

UNA MUESTRA DEL *REVIVAL* EN RUSIA: ESMALTES A LA MANERA GEORGIANA Y BIZANTINA

POR

M.^a LUISA MARTÍN ANSÓN
Universidad Autónoma de Madrid

The artistic Byzantine manifestations constitute one of the most important objectives in the appreciation movements of the styles which take place from the 19th century on. As it was expected both the Byzantine and Georgian enamels draw the attention of collectors and scholars and, for different reasons, replicas sometimes used for fraudulent purposes start being made. One of the most unique cases was the Botkin Russian Collection which was invaded by this kind of pieces with the result of having seven enamels in 1892 to more than one hundred and sixty in 1911. One serie of plaques identified as Byzantine belongs to this group that are kept in the Museum Lázaro Galdiano of Madrid. It is highly likely that in the workshops of Fabergé, who was very keen on making replicas, in which he used to make a mark, such a high number of them were made that, no doubt about it, were not controlled by him.

Hubo una época en que, al igual que otro tipo de piezas, los esmaltes bizantinos y georgianos fueron tema favorito de inspiración y los precios que iban alcanzando animaron a los falsificadores a ejecutar obras en un estilo con el que sin duda estaban familiarizados. Desde fechas muy tempranas se detecta la presencia de esmaltes bizantinos en todos los países de Europa Occidental y tienen especial relevancia en los países que, como Rusia y Georgia consideraban a Bizancio capital religiosa y foco de civilización.

En líneas generales se pueden constatar algunas diferencias técnicas y estilísticas que revelan la existencia de diversos talleres y maestros que operan simultáneamente en la Corte. Al mismo tiempo hubo talleres independientes, de influencia de la esfera bizantina, por ejemplo en Georgia, en la Corte Siciliana y Normanda y en Venecia. Tomaron su inspiración de Bizancio pero transformaron el estilo bizantino de esmalte a un lenguaje de su ciudad.

A grandes rasgos, podemos destacar en las piezas bizantinas la armonía de colores, su semi-transparencia, la calidad de las pastas esmaltadas y la perfección en el pulimento. En los esmaltes georgianos el dibujo no está tan cuidado y la red de laminillas se reduce al mínimo posible por lo que resalta más el colorido en el que sobresale el rico color rojo-vinoso cuyo efecto se consigue añadiendo manganeso al esmalte.¹ Se usan inscripciones georgianas pero

¹ ABRAMISHVILI, G. "Georgian Jewellery and Metalwork in the Middle Ages", *Jewellery and Metalwork in the Museums of Georgia*. Leningrad 1986, 106.

hay también esmaltes con inscripciones griegas. La representación de las figuras es algo burda frente a la finura bizantina, el pelo y la barba son rizados y los pómulos salientes.²

Las iglesias, monasterios y palacios imperiales contenían fabulosos tesoros en forma de relicarios y culturalmente Constantinopla era muy superior a los países del Oeste. Es sobradamente conocido cómo a lo largo de la historia y, especialmente en determinados momentos, los monasterios bizantinos y georgianos fueron objeto de robo y saqueo y sus objetos ampliamente diseminados. No es necesario recordar fechas cómo 1204 o 1453 presentes en la memoria de todos. Si bien ya desde la antigüedad las fabulosas riquezas de Bizancio y Georgia habían excitado la codicia de los invasores extranjeros.

En la segunda mitad del siglo XIX numerosos coleccionistas lograron apoderarse de las preciosas muestras del arte georgiano del esmalte y del repujado, las cuales se vieron inmediatamente difundidas por diversos países. Así, por ejemplo, algunos medallones del Tríptico de Khakhuli fueron robados en el siglo XIX y sustituidos por esmaltes modernos. Entre ellos se encontraba el grande con la imagen de la Virgen, según el tipo de la Deesis, que ocupaba el centro. El robo fue organizado por el gobernador de Cuthaisi, conde Levachov. El esmalte robado pasó de unas manos a otras y finalmente apareció en la Colección Botkin de San Petersburgo. En 1932 fue devuelto a Georgia y se encuentra en el Museo de Tbilisi.³

Diversas fuentes atestiguan la extraordinaria riqueza de las sacristías, monasterios e iglesias de Georgia que, tras la encarnizada lucha que debió sostener por su independencia contra Turquía e Irán, consiguieron sobrevivir a las invasiones mongolas. Los viajeros europeos y los misioneros católicos sobre todo hablan de estos tesoros en términos elocuentes (Tivernisse, M. Chardin, Lamberti, Castelli). Todos los tesoros artísticos robados a Georgia bajo el zarismo fueron restituidos entre 1922 y 1923. Se realizaron esfuerzos para reunir las obras dispersas. Los monumentos históricos y artísticos que el Gobierno menchevique había enviado al extranjero fueron reexpedidos desde París a Georgia en 1945.

La creación de Museos importantes y la demanda de coleccionistas condujeron, en no pocas ocasiones, a inundar el mercado de copias y falsificaciones. A lo largo del siglo XIX se producen numerosos movimientos encaminados a recuperar las artes del pasado, se asiste al triunfo de la arqueología y la pasión por la historia. Un amplio grupo de coleccionistas se siente atraído por los esmaltes que mayoritariamente pasan por el mercado de París. La demanda es alta y la oferta escasa de modo que antes de 1840 se producen ya copias y falsificaciones que afectan a esmaltes de todo tipo y época.

Se sabe, por ejemplo, que J. P. Morgan invirtió en sus colecciones más de sesenta millones de dólares oro del año 1893 a 1913, sin embargo, el valor real era mucho menor pues se efectuaron compras muy malas.⁴ Del mismo modo ocurrió con otros coleccionistas que muchas veces adquirían sus piezas formando parte de lotes en los que se incluían todo tipo de objetos. Pero la picaresca se agudizó aún más cuando empezaron a producirse las ventas de notables colecciones como la del Príncipe Soltykokk (1861), Spitzer (1893), Morgan (1916), etc. con lo que numerosos Museos se vieron afectados.⁵

Por lo que respecta al mundo bizantino se puede decir que un nuevo y convincente estilo de esmaltes se crea en el siglo XIX. Una de las piezas más significativas será una placa de oro con la figura de una bailarina que pasó por ser un fragmento de la Corona de

² Sobre el estado de la cuestión de los esmaltes georgianos ver: THURRE, D., "Emaux cloisonnés de Georgia: Mise au point et nouvelles attributions", *Bollettino d'Arte*. Suplemento al nº 95, Studi di Oreficeria. 1997, 25-38.

³ ZIZICHVILI, W. D., "Los esmaltes del icono de Jajuli", *A.E.A.*, t. XXV, no 97, 1952. 25

⁴ ARNAU, F. *El arte de falsificar el arte*, Barcelona-México 1961, trad. del alemán. 31.

⁵ MARTÍN ANSÓN Ma L., "La revalorización del esmalte en el siglo XIX; dos trípticos de la Colección Lázaro Galidiano", *Fragmentos*, nº-15-16, 1989. 26-36.

Constantino Monomachos⁶. Sin embargo, la gran producción de piezas por alguna circunstancia vino a completar una misma colección, la colección Botkin de San Petersburgo, y la mayoría de estos esmaltes están tan bien hechos que pueden ser completamente engañosos.

En cualquier caso no todas las falsificaciones son tan fácilmente detectables. Muchos objetos cuestionables escapan a la condenación o a la autenticación y permanecen en un limbo histórico-artístico fuera de exposición o expuestos con una etiqueta que dice “estilo de...”. Mas fácilmente reconocibles son aquéllas en que se puede identificar un modelo con certeza o donde los análisis técnicos proporcionan conclusiones evidentes. Estas condiciones parecen cumplirse en una buena parte de piezas que integraron la Colección Botkin sobre las que vamos centrar nuestra atención.

El príncipe M. P. Botkin, en palabras de Weibel⁸, más un coleccionista que un arqueólogo, sólo dejó un catálogo plenamente ilustrado pero sin documentación. Reunió una colección de importancia única, por lo completa, de “trabajos bizantinos en esmalte” que indica que el falsificador, sumamente diestro, o el que había hecho el encargo, conocía tan bien la colección Botkin que al coleccionista sólo le fueron ofrecidas imitaciones con las cuales pudo rellenar los huecos de su colección⁹. En 1892 Kondakow publica una historia de los esmaltes bizantinos¹⁰ en la que sólo recoge siete pertenecientes a Botkin lo que indica que no había más o no los consideró de interés¹¹.

Sin embargo, la Colección Botkin paso de tener siete esmaltes alveolados en 1892 a más de ciento sesenta cuando se publicó en 1911. En 1914 muere Botkin y en 1923, seis años después de la Revolución de Octubre, algunos esmaltes son devueltos a Georgia y el resto se vende fuera. La mayoría de ellos estaban catalogados como bizantinos de los siglos X-XII y dos como georgianos del siglo XII-XIII. Comprendía, entre otros, un buen número de medallones y placas con efigies y figuras de santos, a veces en parejas, y un grupo con las Fiestas de la Iglesia Ortodoxa.

En un porcentaje muy escaso se conocía su procedencia pero más de ciento cincuenta carecen de historia anterior y, como ha señalado D. Buckton¹² tienen un sospechoso aire de familia. Esto contribuyó a que al poco de publicarse el catálogo de Botkin comenzaran a apare-

⁶ KURZ, O., *Fakes. A Handbook for Collectors and Students*. London, 1948, 216-218. Esta corona (Museo de Budapest) se encontró en fragmentos en los años sesenta del siglo pasado. Como dos de las placas originales de la misma representan bailarinas, el falsificador produjo una tercera. Lo hizo con tal dominio de la técnica y estilo bizantinos que engañó a todos los expertos hasta que un investigador húngaro probó la falsedad de la placa que había sido adquirida por el Victoria & Albert Museum. Análisis químicos probaron su origen moderno.

⁷ BOYD, S. y VIKAN, G. *Questions of Authenticity among the Art of Byzantium*. Washington D.C., 1981, 29.

⁸ WEIBEL, A. C. “Byzantine Enamels”, *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*. vol. IX, no 8. 93.

⁹ ARNAU, F. Op. Cit., 389. KURZ, O. Op. Cit, 216

¹⁰ KONDAKOW, N. *Histoire et Monuments des émaux byzantins. collection de Mr. A. W. Zwenigorodskoi*. Francfort sur Meine, 1892, 168. 170, 194, 359, 360.

¹¹ En esa fecha formaban parte de la citada Colección: las representaciones de San Nicolás el Milagroso y San Basilio el Grande, adquiridos a V. A. Prokhorov: una cruz relicario procedente del Monte Athos (Dumbarton Oaks Collection, Washington D.C.); un medallón de San Demetrio con inscripción georgiana y uno de San Teodoro con inscripción griega, procedentes del icono del arcángel Gabriel, en el Monasterio de Dzhumati en Georgia: un cuadrifolio de la Crucifixión con inscripciones griegas y georgianas que perteneció a la Colección Zvenigorodskoi, (Georgian State Museum of Fine Arts), la cara y las manos de una representación de la Madre de Dios, montado como icono central del Tríptico Khakhuli en el Georgian Satate Museum of Fine Arts y dos fragmentos de un halo probablemente de un icono de Georgia (Georgian State Museum of Fine Arts).

¹² BUCKTON, D. “Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington D.C.”, *The Journal of the Walters Arts Gallery*, vol. 46, 1988, p. 12. Reproduce una fotografía, fig. 2, de la placa de San Simón del Museo Lázaro Galdiano.

En 1990 vuelve a hacerse eco de los esmaltes bizantinos de la Colección Botkin en: *Fake? the Art of Deception*, Edit. by Mark Jones, London 1990, no 186, 178-179.

cer los primeros estudios en que se planteaban dudas acerca de su autenticidad¹³. El artículo citado de Buckton sobre los que se conservan en The Walters Art Gallery de Baltimore (medallones de Cristo Enmanuel y San Gregorio Nacianceno, el Teólogo) y Dumbarton Oaks Collection, en Washington D.C. (medallón de San Juan Crisóstomo) y el artículo de C. Stromberg¹⁴ donde se publica el resultado de un examen científico de los tres son suficientemente esclarecedores al respecto y corroboran las opiniones en torno a su cuestionable autenticidad.

En éste análisis se han encontrado componentes modernos en el esmalte como uranio y cromo. El uso de sales de uranio, un tipo de vidrio y colorantes de esmalte comienza a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. También aparece demasiado plomo, mucho zinc y poco antimonio. En la placa de San Gregorio para los colores se da una capa de vidrio transparente sobre varios de los colores que rellenan zonas bajas. Se trata de una técnica moderna y es probablemente la mejor razón para que éste medallón esté tan pulido y entero. La composición del oro en las placas Botkin examinadas no muestra casi oscilación en la formación de la aleación en todos los sitios analizados, mientras hay alguna variación en los originales examinados para comparar, donde normalmente el anverso es notoriamente más alto en oro que el reverso.

Por otra parte, con anterioridad Bunt¹⁵ hacía alusión a la aleación del metal señalando que en los esmaltes bizantinos el porcentaje es de 80% oro y 20% plata en los siglos X y XI. En las obras rusas-bizantinas (de Kiev, Ryazan, etc.) la aleación es mucho más baja, algunos colgantes de Vladimir tienen sólo un 30% de oro. Al parecer la base preferida en la Alta Edad Media y el Período Medio Bizantino parece haber sido el oro de veinte quilates o incluso más fino¹⁶. Por su parte, el Dr. William J. Young del Boston Museum of Fine Arts había realizado un análisis del oro y esmalte del medallón de San Juan Crisóstomo perteneciente desde 1953 a la Dumbarton Oaks Collection¹⁷ que arroja una composición para el oro de Au. 95%, Ag. 4,2%, Cu. 0,4%. El análisis de la placa con las figuras de San Mateo y San Lucas en el Museo de Cluny¹⁸ revela una composición próxima al oro de 22 quilates, osea 88% de oro, 4,3% de plata, 6,8% de cobre y algunos restos de impurezas (hierro, manganeso, plomo y magnesio).

Así pues, estudios realizados de algunas piezas conservadas en otros Museos y Colecciones vienen a coincidir en que un buen número de las placas esmaltadas de la Colección Botkin son falsificaciones hechas para él en torno a 1900. Como señala Williamson¹⁹ a propósito de la placa de la Natividad de Cristo (Col. Thyssen-Bornemisza) uno de los factores que contribuyen a éste grado de duda es que muchas de las placas aunque de tipos totalmente diferentes y a veces de distinto estilo, son muy similares en la técnica con una gama de colores exactamente igual (blanco, azul claro, azul oscuro, rojo, verde traslúcido, negro, amarillo, rosa y marrón). Sin entrar en análisis de tipo científico hace notar también en ésta placa la ausencia de punteado en el reverso que suele guiar la colocación de tabiques y el hecho de que la placa esté formada por una lámina de oro en vez de dos. Señala asimismo un gusto especial del artífice por los elementos ornamentales.

¹³ Ver al respecto BUCKTON, D. Ibidem, donde se recogen las publicaciones que desde 1912-13 cuestionan su originalidad a través del análisis de piezas procedentes de la Botkin actualmente en diversos Museos.

¹⁴ STROMBERG, C. "A Technical Study of Three Cloisonné Enamels from the Botkin Collection", *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 46. 1988, 25-36.

¹⁵ BUNT, C.G.E. "An important group of Byzantine Enamels". *The Connoisseur*, CXXXII, no 532, 1953, 104-105.

¹⁶ BUCKTON, D. "Enamelling on Gold. A historical Perspective". *Gold Bulletin*, vol. 15, no 3, 1982, 105.

¹⁷ Recogido en GONOSOVÁ, A. "A Study of an Enamel Fragment in the Dumbarton Oaks Collection", *Dumbarton Oaks Papers*, no 32, 1978, 327, nota 2a. quien dice no poder comparar resultados.

¹⁸ CAILLET, J. P. *L'Antiquité classique, le Haut Moyen Age et Byzance au Musée de Cluny*. Paris 1985, no 165, 241.

¹⁹ WILLIAMSON, P. *The Thyssen-Bornemisza Collection. Medieval. Sculpture and Works of art*. London .1987, 160-163.

Los modelos para la mayoría de los medallones de la Colección Botkin hay que buscarlos en la pareja de iconos de los Arcángeles Miguel y Gabriel del Monasterio de Dzhumati, el último (Lám. 1) magníficamente reproducido por Kondakow en 1892.²⁰ Primitivamente tenía doce medallones de los que, cuando fue retirado del monasterio, sólo quedaba el de San Marcos. Nueve de ellos, los que representan el Salvador, la Virgen, San Juan Bautista, San Pedro, San Pablo, San Mateo, San Lucas, San Juan y San, Jorge pertenecieron a la Colección Zvenogorodskoi y actualmente están en el Metropolitan Museum of Art de N. York. La imagen de San Demetrio que formaba parte de la misma serie, se encuentra en el Museo de Cluny, después de haber figurado en la Colección Botkin. Finalmente un medallón con la efigie de San Teodoro que procedía asimismo de la Botkin, se conserva en Georgian State Museum of Fine Arts, Tbilisi. Otras fuentes de inspiración fueron el Relicario de la Vera Cruz en el Tesoro de la Catedral de Limburg der Lahn; la Pala d'Oro en el Tesoro de San Marcos de Venecia, el Icono de Khakhuli procedente del Monasterio de Ghelati e importantes iconos pintados.

De este modo con una producción tan extensa se llegó a crear un nuevo y completamente real estilo de esmaltes georgianos y bizantinos en el siglo XIX. En la imitación de los esmaltes georgianos se evita el estilo angular y el monótono espigado de los pliegues se interrumpe ocasionalmente por una espiral. En los rostros la pupila, como es frecuente en los esmaltes bizantinos -medievales, se coloca en el rincón del ojo pero aquí produce una mirada de soslayo.

Aunque dado el elevado número de piezas realizadas para Botkin es difícil precisar talleres, todo apunta a situar su fabricación en el entorno ruso, probablemente de San Petersburgo. Por otra parte es notorio que Rusia contó con grandes orfebres falsificadores entre los que sin duda destacó Israel Rouchomowsky, de Odesa, uno de los más famosos debido a la realización de la tiara de Saitaforne, la corona de un soberano escita, hacia el año 1890.²¹ Se sabe por el propio falsificador que había sido confeccionada en un taller de Ucrania junto con otras piezas de orfebrería, principalmente una corona de oro cincelada.

La civilización bizantina penetró en el valle del Dnieper inmediatamente después de la conversión de Vladimir (980) y floreció especialmente en el período entre ese acontecimiento y la irrupción mongol del siglo XIII. Desde el siglo XI el trabajo del esmalte alveolado era practicado en Kiev, de forma que los rusos asimilaban rápidamente la técnica bizantina creando obras de gran originalidad. Por su parte Georgia, que fue anexionada por Rusia a comienzos del siglo XIX (1801), había recibido instrucción cristiana desde Bizancio y en el año 337 abrazó el cristianismo en calidad de religión oficial. La conversión fue seguida de una serie de contactos con países del Este Cristiano -Siria, Palestina, Capadocia, el Egipto copto- y los centros del mundo cristiano, Roma y Constantinopla, que contribuyeron a su configuración artística.

Georgia llegó a ser el centro de una notable producción de esmaltes alveolados remontándose los primeros ejemplos al siglo II a. C. mientras los últimos se constatan en el siglo XV. En los siglos IV y V la orfebrería y el arte georgiano en su conjunto entra en una nueva fase unida a la institución del cristianismo. La Alta Edad Media está marcada por la lucha con Bizancio y el Irán sasánida primero y con los árabes después, que la conquistarán en la segunda mitad del siglo VII y se mantendrán durante casi cuatro siglos. A comienzos del siglo XI el país es unificado bajo el poder de los reyes, David IV el Constructor (1089-1215) y la célebre reina Tamar (1184-1213) y los hombres de estado georgianos toman parte activa en la vida de Bizancio. En el ámbito de las artes suntuarias aumenta el número de objetos de gran valor ocupando un primer lugar los objetos de culto realizados en oro y plata y enriquecidos con es-

²⁰ KONDAKOW, N. Op. Cit.

²¹ *FAKES AND FORGERIES*, The Minneapolis Institute of Arts. 1973, nº 1.

maltes, piedras preciosas, etc.²² A mitad del siglo XIII irrumpen los mongoles y a fines del siglo XIV las invasiones de Tamerlan terminan por destruir el país. El período entre los siglos XIV y XVIII está marcado por el agravamiento de la situación política y el siglo XIX asiste al declive de la metalistería. Los esfuerzos de algunos orfebres no bastaron para contrarrestar el influjo de objetos manufacturados que llegaban de Rusia. Sólo en 1950 empiezan a revivir las antiguas tradiciones.

En Rusia, del mismo modo que ocurre en otros países, hacia mitad del siglo XIX se produce el renacimiento de la manufactura y estudio del esmalte como parte del llamado Russian Revival. Nicolás I inicia el proceso cuando en 1830 envía a un joven graduado de la Academia de Arte, Fedor Solntsev, al Kremlin de Moscú a copiar las antigüedades conservadas aquí. En 1851 la Sociedad Arqueológica Imperial Rusa encarga un estudio de los esmaltes rusos desde la época pre-mongol al siglo XVII. Los coleccionistas responden a este nuevo interés y los más importantes abren sus colecciones al público o incluyen sus objetos en diversas Exposiciones. La sociedad rusa se divide en eslavófilos y occidentalistas que comprenden de forma diferente el papel histórico y la vocación de Rusia. Aparecen en Moscú y San Petersburgo las Sociedades de Historia y Antigüedades de Rusia, del Arte de la Antigua Rusia; se abren Museos, el Museo Público y el Museo Roumiantsev, el Museo de Arte Ruso Antiguo, el Museo de la pintura de icono ortodoxa, etc. En 1860 se funda en Tiflis el Museo Caucásico.²³

Todo esto contribuye a que los orfebres rusos traten de dar respuesta a las necesidades de la sociedad desarrollando con gran éxito su actividad que les, llevará a participar en Exposiciones Internacionales y Universales. La segunda mitad del siglo XIX y los comienzos de la centuria siguiente serán la época de mayor desarrollo de la orfebrería. Partiendo de la Rusia de Kiev se hacen renacer los procedimientos artísticos y las formas de los siglos XI al XVII, del siglo XVIII y de principios del XIX, tanto rusas como occidentales.²⁴ Los nombres de las mejores firmas, C. Fabergé, K. Boline, P. Outchinnikou y I. Khlebnikov, se convirtieron para el mundo entero en el símbolo de la cultura rusa. Eso explica por qué cuando en 1906 Alexander, tercer hijo de Carl Fabergé, viajó a París para solicitar al más famoso esmaltador en Francia, Houillon, ser su aprendiz, éste le preguntara si estaba loco, dada la importancia del taller de San Petersburgo.²⁵

El arte de la esmaltería alcanza la época de más esplendor entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Junto al procedimiento del esmalte afiligranado aparecen otros durante mucho tiempo olvidados como el alveolado y el excavado y algunos nuevos como la laca esmaltada. Seguramente el taller más conocido fue el de Fabergé que determina el carácter de la Escuela de San Petersburgo. Sin duda la figura central fue Carl (San Petersburgo 1846-Lausanne 1920) educado en las tradiciones clásicas a las que permaneció fiel, llegando a ser un representante típico del historicismo. Su firma trabajó todos los géneros de la orfebrería y no tuvo paralelo en la producción de esmalte.

El primer éxito le llega precisamente con las copias, realizadas a petición del conde Stroganoff, Presidente de la Sociedad Imperial de Arqueología, de objetos antiguos griegos de oro, encontrados en Kertch, que se exponen en Moscú en 1882. En 1885 recibe la medalla de

²² SANIKIDZE, T. y ABRAMISHVILI, G. *Orfèvrerie georgienne du VIIIe. au XIXe. siècle*. Geneve, 1979, s.p.

²³ En febrero de 1920 se inaugura en Tiflis la Galería Nacional de Bellas Artes sobre cuya base se fundará en 1932 el Museo Central de Bellas Artes. SANIKIDZE, T. *Museo de Bellas Artes de Georgia*, Tbilisi, Trad. L. Valdivia, Leningrado, 1985, 4-5.

²⁴ SMORODINOVA, G. "L'orfèvrerie et ses caractéristiques", en *Splendeurs de Russie. Mille ans d'orfèvrerie*. Musée du Petit Palais, 1993, 241-246.

²⁵ SNOWMAN, A. K. *The Art of Carl Fabergé*, London, s.a., 52.

oro de la Exposición de Artes Aplicadas de Nuremberg por sus réplicas de los tesoros de oro escitas. A partir de 1885 continuará con una serie de objetos inspirados en diversos estilos antiguos como los torques de oro y plata de tipo celta, una cruz adornada con perlas y zafiros en cabujones que imita una pieza perteneciente a Recesvinto que Fabergé había visto en el Museo de Cluny o una arqueta inspirada en un relicario de esmalte de Limoges del siglo XIII, por sólo citar algunos ejemplos. En 1900 en la Exposición Universal de París entre varios objetos presenta una réplica exacta de los *regalia* imperiales rusos que se conserva en el tesoro del Ermitage.²⁶ También los objetos bizantinos atrajeron su atención y así contamos con una copia de una cruz en esmalte alveolado cuyo original se conserva en el Museo de Copenhague y fue encontrado en la tumba de la reina Dagmar que murió en 1212.²⁷

Los principales orfebres en la casa de San Petersburgo fueron E. Kollin, M. Perchin y G. Wigström. Este último, nacido en 1862 fue ayudante de Perchin en 1886 y, a su muerte en 1903 llegó a ser jefe de taller. En él se observa la influencia de la Francia de Luis XVI pero completamente adaptada a la corriente rusa.²⁸ Sus iniciales aparecen en un colgante realizado en oro, esmaltes, diamantes, zafiros, rubíes y perlas que lleva las marcas Fabergé y el contraste de San Petersburgo 1908-1917 (Lám. 2) Lo más interesante es que incluye en el centro una imagen en esmalte de Cristo Pantocrator a la manera bizantina, basado en uno de los medallones del siglo XI que formó parte del icono de San Gabriel del Monasterio de Dzhumati, en Georgia²⁹ (Metropolitan Museum of Art, New York). Este ícono perteneció a la Colección Zvenogorodskoi, en San Petersburgo, donde fue accesible a Fabergé.

Esto muestra que la casa Fabergé al menos hizo un esmalte basado en el icono que sirvió de modelo a la mayoría de los esmaltes Botkin. Como hemos visto, con frecuencia hacía reproducciones de piezas de épocas anteriores, generalmente a petición de los clientes que poseían originales y deseaban regalar una copia y, al parecer, siempre estampaba en ellas la marca de su firma y/o la de uno de sus maestros.³⁰ Sin embargo, parece imposible que Fabergé pudiera examinar y juzgar toda la producción de sus talleres que, a partir de 1900 se llenan de encargos. El número total de piezas producidas se estima en torno a 120.000 y sólo los talleres de Moscú y San Petersburgo contaban con más de 500 empleados.³¹

Es obvio que se produjeron esmaltes tanto en alveolado como en excavado o pintura que se adaptaban a piezas de uso eclesiástico tales como arquetas, nimbos, cruces pectorales, báculos pastorales, etc. La mayoría de las piezas esmaltadas en el establecimiento principal de San Petersburgo eran obra de Petroff que fue jefe esmaltador de todos los objetos Fabergé, a quien sucedió su hijo Nicolás, y de Boitsoff, también esmaltador y ninguno tenía marca. De hecho el esmaltado del colgante anterior se atribuye a uno de ellos.

El conocimiento de la Colección Botkin por parte de la casa Fabergé vuelve a ponerse de manifiesto años más tarde. Después de la Revolución de 1917, Agathon, el segundo hijo de Carl continúa con el trabajo dentro y fuera del país, restaurando y catalogando las joyas de la Corona Imperial. Es sin duda significativo que cuando abandona Rusia en 1928 lleva consigo dos esmaltes Botkin, placas rectangulares con medias figu-

²⁶ LOPATO, M. "Fresh Light on Carl Fabergé", *Apollo*, 1. 1984, 46.

²⁷ ODOM, A. *Russian Enamels. Kievan Rus to Fabergé*. London, 1996, nº 83, 140.

²⁸ ROSS, M. CH. *The Art of Karl Fabergé and his Contemporaries*, Oklahoma 1965, 37.

²⁹ El medallón se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de New York. El colgante ha sido expuesto en diversas ocasiones : *Fabergé. A Loan Exhibition for the benefit of the Cooper Hewit Museum. A la Vieille Russie*. New York, 1983, nº 312, 97. *Exhibition. Fabergé: Imperial Jeweller*. Washington D.C. 1993, 323. HABSBERG, G. von, *Fabergé in America*, New York, 1996, 223.

³⁰ BAINBRIDGE; H. C. *Peter Carl Fabergé. Life and Work*. London 1949, 128.

³¹ VV.AA., *Fabergé*, Paris, 1990, 19.

ras de Cristo Pantocrátor y la Madre de Dios, ahora en Orthodox Church Museum en Kuopio, Finlandia.

Buckton a propósito del estudio del medallón con la figura de Cristo Enmanuel (The Walters Art Gallery, Baltimore)³², donde se aprecian algunas características diferentes, plantea la posibilidad de dos fases sucesivas de falsificaciones, una más temprana, en torno a 1870 y otra hacia 1900, sin duda la más numerosa en producción de piezas.

A éste grupo de piezas referenciadas viene a sumarse la colección de esmaltes catalogados como "bizantinos" que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.³³ Está integrada por catorce piezas de las cuales dos son de formato rectangular y el resto medallones trabajados tanto en esmalte alveolado pleno como incrustado.

Los datos referentes a su ingreso en la Colección Lázaro son bastante escasos. Tres son de origen desconocido (Virgen de la Deesis, San Mateo y San Marcos) y los restantes proceden de la Colección Botkin en cuyo catálogo de 1911 figuran.³⁴ Probablemente D. José Lázaro tenía conocimiento de las Colecciones de San Petersburgo con anterioridad pues se sabe que en 1899 realizó su primer viaje a Rusia. Asimismo, entre, sus magníficos fondos bibliográficos figuran un ejemplar numerado de la obra de Kondakow y el catálogo de la Colección Botkin. Sin embargo, la incorporación de las piezas debió ser bastante tardía ya que en el catálogo de la Colección de 1926 no figuran. Seguramente se llevaría a cabo en New York entre los años 1943 y 1945 ya que doce de ellos figuran entre las adquisiciones de Nueva York de los últimos años expuestas en Lisboa en 1945.³⁵

En estos momentos el mercado de Estados Unidos se llenó de copias y falsificaciones que llegaban desde Europa donde, un brillante comercio les daba salida más fácilmente. El lote formado por el medallón grande, incrustado, con la imagen del Pantocrátor y los medallones en esmalte pleno con las figuras de San Simón, San Teodoro, San Pablo, San Nicolás, Cristo Pantocrátor, Toro de San Lucas y Águila de San Juan, que lleva en el reverso, una etiqueta con una numeración que va del 139 al 146 y, en el caso de San Nicolás otra donde figura la exportación de Francia son indicativo de ello. Aunque es un dato sin poder confirmar es posible que la compra se realizara en torno a 1943-44, años de estancia de Lázaro en New York,

³² Había sido publicado por VERDIER, Ph., *Russian Art. Icons and Decorative Arts from the origin to the twentieth century. The Walters Art Gallery* Baltimore, 1959. nº 6, quien lo cataloga como realizado en Georgia (Sur de Rusia) hacia 1100.

³³ El elevado número de piezas que formaban parte de éste grupo de esmaltes de la Colección Botkin se encuentra disseminado por diferentes Museos y Colecciones particulares y algunos en paradero desconocido. Así encontramos piezas en la Colección Thyssen; State Museum of Fine Arts de Georgia, Tbilisi: Blumka Collection, New York; Metropolitan Museum of Art, New York; Detroit Institute of Arts; Orthodox Church Museum en Kuopio, Finlandia; Colección privada de Helsinki; Museo de Cluny; Boston Museum of Fine Arts; Kunstgewerbemuseum, Berlin; Dumbarton Oaks Collection. Washington; Colección particular, Hamburgo; Worcester Art Museum; Detroit Museum; Boston Museum of Fine Arts.

³⁴ COLECCION M. P. BOTKIN, San Petersburgo, 1911. láms. 58, 64, 73, 77, 81, 82, 83 y 85.

³⁵ COLECCAO LAZARO DE NOVA IORQUE. *Catálogo da Exposição*. Lisboa, 1945. Museu Nacional de Arte Antiga, no 137 a 148.

Las descripciones son bastante someras y la escasez de reproducciones fotográficas no ayuda demasiado. Podemos identificar el medallón incrustado con la imagen de] Pantocrátor (no 137. 14,3 cm.); el medallón con la Virgen de la Deesis (no 139) y tres medallones (no 140-142) también incrustados de "Santos" (10,3 cm.) que deben corresponder a San Juan Crisóstomo, San Mateo y San Marcos. El medallón no 138 sobre fondo verde que se describe como la efigie de un santo, sin duda corresponde al de Cristo Pantocrátor (3,8 cm.) y otros dos medallones de esmalte pleno muestran los símbolos de los evangelistas Lucas y Juan (no 143-144. 5,9 Cm.). Los cuatro restantes en esmalte pleno con efigies de santos (8,3 cm.) deben corresponder a las representaciones de San Simón, San Teodoro, San Pablo y San Nicolás. De este modo no estarían incluidas las placas rectangulares que muestran la imagen de la Virgen con el Niño y San Felipe que, sin embargo, figuran en el catálogo Botkin. Lázaro (1862- 1947) reunió tres colecciones, la primera en Madrid y otras dos en París y New York después de la muerte de su esposa en 1932.

posiblemente en las Galerías Parke-Bernet de donde era cliente. Todavía en 1948 figuran dos esmaltes Botkin (uno con la imagen de S. Marcos y otro con la de Cristo) en la venta llevada a cabo en las citadas Galerías.³⁶

La historiografía referente a éstas placas es asimismo muy escasa. En la guía del propio Museo³⁷ se dice que el conjunto procede de Georgia y perteneció a la Colección Botkin de Rusia. En realidad tres de ellos (la Virgen de la Deesis, San Mateo y San Marcos) no figuran en el catálogo Botkin como integrantes de la Colección. Si bien es cierto que la Virgen de la lám. 67 del citado catálogo (Worcester Museum) tiene muchos puntos de contacto con ésta es evidente que no se trata de la misma pieza.

Al poco tiempo, de su intalación en el Museo los esmaltes atrajeron la atención de algunos estudiosos siendo objeto de publicación en 1953 por parte de Zizichwili³⁸ que destaca el gran medallón de Cristo Pantocrátor y afirma que los demás tienen un estilo similar que se aproxima a la segunda mitad del siglo XI, excepto las placas de la Virgen sentada con el Niño y San Felipe que forman grupo aparte por su elaboración técnica y colorido y son posteriores. Sin embargo, señala también que a menudo los colores no son claros y limpios sino sombríos y con poca vivacidad. No se observa el color rojo ladrillo tradicional en la representación de San Teodoro. La formación de tabiques es bastante simplificada y las figuras no están llenas de esa profunda vida interior que muestran muchos esmaltes del siglo XI.

En 1954 Camón Aznar³⁹ reproduce el gran medallón de Cristo Pantocrator catalogándolo como bizantino del siglo X-XI procedente, al igual que el resto de las placas, de un monasterio de Georgia. En él se puede contemplar un eco de los grandes Cristos absidales. En 1955 Zizichwili publica un segundo artículo⁴⁰ donde sitúa el gran medallón de Cristo en la primera mitad del siglo XI o primeros años del siglo XII en relación con talleres georgianos. Finalmente las placas de la Virgen con el Niño y San Felipe Apóstol corresponderían ya al siglo XII. Amiranachvili⁴¹ cita doce medallones en el Museo Lázaro Galdiano que pertenecieron a la Colección Botkin. No hace referencia a las placas rectangulares.

Al no disponer de un análisis científico de los esmaltes de la Colección Lázaro Galdiano evidentemente no tenemos elementos comparativos en este sentido. Sin embargo, es fácil observar que el trabajo de la lámina de oro y la disposición de los tabiques tiene la misma calidad mecánica o industrial y ninguno tiene dibujo punzonado en la lámina del reverso que, en la mayoría de los esmaltes medievales, servía posiblemente como una guía para la colocación de los tabiques. Además, como podremos comprobar, desde el punto de vista estilístico responden a las características señaladas por Buckton que los integran en el mismo conjunto.

Lo primero que llama la atención en la mayoría de los casos son sus dimensiones demasiado grandes para haber decorado iconos o coronas. Sólo unos pocos más pequeños están en la escala de los medallones bizantinos medievales, usados como decoración aplicada. Los de tipo incrustado están recorridos por una serie de agujeros, supuestamente para su fijación, que se perforan rítmicamente y casi nunca han sido utilizados. Los esmaltes plenos carecen de ellos.

³⁶ *Gothic and Renaissance Sculptures Bronze Medals, Majolica, Stained Glass, Furniture, Tapestries and Ispahan Rugs*. Sale number 946, Parke-Bernet Galleries. New York, 1948, no 190 y 191.

³⁷ CAMÓN AZNAR, J. *Guía del Museo Lázaro Galdiano* Madrid 1981, 8ª ed-37.

³⁸ ZIZICHWILI, W.D., "Esmaltes celulares en el Museo Lázaro Galdiano", *A.E.A.* t. XXVI, no 102. 1953, 119-124.

³⁹ CAMÓN AZNAR, J. "Grecia y Bizancio", *ABC*, 28 de Noviembre 1954.

⁴⁰ ZIZICHWILI, W.D., "Los esmaltes bizantinos del Museo Lázaro", *Goya*, nº 4, 1955, 137-142.

En 1958 los recoge en "Los esmaltes del Museo Lázaro Galdiano", *Arte Soviético*, nº 4, Tbilisi, 1958.

⁴¹ AMIRANACHVILI, Ch. *Los esmaltes de Georgia*, Trad., J. Dols Rusiñol, Barcelona. 1976, 20.

La lámina de metal es muy delgada y, en los incrustados generalmente es sencilla a diferencia de la práctica habitual bizantina, por lo, que frecuentemente aparecen grietas. Los tabiques son muy finos y tienen una medida uniforme y una precisión mecánica. El efecto brillante de éstos se pierde, creando grandes áreas de color. Las cintas de metal que definen la frente, cejas y ojos son tan finas que parecen casi invisibles. En el tratamiento de los plegados repiten un monótono modelo espigado ocasionalmente interrumpido por una espiral, presentando básicamente tres modos; en forma angular en V, terminando a veces en ganchos cuadrados y circulares, especialmente para resolver las articulaciones y la movilidad en los paños, de un modo muy decorativo próximo a las formas del Art Nouveau.

El colorido es bastante uniforme con tonos de azul claro, azul oscuro, verde traslúcido, amarillo, rojo, blanco, negro, marrón y rosa para las carnaciones. La superficie desigual a menudo ha escapado al pulimento. Las inscripciones en ocasiones con mezcla de caracteres, suelen estar deletreadas excepto las de Cristo o la Virgen, a diferencia de lo que ocurre en los esmaltes bizantinos, convencionalmente abreviadas, y las letras con frecuencia parecen haber sido hechas en moldes y soldadas por el reverso.

Desde el punto de vista estilístico lo más significativo es el tratamiento de los rostros. Las facciones son similares en todos e incluso a veces se repiten cambiando la identidad del santo con lo que un mismo rostro se utiliza en santos diferentes. El cabello y la barba están tratados con gran detallismo, sienes y mejillas dibujan exageradas curvas y las caras resultan especialmente anchas en frente y pómulos. Destacan los ojos almendrados con el iris en el rincón que produce una mirada inquietante. El endurecimiento de la expresión se acentúa por la ceñuda boca con doble curva hacia abajo. La nariz es larga, recta y con la punta trifoliada. Las orejas raramente tienen una forma convincente y se definen por un corto tabique separado del contorno de la cara, el pelo y la barba. La indumentaria suele ser muy sencilla sin la riqueza convencional de los vestidos bizantinos, incluso a veces el empleo de la *chlamys*, adornada con el *tablion*, en los santos militares reduce notablemente ésta sensación. Los motivos decorativos de los nimbos son, sin embargo, mucho más elaborados, con temas de roleos y ornamentos vegetales.

ANÁLISIS DE LAS PIEZAS DEL MUSEO LÁZARO GADIANO

Abordamos el análisis estilístico de las placas conservadas en el Museo Lázaro Galdiano para lo que vamos a considerar dos grupos según sean incrustadas, es decir aquéllas en que queda superficie metálica visible, o plenas, cuando la superficie esmaltada coincide con la de la placa.

MEDALLONES EN ESMALTE INCRUSTADO

- *Cristo Pantocrátor (Lám. 3)*

(14, 3 cm., Inv. nº 3292 y lleva una etiqueta con el nº 146, Catálogo Botkin lám.64, Catalogo N. York nº 137)

Se trata de un medallón de extraordinarias dimensiones en el que Cristo se muestra a la manera tradicional bendiciendo con su mano derecha mientras en la izquierda sostiene el libro. Su cabeza está enmarcada en un nimbo crucífero ricamente ornamentado. Su rostro con la mirada de frente dibuja una forma de pera entre abundante cabellera y barba. La nariz es

larga con la punta trifoliada; las orejas, burbujas dibujadas con tabique separado que resaltan sobre el cabello y la boca tiene doble curvatura hacia abajo. A ambos lados sendos medallones perlados contienen el monograma. Los tabiques son muy finos con una medida uniforme y una precisión mecánica. El dibujo es de corte limpio y deja amplios espacios de color. El cuello es ancho y rígido, más cercano a los iconos rusos que a esmaltes bizantinos. Los colores dominantes son azul claro opaco y azul oscuro para contrastar con el fondo oro. A ellos se unen amarillo, rojo, rosa, verde, blanco y negro. La lámina de metal es muy fina y los agujeros están dispuestos regularmente.

Las características y ejecución técnica hasta donde es posible analizar le sitúan claramente dentro del grupo Botkin. En cuanto a la tipología de Pantocrátor está en la línea del Cristo misericordioso próximo al representado en el ámbito italiano entre otros al Pantocrátor de la patena de alabastro del Tesoro de San Marcos de Venecia o al de la propia Pala d'Oro aunque en éste último la mirada se dirija a la izquierda.

- *San Juan Crisóstomo (Lám. 4)*

(10,3 cm. Inv. nº 3288, Cat. N. York Nº 140, Catálogo Botkin lám. 73, pertenece al mismo grupo que el medallón con la imagen de San Nicolás en The Museum of Fine Arts, Boston).

Identificable por la inscripción en color negro muestra un gesto airado con las cejas fruncidas y los ojos que miran hacia la izquierda de soslayo. La barba está tratada con mechones asimétricos y los rasgos responden a los del conjunto. El nimbo de color verde perlado destaca sobre rojo. El cuello rígido típico de las representaciones de los obispos de la Botkin rodeando el cuello de la túnica de color azul oscuro, enlaza con los iconos rusos más que con los esmaltes bizantinos. En el omophorion blanco bordeado de rojo destacan las cruces en negro.

Presenta muchos puntos de contacto con el de Washington D. C. Dumbarton Oaks, también procedente de la Botkin, aunque en éste caso muestra sólo la cabeza y parte de los hombros. Su mano velada con un tratamiento de pliegues curvos similar al de San Mateo sostiene un libro que combina el amarillo, azul claro, verde, rojo y blanco. Lleva broches en los dos lados en vez de uno, peculiaridad que aparece también en el medallón de San Gregorio Nacianceno, el Teólogo de The Walters Art Gallery, asimismo procedente de la Botkin.

Desde el punto de vista iconográfico se han propuesto tres tipos para San Juan Crisóstomo; el icónico, el ascético y el humanístico. Este al igual que el de Dumbarton se aproxima al ascético y por la moderación de sus rasgos también al humanístico en que aparece como sabio, y teólogo. No hay que olvidar que Crisóstomo quiere decir "Boca de Oro" por lo maravillosamente que hablaba. Se muestra como un hombre de edad madura aunque no calvo, con rostro oval alargado y con barba. Este tipo está bien ilustrado en un mosaico de Santa Sofía en Estambul, del siglo IX.

PLACAS RECTANGULARES EN ESMALTE INCRUSTADO

- *La Virgen con el niño (Lám. 6)*

(15 x 10,9 cm. Inv. nº 1567, Cat. Botkin lám. 58, no figura en el Cat. de N. York)

La figura de María como Theotokos aparece sentada sobre el característico almohadon (de color amarillo) con el Niño sobre sus rodillas, de espaldas a Ella y de frente al espectador. Esta en actitud totalmente rígida, sin movimiento y no hay ningún tipo de comunicación entre ambos. La Virgen tiene la mirada centrada bajo amplias cejas, nariz de punta trifoliada

y boca pequeña. La cabeza va envuelta en un mophorion azul que deja al descubierto el rostro y el cuello y permite entrever una cofia. En la frente y sobre los hombros, que se marcan con tabiques circulares, se adorna con pequeñas cruces cuadrifoliadas. El chitón es de color verde y el anagrama destaca en rojo. La tipología del rostro se aproxima a la Virgen de la Deesis.

El Niño con nimbo crucífero bendice con la mano derecha mientras lleva el rollo en la izquierda. Mira hacia la derecha y el abundante cabello se dispone en rizos regulares. Viste chitón azul claro e himation azul oscuro. Manos y pies son de factura especialmente torpe al igual que los borceguíes de color rojo sobre los pies de la Virgen.

El trono con respaldo continuo de fondo blanco está cubierto con decoración de corazones invertidos en amarillo, azul y rojo (ésta decoración también aparece en la placa de San Juan Crisóstomo, Washington D.C. Dumbarton Oaks). Los remates de la parte superior y la ornamentación de los laterales recordando incrustaciones de perlas y piedras preciosas se aproximan al trono que ocupa Cristo en el icono de Khakhuli. El tipo de Virgen presenta rasgos bizantinos antiguos, así como el Niño sentado delante del pecho sobre su regazo y se relaciona con otra placa del citado icono que al parecer formaba parte de otro conjunto y fue trasladada aquí posteriormente que algunos sitúan en el siglo XI y otros por sus rasgos antiguos en el siglo X. La placa de la Colección Lázaro resulta especialmente torpe por la disposición de los tabiques y la mala calidad del esmalte lleno de poros.

- *San Felipe (Lám. 7)*

(8 x 6,6 cm. Inv. nº 1568, Cat. Botkin lám. 77, pertenece al mismo grupo que la placa con la imagen del Pantocrator que Agathon Fabergé saca de Rusia en 1928, no figura en el Cat. de N. York)

La imagen del santo de medio cuerpo bendice con la mano derecha mientras sostiene en la otra el rollo. Los ojos, bajo marcadas cejas, dirigen su mirada hacia la derecha, la nariz recta termina de forma trifoliada y la boca pequeña marca el rictus hacia abajo. La cabeza con abundante cabello negro rizado se ve envuelta en un nimbo azul bordeado en rojo, color que también se utiliza en la inscripción identificatoria.

Sus vestiduras combinan el rojo y el azul oscuro. La cabeza recuerda la del medallón de San Demetrio del icono Dzhumati.

ESMALTES PLENOS

Los cuatro medallones con los bustos de San Simón, San Teodoro, San Pedro y San Nicolás destacados sobre fondo de esmalte verde presentan una gran uniformidad y reproducen las características ya señaladas.

- *San Simón (Lám. 8)*

(8,3 cm. Inv. nº 3290, Cat. N. York nº 143, Cat. Botkin lám. 82, nº 144 antiguo)

Ataviado con chitón rojo e himation azul oscuro bendice con la mano derecha mientras en la izquierda lleva el rollo. El nimbo se adorna con hojas en azul y rojo sobre un fondo amarillo mientras la inscripción destaca en blanco. Se aproxima al medallón de San Juan Crisóstomo de Dumbarton Oaks Collection excepto que éste mira hacia la derecha y San Simón hacia la izquierda. El rostro, la disposición del cabello con los rizos laterales y sobre la frente, el tratamiento de la barba, la forma de la boca, etc. están en la misma línea. También es muy si-

milar al San Simón de la placa rectangular que, procedente de la Botkin, Bunt junto a otros seis sitúa en Londres.⁴²

El modelo probablemente hay que buscarlo en la figura de San Simón de la Pala d'Oro de San Marcos de Venecia aunque en éste caso la figura está de pie, mira hacia la derecha y lleva el libro en vez del rollo.

- *San Teodoro Tyron (Lám. 9)*

(8,3 cm., Inv. nº 3291, Cat. N. York no 146, Cat. Botkin lám. 83, nº 139 antiguo)

El nombre de Tyron se refiere a un cuerpo militar que en el Período Medio bizantino formó parte de la Guardia Imperial. La iconografía bizantina le atribuye el doble carácter de guerrero y patricio. Como santo militar va vestido de oficial de alta categoría con chlamys de color azul uniforme excepto el borde blanco. No lleva la ornamentación bastante habitual de perlas y corazones que parece suplirse mediante la disposición de algunos tabiques de forma decorativa. Sobre el tablion de color amarillo bordeado de azul sostiene con la mano derecha la cruz de mártir, aunque ésta también parece estar relacionada con una ceremonia en que el Emperador distribuía cruces a oficiales destacados. La mano izquierda está velada. La mirada se dirige hacia la derecha, las orejas resaltan con tabique separado en el negro cabello y las características generales responden a las del conjunto.

El modelo lo encontramos en el medallón de San Teodoro procedente del icono de Dzhumati (Georgian State Museum of Fine Arts, Tbilisi (Lám. 10) con inscripción griega, si bien el del icono es incrustado y éste es pleno. Según Zvenigorodskoi en 1892 el había comprado el medallón en Tbilisi en 1882, pero no fue expuesto con el resto de su colección en 1884⁴³, y parece casi seguro que confundió su adquisición con la del cuadrefolio She-mokmedi y que había comprado el medallón de San Teodoro en mayo de 1885.⁴⁴ En 1892 es reproducido por Kondakow formando parte de la Colección Zvenogorodskoi de donde pasó a la Botkin.

- *San Pablo (Lám. 11)*

8,3 cm. Inv. nº 3293, Cat. N. York nº 147, Cat. Botkin lám. 81, nº 145 antiguo)

Su imagen responde al prototipo del santo pero sus rasgos tal vez se han exagerado. La frente bien descubierta se convierte casi en cráneo abombado con marcadas arrugas. Los ojos miran de soslayo hacia la izquierda y la boca con las comisuras pronunciadas hacia abajo le dan un aspecto agrio. La barba judía se divide en varios mechones. La cabeza queda enmarcada por el nimbo de fondo azul decorado con hojas en amarillo, negro y rojo. Viste túnica de color azul claro y manto azul oscuro que dejan visibles ambas manos en las que sostiene el libro.

El modelo nuevamente hay que buscarlo en el medallón incrustado con el busto de San Pablo procedente del icono Dzhumati (Metropolitan Museum of Art, New York) (Lám. 12) si bien aquí la mano que sostiene los evangelios está velada y la mirada se dirige hacia la derecha en un rostro ligeramente, más alargado.

⁴² BUNT, C.G.E., Op. Cit. En posesion de Messr. Wartski, Regent Street, London y en Llandudno.

⁴³ Zvenigorodskoi adquirió sus esmaltes entre junio de 1881 y mayo de 1885. La Colección fue publicada por SCHLUZ, J. *Die Byzantinischen Zellen-emails der Sammlung Szvenigorodskoi*. Aix-la-Chapelle, 1884.

⁴⁴ LINAS, CH. de, "Emaillerie byzantine. la Collection Svenigorodskoi", *Revue de L'art chretien*, t. III, 1885, 205, incluye diez medallones circulares entre los que no figura el de San Teodoro y el de San Marcos se da por perdido

- *San Nicolás (Lám. 13)*

(8,3 cm. Inv. nº 3294, Cat. N. York nº 148, Cat. Botkin lám. 83, nº 140 antiguo, lleva una etiqueta de exportación: Exportation Paris Centrale)

El santo más popular de la Iglesia Ortodoxa Griega, protector de niños, marinos, viajeros, mercaderes, etc., viste túnica azul oscuro que deja ver en la mano derecha el puño en amarillo bordeado de azul. Los dedos son excepcionalmente largos. La mano derecha velada en un ropaje a base de círculos concéntricos de extraordinario sentido Art Nouveau, sostiene el libro. El omophorion blanco bordeado en rojo con cruces negras está cortado y el rígido collar parece sostener la cabeza. Su rostro destaca entre el cabello y la barba grises tratados de forma sinuosa.

Recuerda a un medallón con la efigie de San Pedro procedente del icono de Khakhuli del mismo taller que el relicario de Limburgo y también, en algunos aspectos, la figura de San Juan el Teólogo del icono Dzhumati. Asimismo, el prototipo está próximo al azulejo esmaltado y vidriado con el icono de San Nicolás procedente de las ruinas de una iglesia en la región de Nicomedia (Izmit). En la inscripción con el nombre de Nicolás se puede apreciar una letra "I" rusa en vez de la griega "Eta" que aparece en el azulejo.⁴⁵

Un medallón similar pero realizado en esmalte incrustado, procedente asimismo de la Colección Botkin, se conserva en The Museum of Fine Arts, Bostón.⁴⁶

- *Cristo Pantocrátor (Lám. 14)*

(3,8 cm., Inv. nº 3268, Cat. N. York nº 138, Cat. Botkin lám. 67, nº 143 antiguo).

El medallón de menores dimensiones de la Colección Lázaro muestra la imagen de Cristo con nimbo crucífero en el que destaca la cruz blanca bordeada en rojo sobre fondo azul. Bendice con la mano derecha mientras en la izquierda sostiene los Evangelios. La mano está velada al igual que en otros medallones de la Botkin. Esta posición que era común en muchos santos para indicar la inviolabilidad de las escrituras, en el caso de Cristo teológicamente es un absurdo iconográfico.

Su expresión es de profunda tristeza con un rostro de pómulos anchos enmarcado por una barba recortada en numerosas curvas y una melena que parece caer sobre el hombro izquierdo. La articulación del cuello está resuelta de forma tan deficiente que da la sensación de que la cabeza no se corresponde con el cuerpo. Algo similar ocurre con la mano y la disposición de los dedos. Los pliegues en algunas zonas de la túnica tienen forma de gancho y son muy escasos. Es una pieza ciertamente mediocre. Su modelo directo lo encontramos en el meda-

⁴⁵ VERDIER, Ph. "The Riches of Byzantium", *Apollo*, no 84, 19 66. 6, 463. El análisis comparativo entre las inscripciones de algunos originales y sus copias realizado por el Prof. J. de la VILLA aporta algunos datos interesantes. Señala particularmente el trazado de la delta que, en los esmaltes del Museo Lázaro Galdiano presenta una forma más ancha en su vértice superior, a la vez que el trazo inferior se prolonga hacia abajo con dos ensanchamientos en los extremos. Esta forma corresponde exactamente a la típica delta del cirílico Además subraya el "clásico" de casi todos los caracteres griegos utilizados, así como de los textos. Se emplea básicamente la sigma "lunar", semejante a una C latina y la iota carece del típico ensanchamiento. Asimismo, las abreviaturas tan frecuentes en el ámbito bizantino están casi ausentes.

⁴⁶ HAWES, C. H. "A Medallion of Byzantine Cloisonné Enamel". *Bulletin of the Museum of Fine Arts*. Boston, 1928, vol. XXVI, no 156, 56-57, se cataloga a finales del siglo XI. SWARZENSKI, H. y NETZER, N., *Catalogue of Medieval Objects. Enamels and Glass*. Museum of Fine Arts, Boston, 1986, 148, Al. Se cataloga como hecho en Rusia entre fines del siglo XIX y 1911. El examen realizado muestra uranio en el amarillo y cromo y uranio en el verde y los tabiques están unidos con vidrio transparente y no soldados a la base, una técnica no documentada en los esmaltes bizantinos originales, como ya señalara Buckton. El de la Colección Lázaro es, sin duda, uno de los dos medallones con fondos esmaltados en verde a que hace referencia, que representan al santo casi idénticamente pero pertenecen al grupo de esmaltes plenos de la Colección Botkin.

llón del siglo XII con la imagen de Cristo que adornaba el icono de San Miguel del monasterio de Dzhumati, (Museo de Tblisi). Está hecho en alveolado incrustado y formó también parte de la Colección Botkin siendo restituido a Georgia en 1923.⁴⁷

- *Tetramorfos: símbolo de San Lucas (Lám. 15)*

(5,9 cm. Inv. nº 3289, Cat. N. York nº 143, Cat. Botkin lám. 85, nº 142 antiguo)

El toro con la cabeza girada hacia atrás sostiene el libro en sus patas delanteras. Su cuerpo de color marrón se ve avivado por el empleo del amarillo en las pezuñas, cuernos y orejas. Su cabeza se enmarca en un nimbo azul claro bordeado en rojo. Las formas son de gran modernidad.

- *Símbolo de San Juan (Lám. 16)*

(5,9 cm. Inv. nº 3295, Cat. N. York nº 144, Cat. Botkin lám. 85, nº 141 antiguo)

El águila con el cuerpo de color grisáceo y el extremo de las alas y la cola en marrón simula su plumaje mediante finos tabiques de distintas formas según la calidad que se intenta reflejar. El cuello y parte de las alas destaca en blanco y azul y la cabeza con el pico amarillo se enmarca en un nimbo azul bordeado en rojo. En sus patas sostiene el libro. La imagen, como en el caso anterior, resulta de notable modernidad.

Los medallones con la Virgen de la Deesis, San Mateo, y San Marcos no figuran en el Catálogo de la Colección Botkin. Sin embargo, es evidente que forman parte del mismo grupo lo que indica que algunas piezas, probablemente muy escasas en número, fueron a parar a otras colecciones. Además, como se puede comprobar, repiten modelos aunque a veces no correspondan al mismo santo.

- *La Virgen de la Deesis (Láms. 17 y 18)*

(10,3 cm., Inv. nº 3287, Cat. N. York nº 139)

Se representa joven y lleva el velo (mophorion) que deja al descubierto el rostro y el cuello. En la frente y sobre los hombros está adornado con pequeñas cruces. en amarillo claro. Debajo se entrevee una cofia en azul claro que destaca del conjunto oscuro. El nimbo está ricamente adornado. Completan la coloración el verde, rojo, negro, rosa y blanco. Las características en cuanto a grosor de la lámina, disposición de tabiques, agujeros simétricamente colocados, ausencia de punteado en el reverso, etc. son las mismas.

Respecto a su tipología está claramente reproduciendo la imagen de uno de los medallones que proceden del icono del Arcángel Gabriel en el monasterio de Dzhumati, en Georgia, perteneció a la Colección Zwenigorodskoi⁴⁸ (Metropolitan Museum of Art, N. York) (Láms. 19 y 20). Ambas tienen el iris del ojo en el rincón izquierdo, las crucecitas sobre la frente y el hombro adoptan forma de cuadrifolio, el cuello se estrecha en su base, etc.

En el Catálogo de la Colección Botkin (lám. 67) figura otra muy similar que tiene muchos puntos de contacto con ambas. Se encuentra en el Worcester Museum y se ha puesto asimis-

⁴⁷ SANIKIDZE, T. y ABRAMISHVILI, G., Op. Cit., 1979, no 29.

⁴⁸ Diez medallones de ésta colección pasaron a la Colección Morgan, ver al respecto: DALTON, O. M., "Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgan's Collection", *The Burlington Magazine*, no CIX, vol. XXI, 1912, 3-10, 65-73, 127-128, 219-224 y 290-294. En 1919 dió nueve de ellos al Metropolitan Museum of Art de N. York y uno al Museo de] Louvre que luego pasó al Museo de Cluny, ver : WESSEL, K. *Byzantine Enamels*. Ireland, 1969, no 40,120.

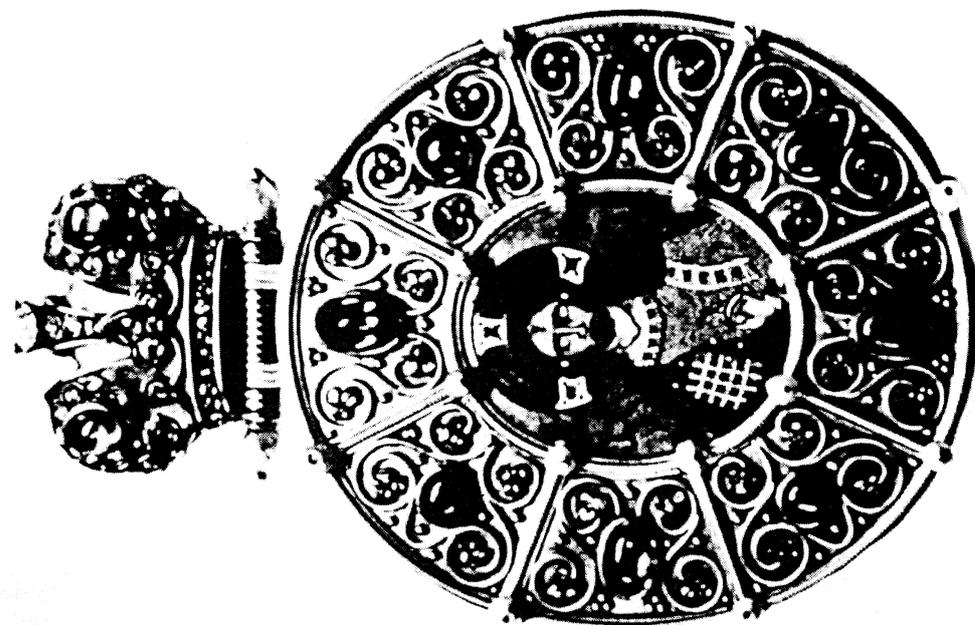


Fig. 2. Colgante con las marcas Fabergé. A la Vieille Russie. New York.

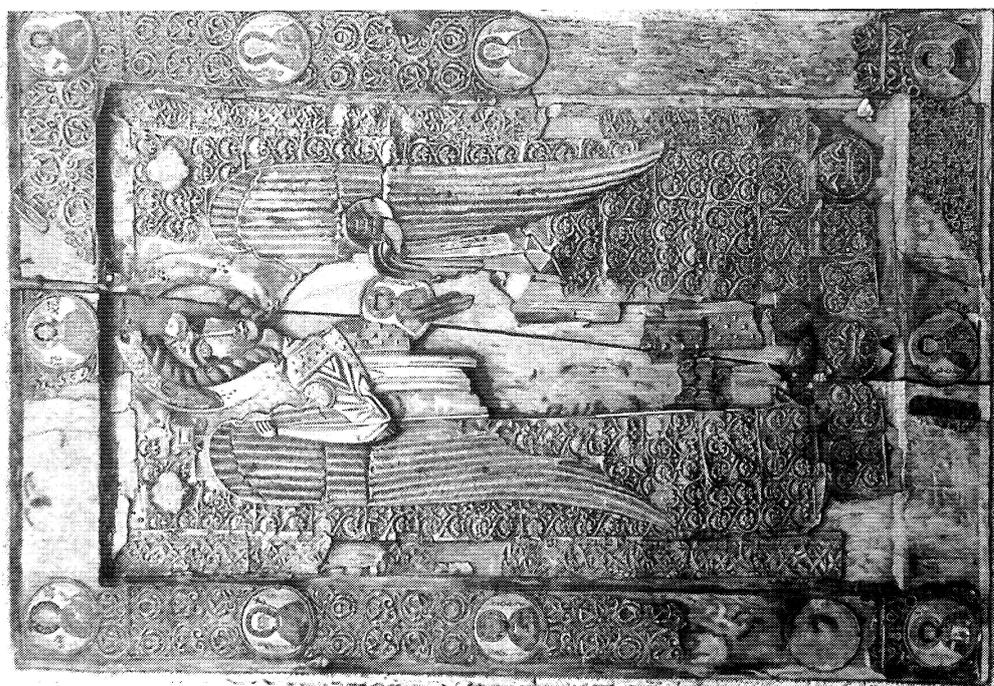


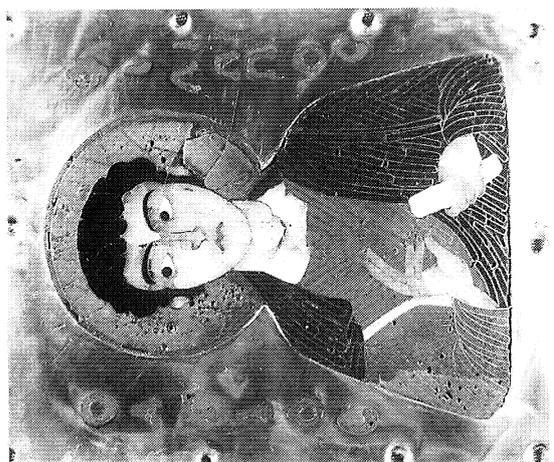
Fig. 1. Icono del Arcángel Gabriel del Monasterio de Dzhumatil.



Fig. 3. Cristo Pantocrátor. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



Fig. 4. San Juan Crisóstomo. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Fig. 5. San Marcos. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



7

8



6

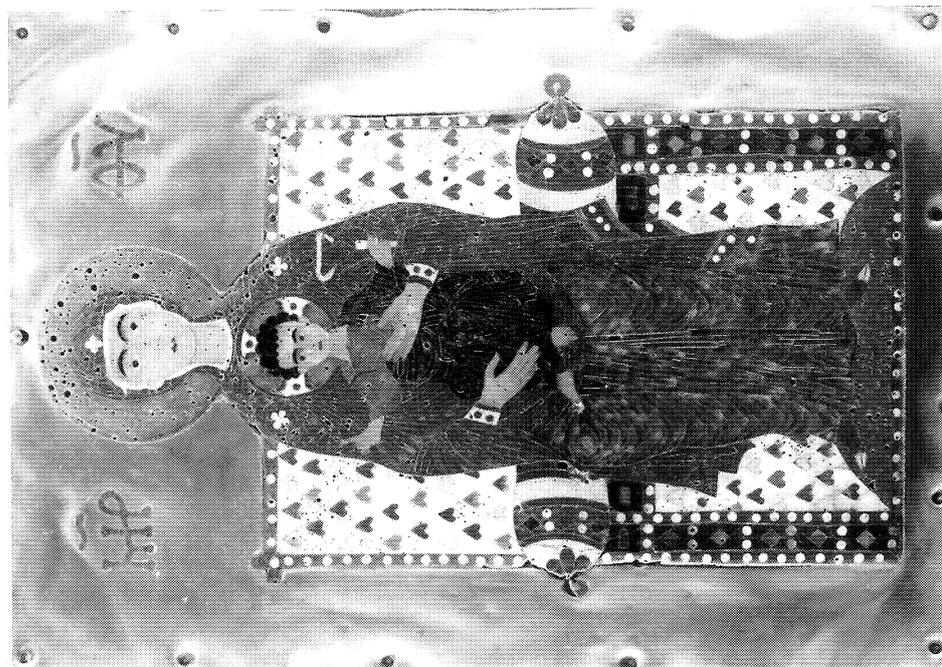


Fig. 6. Virgen con el Niño. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.
 Fig. 7. San Felipe. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.
 Fig. 8. San Simón. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

9



10



11



12

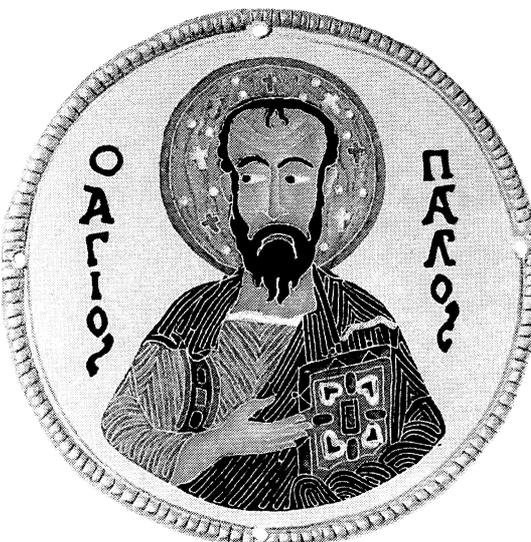


Fig. 9. San Teodoro Tyron. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Fig. 10. San Teodoro Tyron, procedente del icono Dzhumati. Georgian State of Fine Arts. Tbilisi.

Fig. 11. San Pablo. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Fig. 12. San Pablo, procedente del icono Dzhumati. Metropolitan Museum of Art. New York.

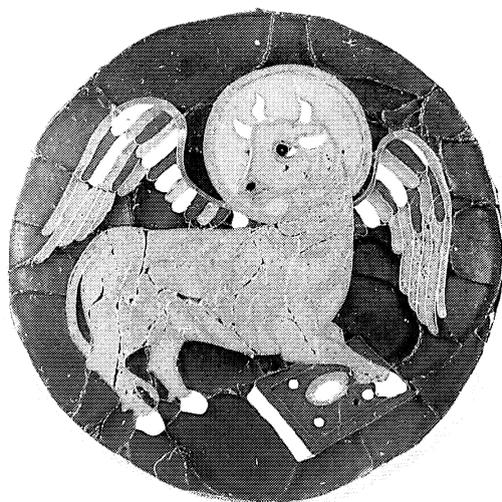
13



14



15



16



Fig. 13. San Nicolás. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Fig. 14. Cristo Pantocrátor. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

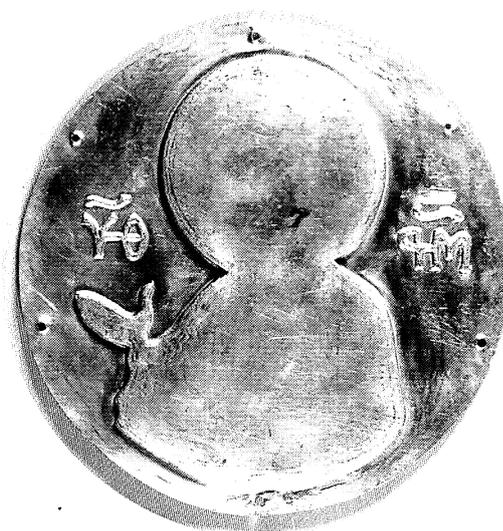
Fig. 15. Toro. Símbolo de San Lucas. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Fig. 16. Aguila, Símbolo de San Juan. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

17



18



19



20



Fig. 17. Virgen de la Deesis. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Fig. 18. Virgen de la Deesis. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Reverso.

Fig. 19. Virgen de la Deesis, procedente del icono de Dzhumati. Metropolitan Museum of Art. New York.

Fig. 20. Virgen de la Deesis, procedente del icono Dzhumati. Metropolitan Museum of Art. New York. Dibujo punzonado del reverso.



Fig. 21. San Mateo. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Fig. 22. San Juan el Teólogo, procedente del icono Dzhumati. Metropolitan Museum of Art. New York.

mo en relación por el tema con la procedente del icono Dzhumati.⁴⁹ Su posición es algo más frontal y sus ojos están centrados. En relación con la del Museo Lázaro el mophorion sobre el hombro derecho cae haciendo un pliegue más complejo, una banda de pliegues angulares cruza el pecho de izquierda a derecha mientras en la del Museo Lázaro se disponen en sentido contrario. Las crucecitas sobre el manto y el velo son de brazos rectos en vez de lobulados. Su contorno está recorrido por ocho agujeros mientras la del Museo Lázaro muestra seis. El nimbo está decorado de forma más lujosa y el trazo de las inscripciones es más ornamental. En cualquier caso el modelo para ambas es la procedente del icono Dzhumati (Metropolitan Museum of Art, N. York) y la del Museo Lázaro muy similar a ésta en tipología incorpora algunos detalles ornamentales más próximos a la Botkin.

- *San Mateo (Lám. 21)*

(10,3 cm., Inv. nº 3297, Catálogo de N. York, nº 142).

La figura del evangelista se identifica por la inscripción a ambos lados en color negro (habitual en los esmaltes Botkin) en vez del rojo o azul usado casi invariablemente en los ejemplos bizantinos. Viste túnica de color azul claro bajo un manto azul oscuro. Su cabello gris destaca sobre un nimbo verde y amarillo, rosa, rojo, blanco y negro. Las características del rostro e indumentaria revelan su pertenencia al grupo aun cuando no figure en el Catálogo de

⁴⁹ SIPLE, E. S. "Art in America. Byzantine Enamels in Detroit, Worcester and Boston". *The Burlington Magazine*, no CCCIV, vol LIII, 1928, 197-199. Dice que estilísticamente sugiere las partes de la Pala d'Oro del siglo XII.

1911. No obstante su relación con el de la lám. 81 del citado catálogo es evidente y a su vez con el modelo perteneciente al icono de Dzhumati (Metropolitan Museum of Art, N.York).

Pero probablemente la similitud es aún mayor con el San Gregorio Nacianceno, el Teólogo que procedente de la Botkin se conserva en The Walters Art Gallery, aunque evidentemente la iconografía no es la misma y éste último tiene la mirada centrada. Sin embargo, el tratamiento del rostro es casi idéntico (arrugas en la frente, corte en la barba, etc.). Con su mano derecha bendice y en la izquierda, que está velada, sostiene el libro con una decoración también muy similar y el mismo modo de resolver los pliegues de esa manga a base de círculos concéntricos dentro de la estética Art Nouveau. El modelo más directo podemos encontrarlo en el medallón de San Juan el Teólogo procedente del icono de Dzhumati (Metropolitan Museum of Art, N.York) (Lám. 22) con el que incluso coincide la indumentaria aunque no la identidad.

Kondakow⁵⁰ al analizar los esmaltes del icono de San Gabriel del monasterio de Dzhumati en Georgia, (que en buena medida sirvieron de modelo, como estamos viendo, para los Botkin), señala cómo el evangelista Mateo recuerda absolutamente a San Juan el Teólogo y la única diferencia está en las inscripciones que los distinguen. Según él responde a un prototipo muy común entre los santos de la iconografía bizantina, carente de personalidad. San Juan el Teólogo presenta dos fases en la iconografía bizantina. En la más antigua es el discípulo favorito de Cristo, joven e imberbe. Más tarde, San Juan Evangelista, autor del Apocalipsis y del cuarto evangelio, aparece bajo el aspecto de un anciano.

-San Marcos (Lám. 5)
(10,3 cm., Inv. nº 3296, Cat. N.York 141).

El medallón de San Marcos falta en el icono de Dzhumati y está también ausente en la serie Botkin ya que éste no figura en su Catálogo. Sin embargo, es evidente que las características reiteradamente observadas pueden analizarse de nuevo aquí. A diferencia de los anteriores, la inscripción que le identifica se esmalta en rojo. La decoración del nimbo en colores rojo, blanco y negro, es muy similar a la del nimbo en la Virgen de la Deesis. El motivo es también parecido al nimbo de San Mateo: roleos en curva y contracurva con terminación en una florecita, volutas unidas entre sí y bordeadas de hojitas, pero es más fino éste que los otros dos. Curiosamente son los tres que no figuran en el Catálogo de la Botkin y sí en el catálogo Lázaro de New York.

⁵⁰ KONDAKOW, Op. Cit., 275-278