAUX, Emile: *L'art en Italie Méridionale*. París 1904, pág. 182.

HACKENBROCH, Ivonne: *Italienisches...*, págs. 62-63 y figs. 57-58.

(48) GÓMEZ-MORENO, Manuel: *El arte románico...*, pág. 33.



Fig. 1.—Santo Toribio de Liebana. Talla policromada del siglo XVI. Detalle con el broche pectoral románico. Astorga (León), Museo Diocesano



Figs. 2 y 3.—Anverso y reverso del broche de Santo Toribio. Siglo XI. Astorga (León).
Museo Diocesano

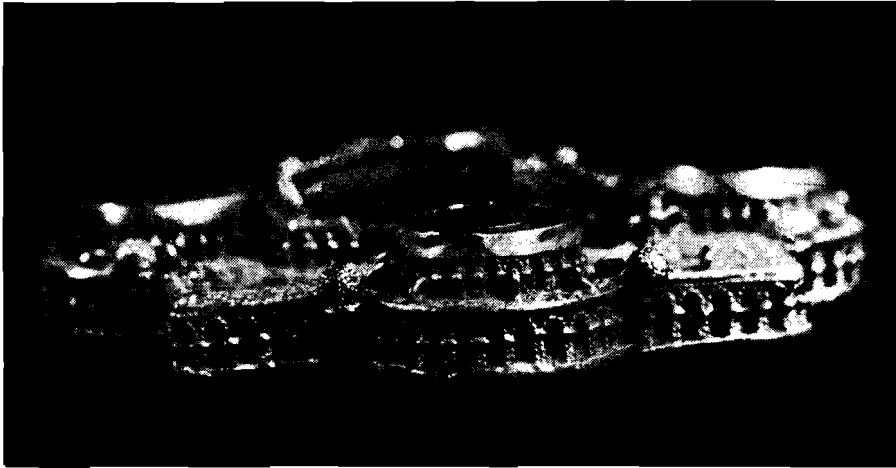
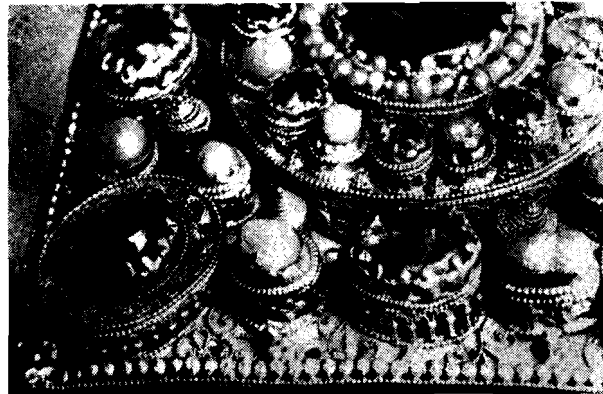
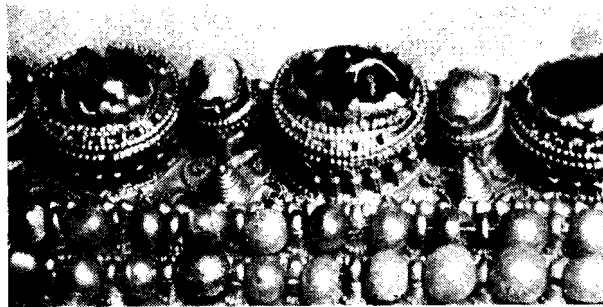


Fig. 4.—Broche de Santo Toribio. Costado



Figs. 5 y 6.—Cruz que guarda las reliquias del Santo Imperio Romano. Detalles del anverso.
Hacia 1030. Viena, Schatzkammer.

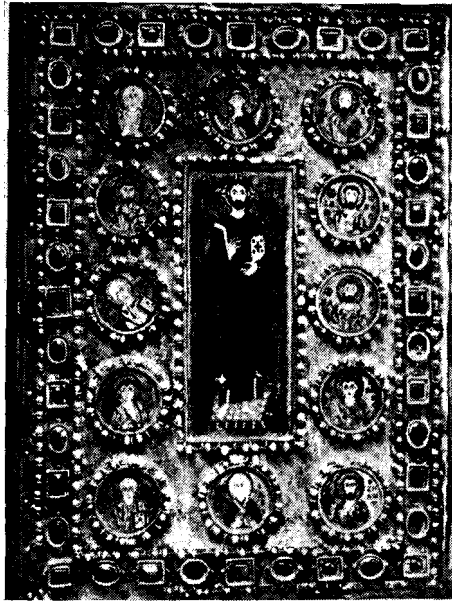


Fig. 7.—Tapa de evangelario con Jesús y los Apóstoles. Siglo XI. Venecia, Biblioteca de San Marcos

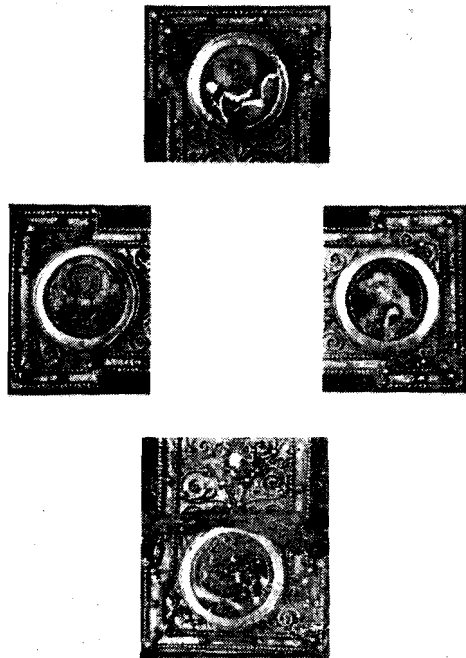


Fig. 8.—Cruz relicario, obra milanesa del siglo XI. Detalles del reverso. Velletri, Catedral