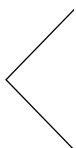


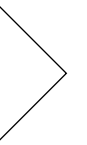
Las reliquias de Martioda

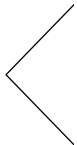
HISTORIA Y RESTAURACIÓN





Las reliquias
de Martioda
HISTORIA Y RESTAURACIÓN





Diputación Foral de Álava

Diputada de Cultura y Deporte

Ana M.^a del Val Sancho

Directora de Cultura

M.^a Inmaculada Sánchez Arbe

Jefa del Servicio de Restauración

Cristina Aransay Saura

Coordinación

Cristina Aransay Saura

Edita

© Diputación Foral de Álava
Departamento de Cultura y Deporte
Servicio de Restauración

Textos

José Cortés Arjona
Aintzane Erkizia Martikorena
Gorka López de Munain Iturrospe
Paloma López Sebastián
Marina López Villanueva
Isabel Ortiz de Errazti
M.^a Soledad Rojo Rojo
© de los textos: su autoría

Corrección de estilo y ortotipografía

David Busto Izquierdo

Diseño y maquetación

Humanos Unidos

Foto de portada

Gert Voor in't Holt

Impresión

Imprenta de la Diputación Foral de Álava

D.L.: LG G 244-2023

ISBN: 978-84-126232-8-4

Fotografías

Los números de cada fotografía expresan el capítulo y el número de la foto dentro del capítulo o subcapítulo.

Aintzane Erkizia: 2.14, 2.25 a 2.27, 2.29, 2.31, 2.36, 2.37, 2.42, 2.44, 2.46 a 2.49, 2.53, 2.55, 2.58, 2.60.

Archives de l'État en Belgique: 2.11, 2.13.

Archivo del Museo Diocesano de Arte Sacro (Vitoria-Gasteiz): 1.3, 1.9.

Archivo del Servicio de Restauración: 2.7 a 2.10, 2.12, 2.22, 2.28, 2.30, 2.32, 2.43, 2.45, 2.52, 2.54, 2.56, 2.59, 2.61 a 2.63, 2.68 a 2.71, 3.1 a 3.3, 3.8, 3.10, 3.11, 3.16 a 3.19, 3.22, 3.26, 3.30 a 3.33, 3.35 a 3.37, 4.1.1, 4.1.2, 4.1.4, 4.1.5, 4.1.8 a 4.1.20, 4.1.22 a 4.1.24, 4.1.26, 4.1.27, 4.1.29, 4.2.1 a 4.2.6, 4.2.9 a 4.2.17, 4.2.19 a 4.2.37, 4.2.43, 4.2.45, 4.2.48, 4.2.49, 4.3.1 a 4.3.16, 4.3.18 a 4.3.24, 4.4.4 a 4.4.6, 4.4.9 a 4.4.11, 4.5.1, 4.5.2, 4.5.4 a 4.5.9, 4.5.11, 4.5.13, 4.5.14, 4.6.2 a 4.6.20.

Archivo del Territorio Histórico de Álava/Arabako Lurralde Historikoaren Agiritegia (Vitoria-Gasteiz): 1.6, 4.5.3.

Artelab: 3.9.

Biblioteca y Archivo Azkue Biblioteka eta Artxiboa: 2.4.

Centro de Radiología dental Ópera: 3.4, 3.5, 3.16.

Croma Restauración y Conservación: 2.38 a 2.41, 4.1.3, 4.1.6, 4.1.7, 4.1.25, 4.1.28.

Gert Voor in't Holt: 2.15, 2.16, 2.18, 2.20, 2.65 a 2.67, 3.13, 3.34, 4.2.7, 4.2.8, 4.2.18, 4.3.17, 4.5.15, y catálogo completo (cap. 5.).

Gorka López de Munain: 1.1.

Hospital Vithas San José: 3.5, 3.6, 3.7.

Huntington Library (San Marino): 1.7.

Justin Kroesen: 2.1, 2.24, 2.57.

KIK-IRPA, Bruselas: 2.33.

Larco Química: 3.12 a 3.15, 3.20, 3.21.

Manuel Bernal Gálvez: 3.27.

Mapio.net: 2.2.

Marta Infante-Patxi Heras: 3.24, 3.25, 3.28, 3.29.

MET Museum, The Cloisters Collection (Nueva York): 1.4, 1.5.

Miguel Ángel Bueno: 3.23.

Museum Hof van Busleyden, Malinas: 2.50, 2.51.

Garazi Ortiz de Villalba: 4.5.10, 4.5.12.

Patrimonio Nacional: 2.34, 2.35.

Petra Conservación de Patrimonio: 4.1.21.

Rijksmuseum (Ámsterdam): 1.8.

Tesoro de la iglesia abacial de Santa Fe (Conques): 1.2.

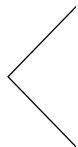
Ruth Valentín: 4.2.38, 4.2.39, 4.2.41, 4.2.42, 4.2.46, 4.2.47, 4.2.50, 4.2.51, 4.4.1 a 4.4.3, 4.4.7, 4.4.8.

Itziar Viana: 4.2.40, 4.2.44, 4.2.52.

Wikimedia Commons: 2.5, 2.6, 4.6.1.

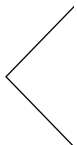
© de las fotografías: su autoría.





HAN COLABORADO EN ESTE PROYECTO

Koldo Argandoña Otxandorena • Naiara Argote González • Manuel Arias Martínez • Oihana Arnaiz Olarte • Maria do Rosario Barbosa Morujão • José Miguel Bazán Martínez de Osaba • Miriam Beltrán Valiente • Vicente Benítez Blanco • Stephanie Bertz • David Busto Izquierdo • M.^a Juncal Campo Guinea • Jean-Luc Chassel • Mercedes Cortázar García de Salazar • Arantza Dabouza Salcedo • Iker de Aresti • Anique de Kruijf • Marjan Debaene • Pedro Luis Echeverría Goñi • José Miguel Ercilla Gorrichategui • Juan Escorial Esgueva • Javier Fernández Bordegara • Lourdes Fernández de Pinedo Álvarez de Arcaya • Pablo Fernández de Pinedo Álvarez de Arcaya • Ricardo Fernández Gracia • Brenan Fuente Martín • Amaia Gallego Sánchez • Ángeles García de la Borbolla • Alejandro García Avilés • Carolina García Maudes • Noelia García Pérez • Ana García Sanz • Itxaso Garrido Montiel • Philippe George • Sara González de Aspuru • Juan Luis González García • Karl Helmer • Patxi Heras Pérez • Hermanas Jerónimas del Corpus Christi de Madrid • Miguel A. Herrera • Susana Herreros Lopetegui • Marta Infante Sánchez • Hanna Iterbecke • Ane Iturriaga Merino • María José Redondo Cantera • Reinhard Karrenbrock • George Kazan • Christiane Kerrutt • Justin Kroesen • María Dolores Lacabe Amorena • Itziar Lafuente • Roberto Landa Armentia • Ana Rosa López Adán • Félix López López de Ullibarri • Antonio López Sebastián • Sergio Lope Marquín • Jesús Losa Hernández • Julien Maquet • Alexandra Maria da Silva Vidal • Miren Eurne Martín Ibarra • Igor Martínez de Antofana • Carlos Martínez de Zestafe Ortiz de Zárate • Andrea Martínez Hernández • María del Mar Masedo Arribas • Alberto Mendikute Garate • Janire Música Mestanza • José Antonio Munita Loinaz • Joachim Oepen • Garazi Ortiz de Villalba Redondo • Raquel Orúe Sáenz de Samaniego • Francisco Pacheco Serrano • Diana Pardo San Gil • Enrique Parra Crego • Marc Peez • Ramón Pérez de Castro • Rosa María Pérez de Landazabal • Almudena Pérez de Tudela Gabaldón • Laura Raya Dañobeitia • Ulrike Reichert • Jeroen Reyniers • Agustín Rilova • Mikel Rivas • Emilio Ruiz de Arcaute Martínez • Marta Sabando Martínez • Juantxo Sagredo • M.^a Leticia Sánchez Hernández • Andrés Sánchez Ledesma • Galder Sasiain Mendia • Félix Segura Urrea • Frieda Sorber • Regina Urbanek • Igor Uría Zubizarreta • Pedro Uribarrena Urionaguena • Ruth Valentín Herrero • Garazi Valverde Bilbao • Alois van Doornicke • Paul Vandenbroeck • Joke Vandermeersch • Cristóbal Vázquez Vázquez • José Javier Vélez Chaurri • Miren Itziar Viana Pesos • Javier Vicente Martín • Alexandra Vidal • Damiana Villena Andraca • Gert Voor In't Holt • Ignacio Yera Nardiz • María José Zaparaín Yáñez • Leonor Zozaya-Montes



Presentación	13
Ana M. ^a del Val. Diputada de Cultura y Deporte	
Introducción	15
Cristina Aransay Saura. Jefa del Servicio de Restauración	
1. Los fragmentos sagrados del poder.	
Breve historia de las reliquias desde sus orígenes hasta la Contrarreforma	21
Gorka López de Munain Iturrospe	
2. Bordar la santidad.	
Estudio histórico-artístico de los relicarios de Martioda	53
Aintzane Erkizia Martikorena	
3. Estudios y análisis realizados	107
Paloma López Sebastián	
4. Conservación y Restauración	139
4.1 Madera	141
M. ^a Soledad Rojo Rojo	
4.2 Textiles	157
Marina López Villanueva	
4.3 Papel y pergamino	187
Jose Cortés Arjona	
4.4 Hueso	205
Isabel Ortiz de Errazti	
4.5 Metal sobredorado	211
Isabel Ortiz de Errazti	
4.6 Cera	219
Isabel Ortiz de Errazti	
5. Catálogo	229
6. Bibliografía	263





La relevancia del patrimonio cultural es evidente: los bienes que lo integran, de carácter material o inmaterial, suponen un auténtico punto de encuentro de nuestra sociedad con el pasado y un tesoro incuestionable que precisa atención y cuidado. Por ello, es fundamental la implicación de las Administraciones públicas en el impulso de iniciativas para su conservación y en acciones de divulgación que promuevan la sensibilización de la ciudadanía de una forma continuada en el tiempo. Solo así —siguiendo las directrices de la Ley 6/2019 del Patrimonio Cultural Vasco— se garantizará la preservación y enriquecimiento de los bienes culturales cualquiera que sea su régimen jurídico o titularidad.

Álava posee un valiosísimo patrimonio histórico artístico que, afortunadamente, cuenta con la esforzada dedicación del Servicio de Restauración de la Diputación Foral, compuesto por profesionales con una larga y cualificada trayectoria profesional. El estudio y tratamiento integral de una de las obras más singulares y desconocidas de este patrimonio alavés, el conjunto relicario de Martioda, es la base sobre la que se sustenta la publicación que ahora presentamos.

Hemos querido que este trabajo —*Las reliquias de Martioda. Historia y restauración*— esté dirigido a toda la ciudadanía pero que aporte, asimismo, conclusiones de interés en los ámbitos científico y académico. La asunción de estas premisas no ha sido tarea fácil: compaginar la divulgación general con el carácter técnico de algunos de los contenidos ha supuesto un esfuerzo adicional, pero consideramos que el saldo es muy positivo.

El conjunto relicario de Martioda puede ser ahora admirado en todo su esplendor. Los resultados que se presentan en los capítulos que vienen a continuación constituyen el fruto y la culminación de años del complejo y especializado trabajo de un nutrido equipo multidisciplinar. La extraordinaria labor llevada a cabo por el Servicio de Restauración y las empresas que han participado en el tratamiento de los diferentes elementos permite que podamos recrearnos en la riqueza y delicadeza de su factura, conocer aspectos antes ocultos y asegurar su conservación. En paralelo, la investigación histórico-artística ha resultado esencial para el conocimiento de las circunstancias que han rodeado a estas obras a lo largo de los siglos, de su procedencia y de las características que las hacen tan especiales.

Desde la Diputación Foral de Álava debemos felicitarnos porque se han cumplido aquí con creces las exigencias que lleva implícitas la responsabilidad en el cuidado del patrimonio: estudiarlo, preservarlo y transmitirlo en las mejores condiciones posibles a las generaciones venideras.

Ana M.^a del Val
Diputada de Cultura y Deporte



Introducción

Cristina Aransay Saura

Servicio de Restauración. Diputación Foral de Álava

En 2015, durante una visita institucional a la torre de la pequeña localidad alavesa de Martioda entramos también en la cercana iglesia de San Juan Evangelista. Templo y torre pertenecen a la institución foral desde la década de 1970. Allí, en la sacristía, exactamente igual que las describiera Pío Baroja¹ en 1936, estaban las reliquias a las que dedicamos esta publicación. Se trata de un conjunto extraordinario en muchos aspectos —de una importancia histórico-artística incuestionable— pero su estado de conservación era muy preocupante. Hay que señalar que las reliquias de Martioda estaban, desde hacía mucho tiempo, alejadas del culto y prácticamente invisibles a cualquiera que no fuera habitante de aquel lugar. La excepción fue solo alguna referencia en la prensa local². Había que actuar.

Relegadas al olvido, las reliquias conservadas en la sacristía de la iglesia de Martioda —año más valiosas que piedras preciosas— solo estaban esperando una oportunidad para transmitir parte de la información que guardaban en su interior.

A raíz de aquella visita, la Diputación Foral de Álava decidió intervenir en el conjunto de una forma integral para evitar su pérdida, siguiendo la legislación internacional, estatal y autonómica que obliga a los poderes públicos a conservar, restaurar y preservar el patrimonio. Los relicarios, que habían pertenecido a las familias Necolalde y Hurtado de Mendoza, eran ya un bien público propiedad de la Diputación Foral de Álava, responsable también de su conservación tal como establece la ley 6/2019 de Patrimonio Cultural Vasco de 9 de mayo. Además, esta intervención permitiría acercar a toda la ciudadanía unas reliquias cuyo conocimiento había estado históricamente reservado a la Iglesia y a las clases sociales más altas.

Cuando las reliquias y los muebles que las albergaban, extraordinarios en muchos aspectos, fueron recogidos por el Servicio de Restauración y trasladados a sus instalaciones, empezaron a *hablarnos*. De su contexto histórico y artístico, de su procedencia, de quienes los construyeron y de cómo lo hicieron, de los materiales y las técnicas que emplearon para ello. Y también, de quienes los trajeron hasta aquí y, creyendo firmemente en su poder ilimitado, los veneraron.

Reliquias... A pesar de su importancia histórica y de su presencia en todas las culturas del mundo, hasta hace muy poco no habían conseguido llamar la atención de quienes las pueden conservar y estudiar. De hecho, son escasísimos los trabajos integrales relacionadas con ellas, tanto desde el punto de vista histórico-artístico como desde el de su conservación y restauración.

1 BAROJA, P. *El cura de Monleón*. Madrid: Caro Raggio, 1975.

2 *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. 22 de junio de 1938, pág. 14.

Las reliquias de Martioda son un buen ejemplo de esa clase de objetos que, imbuidos de significado religioso, han de ser tratados para su mejor conservación. Pero ¿qué distinción existe entre el uso cultural y el cultural? ¿Hay una línea marcada por lo *sagrado* que la intervención de conservación y restauración o la exposición museográfica deban tener en cuenta? En este punto, es necesario hacer un intento por identificar alguna de las particularidades de las reliquias.

Desde antiguo, las reliquias fueron consideradas, por definición, como objetos de culto cuasi eternos, protegidos de la descomposición y el deterioro por su carácter sagrado, indestructibles. Confirma esa idea lo dicho por el obispo Victricio de Rouen en el siglo iv: «No hay nada frágil en las reliquias, nada que pueda sufrir el paso del tiempo»³. Y, sin embargo, tal afirmación no resiste hoy día el más mínimo análisis científico.

Es imposible mantener la idea de que las reliquias están protegidas, por su sacralidad, de los males que afectan a los materiales de los que están compuestas. Para comprobarlo, basta con que echemos un vistazo a las fotografías de las piezas de Martioda antes de su tratamiento. Esas materias —hueso, tejido, metal, papel, madera— no tienen un estatus intrínseco como *reliquias*, al menos en lo que se refiere a su conservación. Se convirtieron en reliquias como consecuencia de decisiones, creencias y prácticas que, a lo largo del tiempo, se establecieron a su alrededor y, como tales, han sido foco de reverencia y devoción. Si las desposeemos de ese halo místico-religioso, son objetos desprovistos de valor espiritual —aunque algunos de ellos sí posean importancia histórica y artística— y sufren el deterioro propio de cada uno de los materiales que los componen, sometidos al medio ambiente y a los avatares del tiempo. Esta afirmación no implica descrédito ni menosprecio alguno, muy al contrario.

Respetar el significado espiritual de los objetos requiere, en ocasiones, adaptar los procedimientos de conservación o exposición y la selección de los productos, materiales y técnicas de intervención. En nuestra cultura actual, muy influenciada por el cristianismo pero fuertemente secularizada, estas posibles limitaciones pueden ser vistas como algo lejano. Sin embargo, todavía hoy es habitual que las restricciones de tipo religioso condicionen las actuaciones de conservación y restauración cuando afectan al patrimonio del judaísmo, el islamismo y el budismo, donde a menudo determinan la selección de personal y de los productos.

El respeto es la consigna que hay que seguir en el cuidado de los materiales culturalmente sensibles, como es el caso de las reliquias. Aunque las de Martioda no son hoy en día objeto de veneración activa, tenemos la convicción de que las mejores prácticas de conservación y restauración son aquellas que logran un equilibrio basado en la toma en consideración tanto de lo tangible como de lo intangible o inmaterial.

La intervención sobre el conjunto relicario de Martioda ha resultado un reto en muchos sentidos. El primero y fundamental fue la necesidad de trabajar como un equipo multidisciplinar bien organizado. Esto, que pudiera parecer sencillo, no lo es tanto en la práctica. Por lo general, cada una de las secciones del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava está habituada a realizar unas funciones específicas, dentro de sus competencias y conocimientos. Sin embargo, esta rutina de trabajo compartimentado choca con la intervención multidisciplinar que una obra de estas características necesariamente requería. Además, cuando es preciso, se recurre a especialistas fuera del ámbito de la conservación y restauración.

3 En *La alabanza de los santos (De Laude Sanctorum)*, escrito por Victricio de Rouen hacia el año 396, a la llegada de las reliquias de los mártires Vital y Agrícola desde Milán a la ciudad francesa de Rouen.

No tenemos ninguna duda de que es cada vez más necesario romper la separación entre disciplinas tales como la conservación y restauración, la historia del arte o las ciencias analíticas. Esta es la única forma de aunar esfuerzos para consolidar y difundir con las suficientes garantías el conocimiento de obras tan complejas como la que presentamos aquí. Además, el enfoque integrado y multidisciplinar también conduce al desarrollo de nuevas preguntas y temas de investigación, lo que beneficia sobremanera a nuestro patrimonio.

El conjunto relicario de Martioda está formado por un gran número de objetos que debían ser estudiados y tratados desde las diferentes ramas de la conservación y la restauración, atendiendo a la diversidad de materiales implicados: madera, policromías, dorado, metales, hueso, textiles, papel, pergamino, etc. Hacía tiempo que el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava no afrontaba un proyecto de esta magnitud, que involucrara a las distintas especialidades en las que se estructura su personal técnico. Este valioso equipo humano, formado por personas de larga experiencia junto con otras de trayectoria profesional más corta, aunque de reconocida formación, fue el que inició los trabajos. El objetivo era recuperar un bien cultural de gran categoría que se encontraba en mal estado de conservación y que requería todo nuestro empeño.

A lo largo de este proceso, se ha contado con la necesaria y esencial participación de distintas empresas de restauración de textiles, madera, policromía, metal y papel. Asimismo, completaron este nutrido equipo de especialistas personas expertas en historia del arte, botánica, antropología y documentación, laboratorios de análisis de materiales y datación, y empresas de diseño.

Como en el caso de las demás obras del patrimonio cultural alavés en las que interviene el Servicio de Restauración, en el proyecto de Martioda se han aplicado los criterios marcados en las cartas, leyes y convenciones internacionales sobre conservación y restauración. Uno de los más importantes es el principio de mínima intervención y reversibilidad. Se han seguido estrictos protocolos y se ha primado la conservación preventiva, el empleo de materiales compatibles con los originales y la participación de personal técnico cualificado. Las evidencias de uso y la historia material de cada una de las piezas se han considerado excepcionalmente valiosas y se han documentado a fondo. El objetivo prioritario era afrontar con fiabilidad el rescate de esta obra única, asegurar su conservación futura y conseguir que fuera estructuralmente estable y visualmente presentable, para poder darla a conocer de una forma segura y digna.

Aún hoy, incluso después de la grandísima tarea realizada, las reliquias de Martioda encierran muchas cuestiones a las que ni la ciencia ni nuestro trabajo han podido dar respuesta. Es por eso por lo que esta investigación no pretende ser un punto final, sino una puerta abierta a su mejor conocimiento que facilite futuros estudios. Compartir todo lo hecho ayudará a poner en valor este conjunto, porque no hay duda de que esta es una obra de inestimable valía artística e histórica que bien merece un reconocimiento más allá del territorio de Álava.

Conocer la naturaleza de cualquier bien cultural significa ser capaces de identificar vínculos, relaciones y procesos que antes estaban ocultos. En los sucesivos capítulos se detallarán todos los aspectos que han configurado las distintas fases del proyecto, un proceso completo de conservación y restauración abordado desde una perspectiva interdisciplinar. Este viaje se inicia con la investigación histórico-artística, estilística, estética e iconográfica realizada por Gorka López de Munain y Aintzane Erkizia desde su específica formación y competencia histórico-humanística. Así, el primer capítulo nos llevará a conocer qué son las reliquias y cuál ha sido su relevancia y su significado en la historia de la humanidad. A su vez, el segundo capítulo nos permitirá ahondar en el contexto histórico concreto de las reliquias de Martioda: todo lo que sabemos sobre su realización, su posible autoría y la interpretación artística —formal, pero también espiritual— de las obras.

Más adelante, en el capítulo 3, nos acercaremos al conjunto relicario desde una evaluación objetiva basada en el uso de tecnologías de diagnóstico y caracterización sensibles, específicas y reproducibles que, como tales, apoyan la evaluación histórico-artística: ojo humano y ojo instrumental posibilitan llegar a un juicio más preciso y despejar muchas de las dudas planteadas. El análisis de lo visible y lo invisible, actuando en simbiosis.

Por fin, el capítulo correspondiente a la conservación y restauración de los elementos que componen el conjunto relicario es, podríamos decir, la culminación y el resumen del tratamiento de estas obras por un gran número de profesionales. El proceso de restauración ofrece una oportunidad única de examinarlas muy de cerca. La intervención ha permitido que las obras pervivan y adquieran una segunda vida, que recuperen (y conozcamos) su esencia. Los enormes progresos realizados por la conservación y restauración en las últimas décadas han contribuido sustancialmente no solo a la preservación, sino también a la comprensión de los bienes culturales desde un enfoque cada vez más objetivo, técnico y especializado. La restauración científica se basa no solo en lo concerniente a la conservación, sino también en todas aquellas materias que permiten el conocimiento integral del patrimonio, la evaluación de los procesos de deterioro, el diagnóstico del estado de conservación y la selección y aplicación de las técnicas y materiales más adecuados para el tratamiento.

Proseguiremos con el inventario de las piezas que integran los relicarios, donde se incluye la información más relevante de cada una de ellas y la documentación gráfica correspondiente.

Finalmente, hemos querido incluir una mención a quienes han contribuido de una u otra manera en el proyecto: si de alguien nos hemos olvidado, que nos perdone y se sienta aquí reconocido.

El conjunto relicario de Martioda produce una combinación de interés científico, curiosidad, emoción, asombro e, incluso, por qué no, devoción, que tanto quienes lo han tratado y estudiado como quienes lo contemplan no están libres de sentir.

Nos gustaría hacer llegar a quien lea estos textos el mismo entusiasmo que hemos invertido durante un lustro en la recogida de la información que esta obra contiene, en el minucioso tratamiento de conservación y restauración realizado, y en la infatigable búsqueda de los orígenes de estas reliquias y de ejemplos similares a ellas. Durante este tiempo, hemos tenido la fortuna de poder contactar y colaborar con profesionales que han trabajado con bienes culturales semejantes, de compartir experiencias, de exponer y dar respuesta en muchos casos a las dudas surgidas, tanto propias como ajenas.

Creemos que el esfuerzo ha compensado en todos los sentidos: el resultado está a la vista al acercarse en la actualidad a las reliquias y a los muebles-relicario que las cobijan. Este fruto final, el proceso que ha llevado hasta él y la información que se ha generado en el transcurso del proyecto científico de conservación y restauración, es el objeto de esta publicación. El equipo que la ha hecho posible ha aprendido mucho durante los años en los que ha estado trabajando en las obras de Martioda y queremos compartir todo ese saber acumulado. Por eso, hemos querido elaborar una obra técnica y científica pero también accesible a toda persona que, sensible ante la preservación del patrimonio histórico-artístico, busque conocerlo mejor. Así sea.



Hueso que porta una cartela identificativa con la inscripción «once mil v[irgenes]» ubicado en el retablo relicario de Martioda, dentro del marco de la calle central.

Caput SS. Thebeorum Mart^m





Los fragmentos sagrados del poder

Breve historia de las reliquias desde sus orígenes hasta la Contrarreforma

Gorka López de Munain
UNED (Vitoria-Gasteiz)

«Toda memoria, sea individual, colectiva o histórica, es una memoria para algo, y este propósito político (entendido en un sentido amplio) no puede ser ignorado».

Patrick J. Geary

Introducción

El 16 de diciembre del año 2020 la ciudad de Nápoles se preparaba para revivir un milagro que viene repitiéndose desde tiempos inmemoriales. La catedral estaba a rebosar y los rezos de los fieles se mezclaban con el humo de las velas que iluminan el gran relicario de plata de san Genaro. El abad de la capilla tomó entre sus manos el relicario que contiene la sangre del santo mártir y patrono de la ciudad italiana, y comenzó a girarlo con suavidad. Pasado un tiempo, seguía moviendo la sagrada ampolla con insistencia y con crecientes gestos de nerviosismo. Un silencio incómodo se apoderó del templo. Tres veces al año y al calor de unas ceremonias perfectamente orquestadas, la sangre de san Genaro abandona su estado sólido para licuarse de forma milagrosa ante la presencia de cientos de rostros que observan el suceso entre atónitos y maravillados. Pero en el año de la pandemia, al igual que había ocurrido en fechas también marcadas por el dolor, como en el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la sangre se resistía a cambiar de estado. Un grupo de devotas mujeres se acercó al altar implorando, con sus bocas tapadas por mascarillas quirúrgicas, que el santo obrase el milagro y ahuyentara los malos presagios que empezaban a dominar el ambiente. El prelado siguió dando vueltas al relicario, pero la sangre permanecía sólida como una roca. Miró el reloj repetidas veces y descendió las escaleras del altar para comunicar a los periodistas que el prodigio no parecía estar ocurriendo, pero que seguirían rezando en las próximas misas, ya que el proceso de la licuefacción de la sangre de san Genaro puede demorarse. Finalmente el milagro no ocurrió, lanzando sobre el próximo año unos oscuros augurios que nadie se atrevía a interpretar.

En el contexto de una Nápoles que, tres veces al año, revive un milagro que rara vez falla —y que, además, cuando esto sucede, rápidamente busca un suceso luctuoso que lo justifique—, la veracidad de la intercesión divina está fuera de toda duda. Para quienes acuden a los rezos que preceden al fenómeno y observan, una y otra vez, cómo el afamado abad exhibe orgulloso la ampolla con la sangre licuada del santo, cualquier argumento que in-

tente descalificar o ridiculizar su creencia es rechazado de forma frontal e innegociable. Desde el otro lado de la trinchera, la comunidad científica observa con perplejidad semejante exhibición de fe y despliega su artillería para aportar algo de luz y cordura. En un artículo publicado en la revista *Nature*, unos científicos italianos intentaron explicar el fenómeno. Para ello, recrearon en su laboratorio un recipiente de similares características a las del napolitano y lo rellenaron con sustancias disponibles en el siglo XIV, momento en el que empezó a documentarse el milagro. Basándose en la tixotropía, propiedad que poseen «ciertos geles para licuarse cuando son revueltos o agitados y para solidificarse de nuevo cuando están en reposo», lograron un fluido que se comportaba de manera muy parecida al que se exhibe en la catedral¹. La demostración de la existencia de fluidos con las mismas propiedades que la supuesta sangre del santo y que no necesitan de la intervención divina para cambiar de sólido a líquido, sin embargo, no tuvo eco entre quienes siguen acudiendo periódicamente a presenciar el prodigio. De hecho, es probable que tales críticas ayudasen a reforzar su fe en el milagro. Ni siquiera el hecho de que todos experimentemos algo muy parecido cada vez que agitamos el bote de ketchup para aderezar las patatas fritas —quizás el fluido no newtoniano más famoso del mundo— serviría de argumento para quien esté inmerso en ese particular sistema de creencias. El poder de las reliquias opera a partir de unos parámetros diametralmente opuestos a los de cualquier lógica científicista; estas exigen ser analizadas desde su propio marco de acción.

Bajo una óptica estrictamente material, analizando la naturaleza de la reliquia en tanto que objeto físico, se pueden distinguir dos grandes grupos: las reliquias *corporales* y las reliquias *históricas*. Las primeras son básicamente restos físicos que pueden ir desde un cráneo o unas gotas de sangre hasta la leche o un pelo de la Virgen; las segundas, a su vez, abarcan toda una serie de objetos asociados a la memoria de los santos o del propio Cristo, desde la ropa que vestían, sus pertenencias o incluso los instrumentos de su martirio. Por último, existe una tercera categoría de reliquias *por contacto*, donde situaríamos telas, pergaminos y piezas de todo tipo que tocaron de manera directa alguna de las reliquias antes mencionadas, absorbiendo así su sagrada *virtus*². Pero, como ya hemos adelantado con el ejemplo napolitano y como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de este texto, las reliquias no pueden ser comprendidas desde los límites de su materialidad. Pocos objetos como ellas son capaces de *activar* un poder sobrenatural, salvífico, apotropaico y mágico ante los ojos de quienes las veneran³; un poder que solo existe en el marco sociocultural que ha engendrado su culto —pues fuera de él no son más que un resto orgánico poco agradable—, pero de una capacidad transformadora y performativa sin apenas parangón. Y si un objeto es capaz de concentrar semejante poder desde una materialidad frágil y de verificación controvertida, podemos imaginar que la disputa por su control estará, como mínimo, a la altura de sus promesas.

Y es que las reliquias no son solamente los huesos o la sangre de un santo, o bien las telas con las que se vistió; son, ante todo, un fenómeno intensamente ramificado que atraviesa la cristiandad desde sus primeros siglos hasta el presente. Las reliquias, inseparables de sus relicarios, garantizan la actualización de una memoria devocional, ofrecen acciones milagrosas y proveen a los lugares de culto que las custodian de una afluencia de fieles, así como de un importante desarrollo económico. Ahora bien, también hay reliquias que, encerradas entre los muros de una capilla privada, solo son exhibidas en momentos puntuales para evidenciar el poder de su custodio, sin que este espere de ellas nada más que su legitimación social.

1 GARLASCHELLI, L.; RAMACCINI, F. y DELIA SALA, S. «Working bloody miracles», *Nature*, vol. 353, 1991, p. 507

2 GEORGE, P. «Relics as historical objects. Overview, methods, and prospects», en PAZOS, A. M. (ed.). *Relics, Shrines and Pilgrimages. Sanctity in Europe from Late Antiquity*. Londres y Nueva York: Routledge, 2020, p. 11.

3 WALSHAM, A. «Introduction: Relics and Remains», *Past & Present*, vol. 206, especial 5, 2010, p. 13.

Ante esta amplitud funcional y tipológica, las reliquias deben ser estudiadas desde una perspectiva de largo recorrido, que busque comprender y contextualizar su vertiente devocional, pero que no obvie las dinámicas intensamente terrenales de las que participaron y aún participan.

El conjunto de las reliquias de Martioda es un ejemplo magnífico de la riqueza ontológica de este tipo de piezas: contiene los restos de unos mártires venerados hasta la saciedad durante siglos, evidencia el intenso comercio al que fueron sometidas y alude a la generosidad y a la riqueza ornamental con que eran revestidas. Irónicamente, este conjunto también nos muestra que las reliquias pueden sufrir un proyecto fallido de exhibición linajuda e, incluso, quedar prácticamente olvidadas y polvorientas hasta que, gracias a su incontestable magnetismo y a años de intenso trabajo de restauración, vuelvan a lucir en todo su esplendor.

1. Los orígenes de un culto imparable

Desde sus orígenes, el cristianismo tuvo siempre una difícil relación con las imágenes⁴. Los primeros cristianos lucharon de forma ininterrumpida contra los cultos paganos, y la destrucción y el exorcismo de ídolos malignos se convirtió en una de sus ocupaciones más nobles y estimadas. Grandes figuras de estos primeros siglos, como san Martín de Tours, se encargaron de recorrer la Galia extirpando todo culto idolátrico que se cruzara en su camino, dejando tras de sí un paisaje de terrible destrucción y, lo que es más importante para el tema que nos ocupa, sembrando hacia el culto a las imágenes una desconfianza que no dejará de reverdecir en épocas muy diversas. Algunos episodios fueron especialmente cruentos, como la famosa Querella Iconoclasta de Oriente, lo que motivó que las autoridades religiosas tomaran partido a favor o en contra de un uso devocional de las imágenes. Pronto se aceptaría que, sobre todo las pinturas, podían ser un eficaz recurso para transmitir las enseñanzas de la fe, tal y como defendió el papa Gregorio Magno⁵, pero dejar a un lado el culto a las estatuas de bulto redondo suponía, a su vez, renunciar a una forma de devoción popular que lograba movilizar a grandes masas de gente y que garantizaba importantes beneficios más allá de lo espiritual. Por ello, las semillas de estos enfrentamientos no dejarán de germinar con el curso de los siglos, resurgiendo con furor en los tiempos de la Reforma y en los procesos de colonización que, a partir de finales del siglo xv, afectarán a la totalidad del orbe⁶.

En todo este entramado, en el que se mezclarán constantemente las discusiones teológicas y los intereses políticos y económicos con el desarrollo de toda una teorización de la imagen sagrada, las reliquias ocuparán un lugar nuclear. Su veneración nacerá de manera prácticamente paralela al surgimiento del culto hacia los

4 El segundo mandamiento había sido claro al ordenar: «No te harás imagen ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellas, ni las honrarás» (Deuteronomio 5:4). La capacidad para evocar una memoria y para adoctrinar a los fieles será uno de los primeros hilos argumentales empleados por los padres de la Iglesia griega en los primeros siglos. Los textos de Juan Damasceno, entrado ya el siglo viii, sintetizarán estas posturas y desarrollarán toda una teoría teológica orientada a defender el culto y la veneración de los iconos en unos términos muy concretos. Véase: DE DAMASCO, J. *Sobre las imágenes sagradas*. Pamplona: Euns, 2013. La traducción al latín de esta obra en el siglo xii supuso una revolución y guió los escritos de numerosos intelectuales defensores de la sacralidad de las imágenes y su culto. GARCÍA AVILÉS, A. *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2021, p. 42.

5 Esta idea, originaria del papa Gregorio Magno, de las imágenes como recurso para instruir a los iletrados recorrerá la Edad Media con versiones e interpretaciones muy variadas. Resulta fundamental el siguiente estudio: CHAZELLE, C. M. «Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles», *Word & Image*, vol. 6, 2, 1990, pp. 138-153.

6 GRUZINSKI, S. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

primeros santos, es decir, en los orígenes mismos del cristianismo. La muerte de estos mártires motivó que sus cuerpos fueran honrados de manera semejante a como lo hacían los paganos con sus héroes, lo que llevó también a la creación de espacios de culto diferenciados y específicos: los *martyria*⁷. El recuerdo de las acciones venerables de estos personajes tenía mayor eficacia emocional si se llevaba a cabo frente a su propio cuerpo difunto, en su recinto de enterramiento. Así se promovieron lugares en los que perpetuar la memoria de estos santos, a los que uno podía acudir para solicitar favores. Esta necesidad de cercanía, y casi de contacto con sus restos, motivó el surgimiento de prácticas difíciles de regular, como la costumbre de los más poderosos de enterrarse junto a estos lugares sagrados; pero, a su vez, también generó el interés popular por acudir en peregrinación hasta estos espacios señalados, bien para solicitar algún tipo de mediación divina o bien para dar las gracias por un favor recibido. Llegados allí tras una larga travesía, la espera, el cansancio y el ansia de los peregrinos por entrar en contacto con la reliquia hacían que esta concitase alrededor de sí una *presencia* cargada de significado. Aquel camino, aquel lugar y aquella tumba se imbuían entonces de un halo de sacralidad que apelaba a la aguzada y maleable sensibilidad de los peregrinos⁸.

El tacto era tal vez el sentido que con más intensidad se activaba en presencia de las reliquias. Tocarlas suponía conectar con lo sagrado, por lo que desde muy pronto se sacará partido de esta capacidad de las reliquias para transferir sus poderes mediante el contacto con ellas⁹. Así, cuando los cuerpos de los santos permanecían en sus lugares de culto, sin que se hubiera normalizado aún su fraccionamiento, era habitual el uso de lienzos o cintas que se ponían en contacto con las reliquias¹⁰.

Pronto, no obstante, comenzarán las disputas. Justiniano, por ejemplo, deseaba tener en Constantinopla unas reliquias de renombre y escribió a Roma con el objetivo de lograr algunos restos del cuerpo de san Pedro. Sin embargo, su requerimiento fue rechazado y, a cambio, le enviaron unas telas que habían estado en contacto con el cuerpo del máspreciado de los apóstoles. Pero estas telas, si bien eran muy valoradas y eran consideradas sagradas, no siempre satisfacían las necesidades espirituales de unos creyentes cada vez más entregados a los poderes de las reliquias¹¹.

Resulta particularmente reveladora la historia de Megetia, una noble cartaginesa que sufrió terribles complicaciones durante su embarazo y que se encomendó al cuerpo de san Esteban para que mediara por su salvación. Temiendo por su vida, los varones de su familia, que eran hostiles a la religión cristiana, solicitaron la curación de la joven a sus dioses paganos, pero de nada sirvió. Entonces su madre, cristiana como Megetia, emprendió junto a su hija un viaje a la *memoria* (enterramiento) del santo protomártir, que se encontraba en Uzalis (El Alia, Túnez), para intentar desesperadamente su salvación. La milagrosa narración consta de

7 Un acercamiento ya clásico a este tema en: GRABAR, A. *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. París: Collège de France, 2 volúmenes, de 1943 a 1946.

8 La distancia con relación a la *praesentia* y al culto de las reliquias en los orígenes del cristianismo ha sido estudiada en: BROWN, P. *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, pp. 86 y sig.

9 Con el paso de los siglos, a medida que la relación con las reliquias se fue regulando, tocarlas pasó a ser un privilegio al alcance de muy poca gente y, por tanto, la vista tomaría el relevo en la preeminencia sensorial. Sería, eso sí, una visión multimodal en la que la mirada permitiría *tocar* y *sentir* en la distancia la sacralidad del objeto.

10 En Bizancio, no obstante, el fraccionamiento de los cuerpos se inició de forma temprana y cada pedazo, por pequeño que fuese, era considerado como una reliquia sagrada bajo la fórmula de «tomar la parte por el todo». GRABAR, A. *Martyrium. Recherches sur le culte des ...*, vol. 1, p. 38. Para una visión general, resulta útil: FRICKE, B. *Fallen Idols, Risen Saints: Sainte Foy of Conques and the Revival of Monumental Sculpture in Medieval Art*. Turnhout: Brepols, 2015, p. 8.

11 BROWN, P. *The Cult of the Saints...*, p. 88.

multitud de detalles y pormenores, entre los cuales destaca la conversión al cristianismo de sus familiares paganos, pero merece la pena leer lo que aconteció en el decimosegundo día de rendidas plegarias por parte de la madre y de la hija:

Al duodécimo día después de su llegada en compañía de su madre ante el amigo de Dios, Megetia oró ante la santa *memoria* (enterramiento) y, golpeando con toda la convicción de su fe, no solo con los impulsos de su corazón, sino también con los movimientos de su cuerpo, acabó abriendo las puertecillas de la *memoria* en la que se apoyaba; y violentando al reino de Dios, metió la cabeza adentro, la dejó caer sobre las santas reliquias y bañó todo con el torrente de sus lágrimas¹².

Sin embargo, estos viajes y peregrinaciones estaban al alcance de unos pocos, así que muy pronto se buscaron soluciones para lograr que los restos de los santos fueran más accesibles. De este modo, la fragmentación de los cuerpos permitió repartirlos por multitud de lugares¹³, haciéndolos más cercanos a los fieles, pero también abrió las puertas a su comercio y circulación (como la historia se encargará de demostrar, este hecho tendió un velo de sospecha sobre la autenticidad de las reliquias; sospecha que se extiende hasta nuestros días).

En aquel tiempo, los obispos necesitaban argumentos más sólidos que la palabra evanescente de sus sermones y el culto a las reliquias les brindó la posibilidad de ofrecer una prueba visible y tangible de santidad¹⁴. A su vez, las élites de la nobleza e incluso la propia monarquía vieron en las reliquias una forma eficaz de mostrar su poder, por lo que estos restos de santos se convirtieron muy pronto en objeto de agrias disputas. Carlomagno, por ejemplo, que era reacio a la creación de nuevas devociones, impulsó que los altares de las iglesias tuvieran reliquias e insistió en que los juramentos se hicieran en presencia de ellas. Así pues, se creó una demanda de reliquias de tal envergadura que obligó a diseñar un sistema de distribución organizado y engrasado a la perfección para que la potencialidad de aquel fervor no quedase en manos de cualquiera¹⁵. Las reliquias eran unos objetos que otorgaban poder a sus poseedores y, por tanto, era preciso que todo cuanto las rodease estuviera debidamente regulado y protegido.

En estos tempranos siglos del cristianismo, el control de la creación de nuevos santos y de la administración de sus reliquias se convirtió en frecuente caballo de batalla, aunque las estrategias en cada territorio fueron muy diversas. Frente a la descentralización de estos asuntos que se dio en Bretaña, Gales o Irlanda, las élites de los reinos francos de los siglos VII y VIII se disputaron el control de la creación de nuevos santos y, más allá de los aspectos espirituales, instrumentalizaron de forma evidente el proceso para resolver las rencillas políticas que en cada momento los ocupaban. Estas dinámicas comenzaron a tomar fuerza con Gregorio de Tours,

12 *De miraculis Sancti Stephani Libri Duo*, IV, 2:223-227. Traducido de la edición bilingüe: MEYERS, J. (ed.). *Les miracles de saint Etienne. Recherches sur le recueil pseudo-augustinien (BHL 7860-7861) avec édition critique, traduction et commentaire*. Turnhout: Brepols, 2006, pp. 326-327. Véase especialmente el cuarto capítulo contenido en esta monografía: DUVAL, Y. «Le culte des reliques en Occident à la lumière du De miraculis», en MEYERS, J. (ed.). *Les miracles de saint Etienne*. pp. 47-57.

13 Mientras que en Bizancio la fragmentación de los cuerpos fue muy frecuente (ver nota 10), en Occidente se buscó primar la importancia de los lugares que contuvieran la tumba del santo con su cuerpo intacto. Estos acabaron siendo los principales destinos de las rutas de peregrinación, aunque no es menos cierto que otros lugares que acaparaban reliquias de todo tipo atraerían también la atención de los fieles. El robo de reliquias, como se verá más adelante, fue una de las prácticas que comenzaría a quebrar este privilegio del *corpus incorruptorum* a partir del siglo IX. FRICKE, B. *Fallen Idols, Risen Saints...*, p. 8.

14 HAYWARD, P. A. «De-mystifying the Role of Sanctity in Western Christendom», en HAYWARD, P. A. y HOWARD-JOHNSTON, J. (eds.). *The Cult of Saints in Late Antiquity and the Middle Ages: Essays on the Contribution of Peter Brown*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 126.

15 FOURACRE, P. «The origins of the Carolingian attempt to regulate the cult of saints», en HAYWARD, P. A. y HOWARD-JOHNSTON, J. (eds.). *The Cult of Saints...*, p. 145.

quien, en sus escritos de mediados del siglo VI, defendió los cultos póstumos, basados en las reliquias como objetos de poder, si bien con propósitos diversos, entre los que se encontraba el refuerzo del poder episcopal o abacial¹⁶. Esta voluntad de control de los nuevos cultos y de las reliquias asociadas a ellos cuajó definitivamente en época carolingia, momento en el que se escribieron y reescribieron las hagiografías de los santos con objetivos meramente terrenales, conscientes del poder que tenía lo sobrenatural en el mantenimiento del orden social¹⁷. La nobleza, la monarquía, los obispados y el papado lucharán entonces por el control del nacimiento de nuevas devociones y por la consecuente obtención y distribución de reliquias, logrando resultados muy diversos en cada contexto¹⁸.

2. La expansión de una geografía sagrada

Si ya de por sí el fenómeno del culto a las reliquias es particularmente heterogéneo e imposible de acotar en unos márgenes estables, cuanto ocurre con él en estos convulsos siglos no se quedará a la zaga y exigirá que cada reino, cada obispado o cada división territorial que se nos presente deba ser analizado de modo pormenorizado. El contexto carolingio o las grandes donaciones de reliquias llevadas a cabo por papas o emperadores han dejado una extensa huella bibliográfica y se ha podido secuenciar la importancia que estas tuvieron desde muchos puntos de vista (espiritual, económico, político, etc.). Sin embargo, sobre otros territorios menos estudiados se cierne una oscura sombra que, en todo caso, debemos analizar desde una doble perspectiva. Por un lado, la falta de estudios supone una barrera interpretativa para aproximaciones generales como la que nos ocupa. Por otro, se torna un fértil terreno de investigación que, el día en que esta sea acometida, a buen seguro ofrecerá interesantísimos resultados que nos ayudarán a conocer de un modo más completo y diverso la situación en el Occidente cristiano. Por ejemplo, las numerosas donaciones de todo tipo de bienes citadas en el *Becerro Galicano* aluden permanentemente a espacios religiosos que contenían reliquias desde mediados del siglo VIII y que estaban consagrados a santos de antiguas e imprecisas devociones. Sin embargo, no contamos con un conocimiento de ese contexto lo suficientemente sólido como para valorar en qué medida la creación de reliquias en estos lugares participa o diverge de los modos antes analizados.

En estos tiempos altomedievales, los templos eran espacios privados de propiedad laica, muchos de los cuales estaban consagrados con las reliquias de diversos santos, de Cristo, de la Santa Cruz o de la Virgen. Resulta muy difícil saber cómo se llevaban a cabo estas consagraciones, si en ellas participaba alguna autoridad episcopal o si, por el contrario, la propia presencia de las reliquias servía como consagración *de facto*¹⁹.

De este modo, gracias a las reliquias y a su rápida propagación por toda la cristiandad, se compensaba la falta de lugares santos de época bíblica en Occidente. Su importancia era tal que fueron ellas mismas, con su promesa de sacralidad y su poder para obrar milagros, las que animaron la creación de una auténtica «geografía cultural cuyos centros competían en el tamaño de las obras arquitectónicas y en la riqueza de los tesoros

16 HAYWARD, P. A. «De-mystifying...», p. 124.

17 FOURACRE, P. «The origins of...», pp. 164-165.

18 Para ampliar estas cuestiones, resulta fundamental la monografía: HAYWARD, P. A. y HOWARD-JOHNSTON, J. (eds.). *The Cult of Saints...*

19 Similar casuística presenta la propia consagración de las imágenes, ya que en algunos casos la inserción de reliquias en las estatuas podía considerarse como un acto de consagración sin que fuera obligatoria la presencia del obispo: SANSTERRE, J.-M. *Les images sacrées en occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes*. Madrid: Akal, 2000, p. 153.

eclesiásticos»²⁰. Tal es así que todos los grandes centros de poder y de culto que emergerán en estos siglos, desde Cluny, Vézelay y Conques hasta San Millán de la Cogolla, Oviedo y Santiago de Compostela, contarán con una reliquia o colección de reliquias de gran prestigio. Atraídos por ellas, los peregrinos irán creando en esta época las célebres vías de peregrinación que acabarán por vertebrar la espiritualidad en el Occidente cristiano.

Como ocurre en otras esferas de la cultura medieval, el modelo imitativo que operaba entre los grandes centros y la realidad local invita a pensar que estas dinámicas debían de despertar inquietudes miméticas en la nobleza rural. Aunque es una hipótesis difícil de demostrar con la información disponible, las donaciones y testamentos recogidos en el *Becerro Galicano*, donde las menciones a las reliquias consagradas son constantes, pueden estar advirtiéndolo de una disputa por la legitimación de ciertos templos gracias a la presencia de estos restos²¹. En San Millán de la Cogolla, como es de sobra conocido, reposaba el cuerpo de dicho santo y los documentos antes citados dan buena cuenta del impacto que generaba, pues constantemente se recuerda su sagrada presencia mediante diferentes fórmulas (fig. 1)²².



Fig. 1. Arca de San Millán de la Cogolla, caja contemporánea con algunos de los marfiles originales. Siglo XII. Museo del Monasterio de Yuso, San Millán de la Cogolla (La Rioja).

La custodia de tan importante reliquia era sinónimo de riqueza y poder, por lo que no extraña que la nobleza adoptara este mismo modelo e hiciera acopio de reliquias para prestigiar sus iglesias y su linaje y, de paso, lograr que las rentas que estas generasen fueran más generosas. Como es natural, no podían competir con la tumba del santo, pero imitaban el mismo esquema a otra escala. Quizá por ello no deba sorprendernos que

20 BELTING, H. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2010, p. 396.

21 Las iglesias de propiedad laica que, durante los siglos X, XI y XII, recaían en la órbita de influencia del monasterio emilianense eran, ante todo, centros de producción y generación de riqueza, cuya fuerza derivó en encontronazos con el poder episcopal, que fueron particularmente duros en suelo alavés y vizcaíno. MELLÉN, I. *Tierra de damas. Las mujeres que construyeron el románico del País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2021, pp. 75-81.

22 Es explícita la alusión del presbítero Jimeno, quien junto con otros compañeros se ofrece a San Millán en el año 959 realizando algunas donaciones y entregando su alma «in atrio sancti Emilianii presbiteri et confessoris Christi, ubi corpus eius tumulatum est». Citamos de la edición del cartulario digital: *Becerro Galicano Digital* [doc. 689]. www.ehu.eus/galicano/id689 (consultado el 30/06/2022).

Tecla Díaz, gestora de su panteón familiar en el monasterio riojano a finales del siglo XI²³, tuviera reliquias de relevancia nada desdeñable en algunas de sus iglesias. En el documento por el que dona el monasterio vizcaíno de Albóniga, explica que había reliquias de «*sancti Salvatoris, et sancte Marie, et sancti Iohannis Baptiste, et sanctorum apostolorum Petri et Pauli*»²⁴, una sorprendente colección que, por desgracia, no podemos valorar en detalle, ya que hoy día no se conserva de ella ni las reliquias ni sus relicarios.

3. Las reliquias y la progresiva aceptación de las imágenes

Una vez que el culto a las reliquias se hubo normalizado, pasando a formar parte natural de la religiosidad altomedieval, entró en escena la imagen tridimensional, con la que las reliquias tuvieron una relación simbiótica. En el siglo VIII, los famosos *Libri Carolini* muestran de manera clara los recelos que despertaban las imágenes (especialmente las de bulto redondo) por su inevitable potencial idolátrico. Estando aún reciente la Querella Iconoclasta bizantina —que en absoluto pasó desapercibida en Occidente—²⁵, Teodulfo de Orleans, el principal redactor de los *Libri Carolini*, quiso marcar distancia con los postulados emitidos tras el Segundo Concilio de Nicea y acotar a través de estos libros los usos que debían tener las imágenes. Pormenorizar las conclusiones del concilio niceno desborda los propósitos de este texto, pero bastará con decir que en él se optó por una defensa de las imágenes frente a quienes abogaban por su destrucción y se distinguió entre la adoración, de la que solo era merecedor Dios, y la veneración, que sí podían recibir las imágenes en tanto que mediadoras con su prototipo²⁶. Frente a esta apertura, Teodulfo defendía que las imágenes de temas religiosos podían seguir creándose, siempre que quedara prohibida su veneración. Estas fuentes, de una importancia capital y que por fortuna han sido estudiadas en profundidad²⁷, nos hablan de un problema concreto en la corte de Carlomagno, pero no permiten una fácil extrapolación a otros contextos²⁸. En todo caso, parece cierto que en esta época existía una importante resistencia a las imágenes que, poco a poco, se irá suavizando y superando. En este proceso, como veremos, las reliquias tendrán un protagonismo destacado.

Para entender bien esta problemática contamos con un testimonio extraordinario: el *Liber miraculorum Sancte Fidis* (en castellano, *Libro de los milagros de Santa Fe*), escrito por Bernardo de Angers entre los años 1013 y 1025²⁹. Bernardo era un hombre letrado, instruido con Fulquerio de Chartres, y desconfiaba de las

23 MELLÉN, I. *Tierra de damas...*, pp. 122-124.

24 Becerro Galicano Digital [doc. 576]. www.ehu.eus/galicano/id576 (consultado el 30/06/2022).

25 MCCORMICK, M. «Textes, images et iconoclisme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident carolingien», en *Testo e immagine nell'alto medioevo* (vol. XLI). Spoleto: Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 1994.

26 Sobre el papel del concilio de Nicea en la conformación del particular estatuto de la imagen que se va configurando a partir de él, véase: RUSSO, L. *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*. Sesto San Giovanni: Aesthetica Edizioni, 1997. Como recuerda García Avilés, «una defectuosa traducción latina extractada de las actas conciliares hizo pensar a los teólogos de la corte de Carlomagno que los Padres nicenos defendían la adoración (*latreia*) de las imágenes. En realidad, habían establecido una distinción más sutil entre la adoración, que se reservaba a Dios, y la veneración (*proskynesis*) que merecían las imágenes. La veneración ofrecida a las imágenes transita hacia su prototipo, según una vieja fórmula de Basilio de Cesarea postulada por Juan Damasceno y aceptada en el Concilio niceno». GARCÍA AVILÉS, A. *Imágenes encantadas...*, pp. 27-28.

27 MITALAITÉ, K. *Philosophie et théologie de l'image dans les Libri Carolini*. París: Institut d'Études Augustiniennes, 2007.

28 Más importantes quizá fueron las conclusiones del llamado sínodo de París del 825, donde Jonás de Orleans y Walahfrid Strabo defendieron el derecho a la existencia de las representaciones religiosas sin que por ello debiera emplearse una postura iconófila o iconoclasta (FRICKE, B. *Fallen Idols, Risen Saints...*, p. 12.). Ver: NOBLE, T. F. X. *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

29 Los dos primeros libros son obra de Bernardo de Angers, mientras que los dos últimos fueron redactados antes de 1050 por los monjes de Conques. FRICKE, B. *Fallen Idols, Risen Saints...*, p. 25.

imágenes con poderes supuestamente milagrosos, pero necesitaba más información para formarse un juicio más sólido. Como un verdadero etnógrafo, se propuso viajar al sur francés para ver de cerca los extraños cultos de los que había oído hablar. Con la voluntad de ahondar intelectualmente en aquello a lo que se estaba enfrentando, le preguntó a su compañero Bernier qué opinaba sobre un relicario con la forma de san Geraldo que acababa de ver en una iglesia de Aurillac³⁰ y este le respondió con un argumentario que refleja perfectamente el sentir de las posturas más críticas de aquella época:

Me dirigí a mi compañero Bernier, de lo que ahora me confieso arrepentido, y le pregunté en latín: «Hermano, ¿qué piensas de este ídolo? ¿Considerarían Júpiter y Marte esta estatua a la altura de las suyas?». Bernier, que compartía mis sentimientos, me dio la razón solícito [...]. Pues como la verdadera veneración solo al Dios único corresponde, parece absurdo hacer estatuas de piedra, madera y bronce, salvo para Nuestro Señor en la cruz. En toda la cristiandad, es habitual venerar el divino Crucifijo, ya sea esculpido o realizado en metal, para así atraer sobre su Pasión la atención de nuestra piedad. Mas para recordar a los santos [...] debe bastar con el relato conforme a verdad de un libro o con las pinturas que los representan al fresco en los muros. Las estatuas solo podrían justificarse por una larga tradición ya naturalizada, imposible de extirpar en el pueblo llano. Este error estaba tan extendido en estas tierras que me habrían tratado como a un criminal si hubiera ofendido abiertamente a la estatua³¹.

Pero Bernardo de Angers no se conformó con las palabras de su compañero y siguieron ambos su camino a Conques para conocer de cerca uno de los relicarios más importantes de su tiempo: el de Santa Fe (fig. 2)³². A su llegada a la villa occitana se acababa de abrir al pueblo la visión de la estatua-relicario de la santa, ya que esta no siempre permanecía visible a los fieles. De nuevo aparece aquí esa tensión entre la visión y la ocultación, entre la cercanía y la distancia, estrategias todas ellas para reforzar el misterio de las reliquias y su poder milagroso. Bernier y Bernardo se mezclaron atónitos entre la multitud, incapaces de comprender semejante fervor ante un «objeto sin habla ni alma». Para ellos, aquella obscena ostentación no difería en nada de los cultos a Venus o a Diana contra los que habían luchado los santos mártires que tanto veneraban. Pero la hostilidad de Bernardo pronto cesaría. En su narración cuenta cómo, poco a poco, empezó a comprender que la estatua de la santa no era un ídolo, sino el receptáculo de una «memoria piadosa» que albergaba «las venerables reliquias de la virgen». Cuando el sabio de Angers supo de la capacidad milagrosa del relicario de la santa, muy superior al del resto de reliquias que custodiaba el monasterio, mudó por completo su discurso y se entregó a su recta devoción³³.

30 Bernardo de Angers se refiere a un relicario de san Geraldo que se custodiaba en Aurillac, del que decía que «su rostro estaba animado por una expresión tan viva, que sus ojos parecían mirarnos fijamente, y el pueblo leía en el brillo de su mirada si su petición había sido atendida» (citamos de la traducción al castellano publicada en: BELTING, H. *Imagen y culto...*, p. 700). Aunque no es el lugar para desarrollar estas conexiones, resulta inevitable volver a las palabras de Walter Benjamin sobre el *aura*, pues para el filósofo alemán, «advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar». BENJAMIN, W. «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Madrid: Taurus, 1991, p. 70.

31 Tomado del apéndice traducido en: BELTING, H. *Imagen y culto...*, p. 700. Para una versión quizá más fiel al original, además de su versión latina: FRICKE, B. *Fallen Idols, Risen Saints...*, pp. 160-161 y 200, n. 62.

32 Para una descripción del relicario y el estudio de su construcción, modificaciones y restauraciones: FRICKE, B. *Fallen Idols, Risen Saints...*, pp. 30-37.

33 Dentro de la relación entre las reliquias y la memoria, nuevas investigaciones sobre Conques están mostrando las posibles estrategias político-religiosas que operaron en su concepción. Según estas pesquisas, Conques se planificó con el firme propósito de subrayar la presencia de sus predecesores carolingios, y toda la cultura material y epigráfica del edificio, donde las reliquias tendrán un papel central, girará en torno a esta construcción de un pasado que se desea enfatizar. FOLETTI, I. et al. «‘Romanesque’ Conques as a Neo-Carolingian Project», *Convivium*, vol. 8, n.º 2, 2021, pp. 168-174.

Fig. 2. Majestad de Santa Fe, relicario.
Hacia 883 (con añadidos posteriores).
Tesoro de la iglesia abacial de Santa Fe, Conques (Francia).



Entrado ya el siglo XI, en un contexto en el que las estatuas de Cristo crucificado eran habituales y los relicarios de santos comenzaban a superar los recelos idolátricos gracias a las reliquias que contenían, las imágenes de bulto redondo de santos y santas empezarán a hacer su tímida aparición, gracias a su conexión con las reliquias o a su propia capacidad para obrar milagros³⁴. Para entonces ya habían empezado a documentarse, a partir del siglo IX, los primeros relicarios con formas antropomorfas como el que, hacia el año 800, se había ejecutado para albergar la mano de san Dionisio o el que, alrededor del 880, se realizó con forma de busto-relicario para contener los restos de san Mauricio de Viena³⁵. Estas esculturas con reliquias habían ido suavizando las reticencias hacia el culto a los santos por medio de sus imágenes. Cuando una figura adquiría una fama incontestable, como ocurrió en el caso de Conques, la justificación de aquellos actos de devoción desatada por medio de los restos orgánicos que contuviera la imagen en cuestión terminó disipándose al calor de una fe que reclamaba cada vez con mayor insistencia la presencia de imágenes a las que recurrir

34 En el año 1025 se celebró el sínodo de Arras y en él se aceptó de forma oficial el uso de imágenes sagradas en el culto religioso. Por otro lado, al hablar de imágenes de culto, es preciso recordar que se está aludiendo a un complejo fenómeno cultural cuya definición excede los objetivos de este texto. Para una problematización de la veneración de las imágenes (*cultus imaginum*), véase: FRICKE, B. *Fallen Idols, Risen Saints...*, pp. 13-16.

35 GARCÍA AVILÉS, A. *Imágenes encantadas...*, p. 34.

para pedir favores. Los debates teológicos a propósito de estas prácticas seguirían sucediéndose, pero la reclamación popular de una devoción tangible terminó por imponerse, pues no había argumento, por autorizada que fuera su procedencia, que contuviera los beneficios que podían extraerse de la correcta canalización y gestión de este fervor.

El papel que desempeñaron las reliquias en este camino hacia la aceptación del culto a las imágenes fue muy importante, pero tampoco hay que verlo como algo necesariamente exclusivo³⁶. Entrando en el siglo XI y desde una perspectiva cultural, las fronteras entre un relicario, una talla con reliquias en su interior y una imagen sin reliquias, pero con fama de milagrosa, comenzaron a diluirse poco a poco. En este proceso, las estatuas de la Virgen siguieron la estela de aceptación de la que ya gozaba la imagen del crucifijo, aunque también hubo santos que alcanzaron este privilegio con figuras cargadas de reliquias, como la famosa imagen de san Pedro en Cluny, la de san Gotardo en Hildesheim o la de san Pantaleón en Buchhorn³⁷. Algunas de estas estatuas, como ocurría con ciertas tallas de la Virgen con el Niño, contenían reliquias de santos de todo tipo y de orígenes muy diversos. Parece que en este período todavía no había unas pautas de uso claras y, desde luego, la veracidad de los restos de los santos aún no provocaba excesivas suspicacias. Un caso revelador de todo ello lo encontramos en las crónicas de Hugo de Poitiers sobre la abadía de Vézelay, escritas hacia finales de la década de 1160. En ellas se narra el gran incendio que, en 1165, asoló la cabecera de dicha abadía, destruyendo la cripta dedicada a María Magdalena. Allí se encontraba una antigua talla de la Virgen con el Niño que, de manera milagrosa, solamente quedó ennegrecida. Cuando se llevó a cabo su restauración, se descubrió en ella una cavidad llena de reliquias con unos textos que las identificaban y afirmaban su autenticidad³⁸. Se encontraron dos pelos de la Virgen y un trozo de su túnica, pero también se hallaron reliquias de otros santos, lo que demuestra que el hecho de que contuviera reliquias era mucho más importante que la naturaleza específica de las mismas.

4. Entre la consolidación y los primeros excesos

A medida que se popularizan los cultos a las reliquias, llegarán los primeros excesos, así como sus tempranos objetores. Hemos visto que, a diferencia de las imágenes de culto, las reliquias lograron una pronta aceptación que no despertó demasiada controversia. Si la santidad de quienes habían muerto martirizados o habían tenido una vida trufada de milagros estaba fuera de toda duda, sus restos orgánicos se convertían directamente en los objetos que con mayor eficacia podían dar continuidad a sus acciones mágicas de manera *post mortem*. El culto a los santos necesitaba ciertos recursos físicos con los que mantener viva la memoria del difunto — más allá de las herramientas meramente verbales— y, a su vez, precisaba de elementos que siguieran obrando milagros. Los santos debían continuar presentes y activos después de la muerte, ya que, si sus milagros solo podían ser recordados por medio de la palabra, su memoria caería muy pronto en las redes fatales del olvido. En este punto, las reliquias, directas o indirectas —eso poco importaba para estos fines—, vinieron a resolver el problema de la manera más eficaz que podamos imaginar: mantenían la memoria del santo, podían obrar milagros, atraían a la gente, generaban riqueza... Siendo así, los excesos no tardarían en llegar, tanto por su desmedida capacidad para obrar milagros como por su obscena promoción para atraer riqueza.

36 SANSTERRE, J.-M. *Les images sacrées...*, pp. 55-57 y 160-161.

37 *Ibidem*, p. 178.

38 *Ibidem*, p. 179.

Las narraciones de milagros atribuidos a las reliquias son incontables. Pueden además llevar a cabo prodigios de todo tipo: devolver la vista a los ciegos, resucitar a los muertos o, incluso, exorcizar a sujetos endemoniados. Es aquí, en la lucha contra el mal, donde se pone en juego su verdadero poder.

Uno de los relicarios de mayor sacralidad en época medieval fue, sin duda, el Arca Santa de Oviedo, cuya legendaria génesis está plagada de sucesos maravillosos. En realidad, estos relatos fantásticos no hacían sino evidenciar la inagotable capacidad de los escritores medievales para enriquecer la memoria y el prestigio de estas piezas, con una habilidad semejante a la de los orfebres y artesanos que las adornaban con piedras preciosas y metales nobles. De hecho, la importancia de un conjunto de reliquias no se medía tanto por la veracidad o historicidad de cuanto se contaba sobre ellas, sino por la cantidad de relatos increíbles que podía llegar a acumular. Y, en este sentido, el Arca Santa ovetense estaba muy bien nutrida³⁹.

En un manuscrito del siglo XII conservado en la Biblioteca Municipal de Cambrai (Francia), se narra la historia de un sorprendente milagro vinculado al arca ovetense. Oria era una joven poseída por el demonio que, de camino a Santiago, se detuvo en Oviedo para visitar el Arca Santa, debajo de la cual se tumbó durante un tiempo. En ese momento intervino el arcediano e intentó mediar, pero el diablo se le opuso con agresividad diciendo que la muchacha le pertenecía, pues se la había entregado su propia madre. Para aplacar al maligno, el religioso le rodeó el cuello con la estola, trajo la cruz de los ángeles y, como último recurso, le acercó las reliquias del Arca, ante lo cual el demonio cedió y pidió una tregua de tres días. Transcurrido el plazo, el espíritu diabólico volvió al cuerpo de Oria y se inició un nuevo enfrentamiento que dejó a la joven al borde de la muerte; pero, en el último momento, el maligno acabó cediendo y abandonó su humano receptáculo⁴⁰. Tiempo después, la joven que había sido entregada al diablo por su madre se bautizó bajo el nombre de María e inició sucesivas peregrinaciones a Santiago de Compostela, Rocamador, Santo Tomás de Canterbury y Jerusalén, concitando en los ingredientes que conforman su milagrosa narración todas las propiedades y virtudes que prometen las reliquias.

Si bien estas leyendas se hicieron sumamente populares y alimentaron la mente tanto de eruditos hagiógrafos como la rica cultura popular del momento, hubo voces críticas que se alzaron contra los excesos y las evidentes contradicciones que contenían muchos de estos relatos que, no lo olvidemos, eran consumidos con fervor. Y si en esta breve historia de las reliquias tenemos que seleccionar una voz crítica con todo ello, sin duda esta debe ser la de Guibert de Nogent. Nacido a mediados del siglo XI en una familia de gran riqueza de la región de Beauvais, Guibert recibió una buena educación y pronto frecuentó diversos monasterios en los que fue cultivando su espíritu. Su astucia y capacidad de trabajo le convirtieron en un monje de gran erudición, experto en la exégesis de corte moral, pero sobre todo se hizo famoso por sus crónicas históricas (*Gesta Dei per Francos*) y por su interesantísima autobiografía (*De vita sua*). Pero su mejor obra fue escrita hacia 1121 con el título *De pignoribus sanctorum*⁴¹. Se trata de un texto claro, lúcido y conciso sobre las dudas que Guibert tenía a propósito de la santidad de algunos individuos, los cultos que sobre ellos se desarrollaban y las

39 Algunos de los relatos sobre la traslación del Arca Santa de Oviedo «desde Jerusalén hasta Cártago [...] sin nave, y cómo fueron transportadas desde Cártago a Toledo y de Toledo al Monte Sacro, y llevadas del Monte Sacro a Oviedo» se comentan, a partir de una interesante versión manuscrita, en: RUCQUOI, A. «El manuscrito de Cambrai 804: las reliquias de Oviedo y sus milagros», *Territorio, Sociedad y Poder*, vol. 11, 2016, pp. 81-82.

40 La historia, con todos sus detalles, en: *Ibíd.*, p. 82.

41 Para un análisis de la obra y sus contenidos: PLATELLE, H. «Guibert de Nogent et le *De pignoribus sanctorum*. Richesses et limites d'une critique médiévale des reliques» en BOZÓKY, E. y HELVÉTIUS, A.-M. (eds.). *Les reliques. Objets, cultes, symboles: Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale*. Turnhout: Brepols, 1999, vol. 1, pp. 109-121.

reliquias que en ciertos lugares se veneraban. El autor no rechaza su culto, sino que se cuestiona y denuncia de forma abierta ciertas prácticas que él mismo había vivido en su propia piel.

Por ejemplo, Guibert recoge la historia que le contó el clérigo de la iglesia de Saint Quentin, y que fue refrendada incluso por el entonces arzobispo de Reims, Radulfo. Según este relato, un muchacho le habló a un crucifijo y este le contestó. La autoridad de quien le transmitió la historia lleva al autor a reflexionar sobre ello y sopesa su posible veracidad acudiendo a la sabiduría de autores como Séneca⁴². Ahora bien, su sentido crítico aparece pronto y no se abstiene en denunciar prácticas que considera inaceptables y que constituyen testimonios de un valor incalculable para comprender el sentir religioso y popular de aquellos siglos. Un ejemplo elocuente del tono de la obra es su narración sobre un muchacho que murió y fue «imprudentemente» honrado como santo:

Realmente sé, y me avergüenza mencionarlo, que cierto hombre de rango común, portador de la armadura de algún soldado, se creía que murió el Viernes Santo, dos días antes de la Pascua, en la ciudad cercana a Beauvais, cerca, también, de la de cierto abad muy renombrado. La santidad comenzó a ser atribuida libremente al muchacho muerto debido a la fecha en la que murió. Cuando la gente del campo, ansiosa de algo nuevo, empezó a acudir al lugar en gran número, pronto toda la vecindad de los distritos del campo comenzó a llevar a su tumba ofrendas y velas de cera. [...] El muy sabio abad y sus monjes vieron esto, y la multitud de ofrendas que se trajeron le urgieron a apoyar los milagros ficticios que se realizaron⁴³.

Guibert de Nogent mantuvo esta misma actitud de sospecha hacia algunos cultos de reliquias que le tocó contemplar y que lo avergonzaron profundamente. El siguiente pasaje es revelador en este sentido, ya que no solo fue testigo de un culto a una reliquia de lo más dudoso (el pan que mordió Cristo en la última cena), sino que además se le pidió dar fe de su veracidad:

Una iglesia muy famosa había organizado estas visitas y, a través de un portavoz, recogía limosnas para reparar los daños de su casa. Después de alabar excesivamente la calidad de sus reliquias en su sermón, presentó una filacteria y dijo (y yo estaba presente): «Sabed que en esta caja está contenido un fragmento del pan que los propios dientes del Señor masticaron. Si les resulta difícil de creer, aquí tienen a una eminencia (dijo señalándome), cuyos vastos conocimientos todos conocen, y que puede confirmar lo que he dicho, si es necesario». Me sonrojé al escuchar estas palabras, intimidado sobre todo por la presencia de toda esa gente que sabía que estaba dispuesta a defender al embustero. Me callé, más para evitar los insultos de los presentes que por miedo al propio orador, a quien habría denunciado inmediatamente como falsificador. ¿Qué iba a decir yo? [...] Según las palabras de Boecio: «Con razón me llamarían necio, si me pusiera a discutir con necios»⁴⁴.

Este episodio sufrido por Guibert contiene elementos que nos permiten acercarnos al fenómeno de las reliquias desde un punto de vista mucho más rico que el que hallamos en las narraciones legendarias y en las vidas milagrosas de santos y santas de todo tipo y condición. Aquí se muestra que no solo existía una fe ciega y un compromiso irracional con cualquier atisbo de sacralidad (como ocurre con la creación de falsos santos

⁴² Tomado de la edición y traducción de: NASH, L. C. *Translation of the Pignoribus Sanctorum of Guibert of Nogent* [tesis doctoral]. University of Washington, 1941, pp. 23-25.

⁴³ Traducido a partir de: Ibídem, p. 30.

⁴⁴ Sigo en este caso la siguiente versión, por ser más fiel al original de este pasaje: PLATELLE, H. «Guibert de Nogent...», p. 118.

que el propio autor denuncia), sino que también existían opiniones críticas que no veían con buenos ojos en lo que estaban derivando estas prácticas. Guibert no solo reprocha el ridículo de que unos monjes de Constantinopla y otros de Angers se disputen la posesión de la verdadera cabeza de san Juan Bautista, o que se veneren cuerpos de santos sobre cuya autenticidad no hay ninguna evidencia, sino que además expone los riesgos de que la riqueza que generan todas estas dinámicas culturales alimente la avaricia descontrolada de los diversos estamentos eclesiásticos. Y es que las reliquias pronto se convertirán en una auténtica mercancía, sujeta a las lógicas de un mercado cuya imparable demanda será satisfecha por vías no siempre convencionales.

5. Las reliquias como mercancía

Las reliquias de Martioda, como demuestra Aintzane Erkizia en el segundo capítulo de este libro, son un ejemplo magnífico del comercio que rodeó durante la mayor parte de su historia a estos sagrados objetos. Pero este fenómeno no surgió en época moderna, como pudiera sospecharse por el impulso que el culto a las reliquias tuvo en tiempos de la Contrarreforma, sino que es un proceso cuyo origen se remonta casi al instante mismo en el que nació la práctica de obtener reliquias de un cuerpo santo. Como cualquier otra mercancía, las reliquias fueron objeto de producción, venta, intercambio, regalo y robo⁴⁵. Pero era una mercancía particular, cuyo valor únicamente residía en las creencias que sobre ella se depositaran pues, de lo contrario, solamente eran trozos de tela, huesos polvorientos o pieles reseca. Dentro de este sistema de creencias compartido, algunas reliquias eran únicas y de un valor incalculable, como el prepucio de Cristo, el santo pañal o la cabeza del Bautista, pues de ellas, en principio, solo podía haber una unidad. En cambio, otra clase de reliquias, como el cabello de la Virgen (fig. 3) o el cráneo de una de las Once Mil Vírgenes, permitían mayor margen de acción. Pero para que una mercancía de estas características fuese considerada válida, su veracidad tenía que quedar perfectamente asegurada, y es ahí donde las cosas podían complicarse.

La demanda de reliquias comenzó a crecer de un modo exponencial desde que, en época carolingia, se instauró la obligación de que los altares contuvieran reliquias para su consagración. En otros contextos, no sabemos hasta qué punto esta prerrogativa se seguía ni qué tipo de reliquias se empleaban (como es lógico, cada iglesia consagrada, por ejemplo, a san Martín, no podía tener una reliquia corporal del santo), pero lo cierto es que la documentación atestigua que muchas iglesias poseían reliquias y, además, daban perfecta cuenta de ello a través de los textos que las identificaban.

Para entender cómo podían ser estos ejemplos, contamos con algunas investigaciones que aportan luz y que, además, incorporan nuevos elementos sorprendentes. A principios del siglo XX, aparecieron algunos fragmentos de un texto latino en la credencia del muro norte de la capilla mayor de la iglesia de San Salvador de Valdediós (Asturias). Sobre una capa pictórica fechada a finales del siglo IX, se escribió un listado de dieciséis reliquias que se custodiaban «*in altare sancti Saluatoris*», por lo que no estarían expuestas en la oquedad del muro sino integradas en el altar⁴⁶ de algún modo que desconocemos. Este tipo de alusiones a las reliquias contenidas en cada iglesia eran habituales, pero podían adoptar fórmulas mucho más curiosas que, sin embargo, siguen sin resolver la materialidad de algunas reliquias difíciles de imaginar, como las del arcángel San Miguel.

45 GEARY, P. «Sacred commodities: the circulation of medieval relics», en APPADURAI, A. (ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 169.

46 VALDÉS GALLEGOS, J. A. «Un inventario de reliquias inédito de San Salvador de Valdediós (Asturias)», *Documenta & Instrumenta*, vol. 18, 2020, p. 234.

Esta problemática encuentra un nuevo giro de tuerca en la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés, provincia de Zaragoza. Cuando se procedió al arranque de las pinturas que cubrían los muros de esta iglesia, y que hoy pueden verse en el Museo Diocesano de Jaca, a la altura de la cabeza de Cristo crucificado apareció un hueco perfectamente sellado que había quedado oculto e invisible tras el enlucido de preparación para las capas pictóricas. En su interior, había una lipsanoteca envuelta en un paño y, en uno de los laterales de la caja, estaban escritos los nombres del arcángel san Miguel, san Acisclo, santa Engracia, san Julián y santa Basilisa, y san Cristóbal, lo que parecía anunciar el contenido de la teca. Sin embargo, en su interior solamente se halló una tira de pergamino con los mismos nombres, pero con distinta grafía⁴⁷. No había rastro alguno de reliquias. En otros casos, oquedades de este tipo guardaban los restos sagrados⁴⁸, pero en la de Bagüés no: solo se halló una sucinta inscripción. Podría tratarse de un recordatorio de las reliquias existentes en el altar⁴⁹, ubicación habitual de este tipo de lipsanotecas, pero también permite aventurar otra hipótesis: quizá en ciertas iglesias las cajas no contuvieran las propias reliquias corporales, sino pergaminos que pudieran haber estado en contacto con ellas durante el proceso de consagración del templo.

Este supuesto permitiría resolver muchas de las dudas que aún existen sobre el tipo de reliquias que se custodiaban en los altares o en los reconditorios de los templos más modestos y apartados. Y es que contamos con abundante información material y escrita para recomponer los interrogantes relativos a los grandes templos y santuarios del cristianismo, donde reposaban los restos de santos y santas de renombre, pero no sabemos mucho sobre los templos secundarios. Por ejemplo, resulta curioso encontrar alusiones al *corpus Christi* en muchas de las auténticas que identificaban las reliquias contenidas en las lipsanotecas, algo a todas luces imposible ya que, como es sabido, Cristo no dejó reliquias físicas más allá de su prepucio, la sangre derramada



Fig. 3. Relicario de la Virgen del Cabello de Quejana. Hacia 1331-1340. Procedente del Monasterio de San Juan Bautista, Quejana (Álava). Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz. N.º inv. 654.

47 FERNÁNDEZ SOMOZA, G. «Muros consagrados. El entorno litúrgico medieval de la lipsanoteca de Bagüés», *Territorio, Sociedad y Poder*, n.º 9, 2014, p. 102.

48 Un ejemplo particularmente revelador es el de las pinturas de la Seu Vella de Lleida, en cuyo muro se integró el santo pañal coincidiendo precisamente con la escena del nacimiento de Cristo.

49 *Ibidem*, p. 116.

o el sudor de su sudario y otros lienzos pasionales. Algunas investigaciones apuntan a que muchas de estas reliquias del cuerpo y la sangre de Cristo eran, en realidad, trozos de pan y lienzos empapados en vino consagrado. Lo mismo ocurre con las reliquias de los arcángeles, pues salvo algunas plumas que pudieran haber dejado en sus apariciones hierofánicas, esta clase de seres espirituales no eran los más apropiados para este tipo de devociones tan físicas⁵⁰. Y, sin embargo, las auténticas y otros documentos alusivos a la consagración de iglesias insisten una y otra vez en su presencia⁵¹.

Por todo ello, cuando hablamos del comercio de reliquias debemos tener en cuenta que nos referimos a un producto de naturaleza muy dispar y sujeto a usos igualmente variados (y, a menudo, opacos). Así, una reliquia podía servir para la consagración de una iglesia o una imagen, o bien para el ennoblecimiento de la capilla privada de un noble o de una dama. Cualquier viaje o contacto con embajadores o autoridades de otros países se podía convertir en la excusa perfecta para obtener reliquias. En estos casos, el regalo era uno de los mecanismos más habituales. Alcuino de York, uno de los hombres de confianza de Carlomagno y director de la escuela palatina de Aquisgrán desde el año 782, se encargó de solicitar amistosamente reliquias a las principales personalidades de su entorno, como Paulino de Aquilea, el canciller del rey Pipino de Italia, Angilbertus, o el obispo Agino de Constanza. Los viajes a Roma eran, a su vez, las mejores ocasiones para que estas personalidades regresaran a casa cargadas de huesos y piezas de todo tipo, si bien hasta mediados del siglo VIII los papas fueron reacios a ceder reliquias de importancia y emitían ejemplares secundarios como las *brandea*. Sin embargo, pronto advirtieron el poder de las reliquias y el papel que estas podían cumplir en sus relaciones diplomáticas. Según subraya Patrick Geary, «como obsequios, las reliquias no fueron enajenadas como lo hubieran sido de haberse vendido o comercializado. De este modo, siguieron siendo del papa y sus destinatarios quedaron subordinados a él por los lazos creados en la distribución»⁵². Con idéntico propósito, pero a otra escala, los obispos también repartían reliquias por las iglesias de sus respectivas diócesis para reforzar y dirigir el peso de determinados cultos.

Otro de los modos más habituales de hacerse con reliquias era, qué duda cabe, el robo. Aquí resulta inevitable invocar la clásica monografía del propio Patrick Geary que, bajo el título *Furta Sacra*, está dedicada por completo a este fascinante fenómeno. Los monasterios o iglesias apartados que contenían importantes reliquias solían ser el *target* habitual de estos particulares hurtos. Acceder a la tumba conservada en una gran catedral era un asunto complicado, pero ganarse la confianza de la comunidad de un pequeño cenobio no debía ser una barrera en absoluto infranqueable para un monje con oscuras intenciones. Tras el desmantelamiento del Imperio carolingio y antes de la gran implantación del poder eclesiástico sobrevenida a partir del siglo XII, se

50 Para profundizar en estos aspectos, así como en la materialidad y variedad de los relicarios de altar, véase: MONTANER FRUTOS, A. «Los relicarios de altar en la Alta Edad Media hispánica: Devoción y liturgia», en ALFARO PÉREZ, F. J. y NAYA FRANCO, C. (eds.). *Supra Devotionem: Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 61-67.

51 Las alusiones en el *Becerro Galicano* son constantes (citamos de la edición digital): «Ereliquias almi Dei arcangeli Micaeli et sanctorum apostolorum Petri et Pauli» (año 759, doc. 301); «Et sunt ibi reliquiis consecrate sancti Vincenti levite, et sancti Felicis machabeorum, et sancti Fructuosi, et sancti Babile, et sancti Mametis et sancti Ildefonsi episcopi» (año 871, doc. 220); «Simul reliquie hic consecrate sancti Martini, sancti Petri, sancti Michael archangeli, sancti Andree apostoli et sancti Laurenti, in loco qui dicitur Molina de Ovarenes» (año 903-873, doc. 396); entre otras muchas. Son este tipo de menciones las que animan nuestra sospecha sobre la verdadera materialidad (e incluso presencia) de muchas de las reliquias supuestamente contenidas en los altares de estas pequeñas iglesias. La operatividad de la transferencia por contacto de los dones de las reliquias (habitual en la época) permitiría abordar el problema de un modo más sencillo. Pero son muy pocas las reliquias de este tipo conservadas (las más modestas), por lo que no nos es posible de momento avanzar más allá de las meras hipótesis.

52 GEARY, P. «Sacred commodities...», pp. 182-183.

generó una situación de inestabilidad e inseguridad que propició el aumento de robos de reliquias. Contar con una reliquia relevante podía garantizar, en aquel tiempo, la supervivencia económica de un monasterio, por lo que los medios para obtenerla no siempre iban a ser los convencionales⁵³. Uno de los casos más famosos y exitosos de robo de reliquias se narra en la *Translatio Sancte Fidei*, donde se describe la llegada de los restos de Santa Fe a Conques. La historia debió ocurrir hacia el año 865 y Geary nos ofrece un sucinto relato acerca de una actuación que, según el texto de la *translatio*, solamente perseguía la «salud del área y la redención de sus habitantes»:

Para la tarea eligieron a Arinisdus, un monje de Conques, que fue a Agen haciéndose pasar por un sacerdote secular y pidió unirse a la comunidad religiosa que servía a la iglesia donde se custodiaba la reliquia. Fue admitido y pasó mucho tiempo (diez años según la única versión de la *translatio*) en la iglesia ganándose la confianza de la comunidad. Finalmente fue nombrado guardián del tesoro de la iglesia, incluida, por supuesto, la tumba de Santa Fe. Una noche lo dejaron solo en la iglesia y aprovechó la oportunidad, rompiendo la tumba y llevándose el cuerpo de Santa Fe. Regresó apresuradamente a Conques, donde fue recibido con alegría⁵⁴.

Una vez instalado en Conques, el cuerpo de la santa fue depositado en un relicario realizado a la altura de su dignidad y, dado que muy pronto comenzó a obrar milagros, las reclamaciones que pudieran llevar a cabo sus antiguos propietarios dejaron de tener relevancia.

En aquellos siglos las luchas por la adquisición de cuerpos de santos fueron constantes y sus ecos nos llegan a través de diversas narraciones. Pero, como es fácil imaginar, los relatos, a menudo redactados tiempo después de los hechos, distan mucho de ser fiables y difícilmente permiten reconstruir con un mínimo de rigor histórico algunos de estos episodios. En todo caso, sí que demuestran que el tráfico e intercambio de reliquias era constante y que la consecución de este tipo de restos podía cambiar radicalmente el destino de quienes vivieran en sus inmediaciones, y no tanto porque fueran redimidos de sus pecados por la acción divina del santo, sino porque sus oportunidades de negocio y de supervivencia aumentaban de un modo exponencial. Además, debemos tener en cuenta que, en este ambiente, el hurto de una reliquia no solo podía ser bendecido por las principales autoridades eclesiásticas y civiles, sino que además el mismo acto de robarlas constituía el mejor certificado de su autenticidad⁵⁵.

Esta costumbre de disputarse las reliquias por medio de acciones poco ejemplares tendrá uno de sus puntos álgidos en el saqueo de Constantinopla, protagonizado por los cruzados en 1204. La capital del Imperio bizantino era, por entonces, un inmenso depósito trufado de las más preciadas reliquias de la cristiandad y, de hecho, para sus habitantes estas funcionaban como unos portentosos «defensores sobrenaturales» que garantizarían su perpetua inviolabilidad⁵⁶. Desde su fundación, Constantinopla había soportado duros ataques, y entrado el siglo XII, el Imperio bizantino no pasaba por su mejor momento, pero la ciudad siempre había logrado contener al enemigo tras la línea de sus murallas. Sin embargo, la cuarta cruzada daría la vuelta

53 GEARY, P. J. *Furta Sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 56-58.

54 *Ibidem.*, p. 59.

55 SILVESTRE, H. «Commerce et vol de reliques au Moyen-Âge», *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 30, n.º 3, 1952, p. 737. Esta idea la comparte: HERRMANN-MASCARD, N. *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*. París: Klincksieck, 1975, p. 365.

56 BAYNES, N. H. «The Supernatural Defenders of Constantinople», *Analecta Bollandiana*, vol. 67, 1949, p. 176.

a este inquebrantable *statu quo*. Cuando por fin los ejércitos cruzados lograron entrar a la ciudad, tras la rendición de sus dirigentes, se produjo un brutal saqueo que arrasó con toda la riqueza acumulada durante siglos. El entonces influyente y respetado obispo de Troyes, Garnier de Trainel, acostumbrado al fragor de la batalla y a ganarse la confianza de los altos mandos cruzados, fue el encargado de custodiar las principales reliquias que contenía la ciudad y que, posteriormente, fueron repartidas entre diferentes autoridades. Algunas de estas reliquias, por ejemplo, motivaron la construcción de la Sainte-Chapelle parisina, que se denominó así imitando la Santa Capilla de Constantinopla⁵⁷. El botín conseguido, desde luego, desbordó todas las expectativas:

Cuando la ciudad fue controlada [...] y los palacios fueron tomados, [...] encontraron en ellos riquezas más que abundantes. [...] Y el palacio de Bukoleon era muy rico [...] y en él había más de treinta capillas, grandes y pequeñas, y había una de ellas que se llamaba la Santa Capilla, que era tan rica y noble que no había un gozne ni una franja ni ninguna otra parte [...] que no fuera toda de plata, y no había ninguna columna que no fuera de jaspe o pórfido o alguna otra rica piedra preciosa. [Y] dentro de esta capilla se encontraron muchas reliquias de gran riqueza: [...] dos trozos de la Vera Cruz tan grandes como la pierna de un hombre [...], y el hierro de la lanza con la que Nuestro Señor se hizo atravesar el costado, y dos de los clavos que le fueron clavados en las manos y en los pies; y se encontró allí en una ampolla de cristal un poco de su sangre y [...] la túnica que llevaba [...] cuando le llevaron al monte Calvario. Y también se encontró allí la corona santa con la que fue coronado [...] y el manto de Nuestra Señora y tantas otras ricas reliquias que no podría contárselas [...]⁵⁸.

Vemos por tanto que el obsequio o el robo se convirtieron en las vías más comunes de intercambio y tráfico de reliquias⁵⁹, pero también la venta tuvo una importancia que, con el paso de los siglos, se intentó regular. El caso más impresionante de venta de reliquias lo protagonizó un tal Deusdona, diácono de Roma que estuvo muy activo entre los años veinte y treinta del siglo IX y que llegó a liderar una «altamente organizada compañía de comercio de reliquias»⁶⁰. Este singular personaje, que vivía en las inmediaciones de San Pietro in Vincoli y que parecía tener acceso a las catacumbas, viajaba con sus hermanos a las ciudades del norte de Europa los días de celebración de sus santos, momento en el que entraba en contacto con eclesiásticos para negociar la venta de reliquias de esas mismas devociones. En invierno, Deusdona y sus secuaces recogían huesos de los cementerios romanos y, llegada la primavera, cruzaban los Alpes y visitaban los lugares donde previamente habían negociado la entrega de las reliquias, a ser posible coincidiendo con la festividad del santo del que proveían tan preciada mercancía. Pero Deusdona no fue el único que emprendió este tipo de lucrativos negocios; también está documentada la existencia de un tal Félix, clérigo franco que se encargó de vender al arzobispo Otgarius

57 Descrita por algunos cronistas como una sala de riqueza inigualable, la Santa Capilla bizantina era la iglesia palaciega de la Virgen de Pharos, donde se guardaban las mejores reliquias del Imperio. Para la historia de la construcción de esta capilla, véase: FREEMAN, C. *Holy Bones, Holy Dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2011, pp. 172 y sig. Para valorar el interés de los cruzados en la ciudad bizantina con las reliquias como botín: Ibídem, pp. 160 y sig.

58 Traduzco del inglés a partir de la edición de 1936 de Edgar Holmes McNeal, reimpresa en 1996 (Robert of Clari, *The Conquest of Constantinople*, Toronto: University of Toronto Press, 1996), que se cita en el siguiente artículo: KLEIN, H. A. «Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople», *Byzas (Visualisierungen von Herrschaft)*, vol. 5, 2006, p. 79.

59 El robo de reliquias seguirá ofreciendo casos fascinantes en época moderna, siendo el latrocinio del dedo de san Ildefonso en 1674 uno de los más curiosos, reveladores y mejor estudiados: TAUSIET, M. *El dedo robado. Reliquias imaginarias en la España moderna*. Madrid: Abada Editores, 2013.

60 GEARY, P. J. *Furta Sacra...*, p. 45.

de Mainz el cuerpo de san Severo y que estuvo implicado en numerosos robos y ventas de importantes restos⁶¹.

Todos estos hurtos y transacciones proliferaron porque había una fuerte demanda, alimentada en buena medida por abades y obispos que no querían quedarse atrás en la carrera por la acumulación de reliquias que dotaran de prestigio y de recursos a sus centros. Con el paso de los siglos, surgirán voces como la del citado monje Guibert de Nogent que empezarán a cuestionar lo que, hasta ese momento, era algo establecido y habitual, pero que poco a poco se estaba descontrolando y hacía peligrar la credibilidad de un sistema sobre el que la Iglesia había desarrollado una dependencia absoluta.

Convocado por el papa Inocencio III en 1213 y celebrado en el palacio romano en 1215, el IV Concilio de Letrán trató de establecer algunas pautas con relación a las reliquias. En el canon 62, titulado «Sobre las reliquias de los santos», se apuntaron algunas cuestiones que, por su importancia, merece la pena comentar brevemente⁶². Resulta revelador comprobar cómo se promovió la regulación de algunos aspectos conflictivos como las «indiscriminadas y excesivas» indulgencias que algunos prelados concedían o los usos poco edificantes que se hacían de las reliquias; puntos similares a los que, siglos después, serán los principales objetivos contra los que lucharán los reformistas. El aludido canon arranca diciendo que «la religión cristiana es a menudo menospreciada porque ciertas personas ponen a la venta las reliquias de los santos y las exhiben indiscriminadamente», por lo que se opta por condenar la venta de reliquias y su exhibición fuera del relicario⁶³. Por otro lado, se prohíbe la veneración de las reliquias recién descubiertas, a menos que hayan sido aprobadas por la autoridad papal. De todo este documento se desprende claramente el ambiente de excesos en el que estaban sumidos estos cultos y que, como se podrá comprobar, las disposiciones conciliares serían incapaces de controlar.

Además, el concilio se cerró con un acto de lo más singular. Una hora después de que se leyera el canon 62, que intentaba regular el uso de las reliquias en un momento en el que habían llegado cantidades ingentes de ellas procedentes de los saqueos de los cruzados, Inocencio III «expuso a la veneración de todos una parte de gran tamaño de la Santa Cruz, traída de Constantinopla». Después de entonar unas oraciones, el papa bendijo a todos los presentes con el *lignum*, al que tenía una especial devoción. Las motivaciones políticas que podía haber detrás de este gesto son difíciles de barruntar (desde la voluntad de unión de las iglesias latina y griega, hasta la demostración del poder de una sobre la otra), pero evidencian la variedad de usos que podían llegar a tener unas piezas que, pocos años antes, habían sido robadas de la ciudad rival, Constantinopla⁶⁴. No deja de ser paradójico que, en el mismo concilio en el que se intentaba regular los excesos concernientes a las reliquias, se produjera un gesto ritual de ese calado cuyo protagonista era, precisamente, una reliquia sustraída en el contexto de un saqueo.

Quizá sea excesivo atribuir a la prohibición del canon 62 de exhibir las reliquias «desnudas» la proliferación de relicarios para contenerlas y mostrarlas, pero no hay duda de que, a partir de ese momento, esta unión se formalizará adoptando una variedad tipológica y estilística prácticamente inabarcable⁶⁵. La cabeza o el brazo de un

61 *Ibidem*, p. 48.

62 Seguimos la edición en inglés de la web *Documenta Catholica Omnia*: <https://tinyurl.com/2p9y23p7> (consultado el 30/06/2022).

63 Esta prohibición de vender reliquias será fácilmente esquivada mediante su enmascaramiento a través de donaciones. Véase: HERRMANN-MASCARD, N. *Les reliques des saints...*, p. 350.

64 GARCÍA GARCÍA, A. «La Iglesia Griega y el Concilio IV Lateranense de 1215», *Diálogo Ecológico*, vol. 13, n.º 46-47, p. 142.

65 El desarrollo de los relicarios de fragmentos corporales y su complejo encaje doctrinal con la teoría de la resurrección de los cuerpos se estudia en: MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M. E. «El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. Reliquias y relicarios», en MARTÍNEZ PEREIRA, A., OSUNA, I. e INFANTES, V. (eds.). *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*. Madrid: Turpin Editores, 2013, pp. 375-385.

Fig. 4. Brazo-relicario.
Hacia 1230. MET
Museum, Nueva York
(Estados Unidos), The
Cloisters Collection.
N.º reg. 47.101.33.



santo se convirtieron sin mayor problema en relicarios *parlantes* que reflejaban la forma del resto que contenían (fig. 4). Sin embargo, reliquias como la sangre de Cristo, el pelo de la Virgen, la pluma de algún arcángel, las cenizas de una cremación o la parrilla en la que se martirizó a san Lorenzo exigían otro tipo de soluciones. En esencia, el relicario tenía la función de enseñar el significado de la reliquia, pero también de guiar el sentido, el uso y la práctica devocional⁶⁶. En ocasiones, una sencilla caja, que habitualmente iba decorada con escenas alusivas a la vida del santo, resolvía sin mayor complicación el problema, pero cuando la acumulación de reliquias era tal, la propia capilla o incluso la iglesia que las contenían terminaban por convertirse en el auténtico relicario, como ocurrió, por ejemplo, con la Sainte-Chapelle parisina encargada por el rey Luis IX.

La infatigable competencia entre numerosas diócesis y abadías por atraer la atención hacia sus conjuntos de reliquias motivó también que algunos restos de santos y santas quedasen desatendidos y hasta olvidados. Pero no era extraño que, con el tiempo y tras una hábil estrategia de promoción, los prelados y personalidades con influencia reactivaran su culto, renovando en caso necesario incluso la hagiografía del sujeto en cuestión. Santiago de la Vorágine, célebre autor de *La leyenda dorada* (1264), inició unas acciones de lo más elocuentes en este sentido que nos permiten ejemplificar a la perfección esta práctica. En 1293, un año después de ser nombrado arzobispo de Génova, orquestó el traslado de las reliquias de san Siro, uno de los primeros obispos de la ciudad, además de su patrón. Para ello, organizó una autenticación pública y reescribió la vida del santo en un texto titulado *Legenda seu vita sancti Syri episcopi Ianuensis*⁶⁷. El éxito de este modelo le llevó a emprender más traslaciones de reliquias, acompañadas de sus preceptivas hagiografías, lo que supuso un exitoso modelo que se aplicaría también en otros lugares con mayor o menor fortuna⁶⁸.

6. La crítica a los excesos y la respuesta contrarreformista

Damos ahora un pequeño salto en el tiempo hacia el siglo XVI. Mientras que los relicarios participarán de los cambios y las transformaciones que van operando en la llamada historia de los estilos, y así vemos cómo las formas trilobuladas o las cresterías caladas van dejando paso a formas de gusto clásico cada vez más presentes y mejor armonizadas, por el contrario, la veneración a las reliquias tendrá un desarrollo propio al margen o

66 HAHN, C. *The Reliquary Effect. Enshrining the Sacred Object*. Londres: Reaktion Books, 2017, p. 21. Esta obra resulta fundamental para comprender la reliquia y el relicario en toda su complejidad.

67 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. «Dominicos y reliquias: a propósito de María Magdalena, Santiago el Menor y la “*Societas Fratrum peregrinantium propter Christum inter Gentes*”», en *Berenguel de Landoria: XI Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2021, pp. 98-99.

68 Un famoso ejemplo de esta práctica constituye el caso del «rescate del olvido en 1322 de la antigua reliquia de la cabeza de Santiago el Mayor —regalada por doña Urraca a Gelmírez en 1116 y posiblemente guardada hasta entonces en una caja—, para representarla solemnemente como una reliquia de Santiago el Menor y convertirla así en un lujoso relicario gótico parlante que pasó a exhibirse cada 30 de diciembre en una procesión». *Ibidem*, p. 99.

escasamente ligado a las cuestiones propiamente artísticas. Aunque las reliquias pasen a mostrarse en preciosos bustos flamencos o en pequeños retablos clasicistas, su culto arrastrará el mismo fervor y, con ello, muy similares problemas a los vividos en la etapa medieval. Así, la historia de las reliquias se convierte en una historia con tiempos y dinámicas muy diversas, en las que los vectores culturales y artísticos se entremezclan y no siempre van de la mano. Si bien es cierto que una reliquia no se entiende sin su relicario, ya que ambos son inseparables, ello no hace que su historia y su desarrollo sean compartidos.

En los albores del siglo XVI, Alemania era un auténtico hervidero. Lo que ocurrió en unas pocas décadas en Wittenberg permite ejemplificar las tensiones religiosas que desembocarían en la Reforma y que tenían, una vez más, a las reliquias como protagonistas. Federico el Sabio, que gobernaba esta localidad sajona desde 1486, se había esforzado por transformar aquel pequeño pueblo en un centro cultural de primer orden con el impulso de la universidad y con la promoción en su corte de artistas como Lucas Cranach o Alberto Durero. Su peregrinación a Tierra Santa y sus estrechas relaciones con el papado le habían permitido atesorar una impresionante colección de reliquias, que hacia 1520 llegó a estar formada por 19 000 ejemplares. En su tiempo, las grandes familias que gobernaban estas regiones competían por exhibir su prestigio a través de la ostentación de reliquias y, de hecho, la suya no era la colección más grande, lo que nos muestra el grado de obsesión que podían despertar estos objetos⁶⁹. Mientras tanto, en 1509, del taller de grabado de Lucas Cranach había salido la primera edición del *Heilighthumsbuch*, un libro que funcionaba a modo de catálogo en el que se presentaban las principales reliquias de Federico el Sabio junto a minuciosas descripciones técnicas de los relicarios⁷⁰ (fig. 5). Las reliquias solo se mostraban al público el día de Todos los Santos en la iglesia de Wittenberg, precisamente el lugar en cuya puerta Lutero, profesor de Teología en la universidad, clavaría en 1517 sus famosas noventa y cinco tesis criticando al papado y el abuso en la venta de indulgencias para evitar los castigos del purgatorio. Federico se mantuvo leal a Lutero y se convirtió en su protector, ocultándolo en el castillo de Wartburg. Mientras tanto, dejaron de emitirse indulgencias en Wittenberg, pero la colección de reliquias siguió exhibiéndose hasta 1522. Poco después comenzó a dismantelarse, pues estas prácticas ya no tenían sentido en la nueva Jerusalén que imaginaba Lutero⁷¹.



Fig. 5. Lucas Cranach, Busto relicario de San Pedro. 1509. Grabado del Wittenberg Heilighthumsbuch. MET Museum, Nueva York (Estados Unidos). N.º reg. 27.54.35.

Sin embargo, aunque en algunos de sus escritos fue abiertamente hostil a ellas, Lutero no siempre rechazó las reliquias de forma frontal. Se enfrentó a los excesos que habían generado, eso sí, y criticó aquellas que eran flagrantemente falsas. Curiosamente, mantuvo el sustantivo «reliquia» para referirse a las experiencias

⁶⁹ Alberto de Brandeburgo tenía en la cercana Halle una colección veinte veces mayor que la de Federico, cuyas promesas de indulgencias sumaban treinta y nueve millones de días de liberación del purgatorio.

⁷⁰ Sobre este libro y otras ediciones de similar naturaleza: HAHN, C. *The Reliquary Effect...*, pp. 154-160.

⁷¹ RUBBLACK, U. «Grapho-Relics: Lutheranism and the Materialization of the Word», *Past & Present*, vol. 206, especial 5, 2010, pp. 145-148. Otros lugares resistieron y mantuvieron el culto a las reliquias durante más tiempo, si bien con un espíritu transformado (ver nota 68).

espirituales que promovía su nueva creencia reformada. De este modo, la relación con las imágenes de culto del pasado e incluso con las reliquias, que ya no tenían lugar en su nuevo planteamiento espiritual, entraron en una nueva etapa llena de curiosas paradojas. Por ejemplo, dada la compleja relación de los luteranos con la palabra y el texto, los escritos de puño y letra de Lutero o de Melanchthon se transformaron en *graffor-reliquias* muy valoradas y perseguidas. Tras la muerte del impulsor de la Reforma, no se conservaron de él reliquias de primer grado (corporales), pero pronto comenzó una búsqueda de objetos que habían estado en contacto con su cuerpo: anillos, recipientes, jarras de cerveza, vasos, medallones, monedas, ropa de vestir, muebles... Eran, en todo caso, reliquias protestantes —distintas a las católicas—, cuyo poder no estaba tanto en su capacidad para obrar milagros como en su potencial emotivo para evocar y preservar la memoria⁷². En esta delicada línea debemos también situar la máscara mortuoria y el vaciado de manos que el pintor Lukas Furtenagel extrajo del cuerpo del reformador tras su muerte en febrero de 1546. De estos moldes se crearon diversos positivos, pero tal vez el más impresionante sea la versión de cera coloreada y con ojos de vidrio con la que se elaboró una efigie a tamaño real que estuvo montada hasta el siglo xx y cuyos restos hoy se conservan en la Marienkirche de Halle⁷³.

Caroline Bynum ha estudiado la extraña paradoja que plantea el hecho de que la mayor cantidad de arte religioso católico se haya conservado, precisamente, en la Alemania protestante⁷⁴. Esta difícil relación con el pasado, que contrasta con las numerosas investigaciones que han puesto el foco de atención en los actos de destrucción iconoclasta, subraya la premisa que guiará este apartado del capítulo: que, lejos de analizar la relación de la Reforma y la Contrarreforma con respecto a las reliquias desde posicionamientos extremos, resulta mucho más eficaz —y, probablemente, más ajustado a la historia— explorar las múltiples gamas de grises que dominaron el panorama. Hubo posturas extremas, qué duda cabe, pero estas no explican ni agotan el fenómeno, simplemente suman unas pocas telas en un mosaico extraordinariamente complejo.

En uno de estos extremos se situó el protestante Juan Calvino, quien en 1543 dio a la imprenta el *Traité des reliques*. En esta obra, ampliamente leída y traducida muy pronto a varios idiomas, Calvino volcó toda su ira hacia el culto a las reliquias⁷⁵. El tratado comienza recordando que el propio san Agustín dudaba de la veracidad de las reliquias; dudas que, con el paso del tiempo, no habían hecho más que acrecentarse hasta llegar a abrazar la idolatría sin la más mínima actitud crítica. El tono del texto mezcla la ironía con el desprecio para dar forma a uno de los ataques más furibundos contra una práctica que nació con el culto a los primeros mártires cristianos y que terminó derivando en un fenómeno imposible de controlar y contener. Calvino no duda de que «la mayor parte de las reliquias que se exhiben por todos sitios son falsas y han sido promovidas

72 DIXON, C. S. «Luther's Lost Books and the Myth of the Memory Cult», *Past & Present*, vol. 234, especial 12, 2017, p. 273. Véase también: ROPER, L. «Luther Relics», en SPINKS, J. y EICHBERGER, D. (eds.). *Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe*. Leiden: Brill, 2015, pp. 330-353. Resulta significativo el caso de estudio de la Reforma inglesa, donde tras un inicial rechazo, el fenómeno de las reliquias se fue transformando sin llegar a desaparecer: WALSHAM, A. «Skeletons in the Cupboard: Relics after the English Reformation», *Past & Present*, vol. 206, especial 5, 2010, pp. 121-143.

73 La historia de esta efigie, con imágenes de los restos conservados y muestras gráficas del aspecto que tenía cuando estaba expuesta, en: KORNMEIER, U. «Luther in effigie, oder: Das "Schreckgespenst von Halle"», en LAUBE, S. y FIX, K.-H. (eds.). *Lutherinszenierung und Reformationserinnerung*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2002, pp. 343-370. Véase también: RUBLACK, U. «Grapho-Relics...», pp. 164-165.

74 BYNUM, C. «Are Things "Indifferent"? How Objects Change Our Understanding of Religious History», *German History*, vol. 34, n.º 1, 2016.

75 Fue el gran *best seller* de su autor, con doce ediciones en francés antes de 1600 y traducido inmediatamente al inglés, holandés, alemán y latín. Véase el completo análisis de: WEINREICH, S. J. «An Infinity of Relics: Erasmus and the Copious Rhetoric of John Calvin's *Traité des reliques*», *Renaissance Quarterly*, vol. 74, n.º 1, 2021, pp. 137-138.

por impostores que han engañado de forma impúdica al pobre mundo» y recuerda que su texto busca darle una oportunidad a la gente para que piense de nuevo sobre algo que, quizá, no ha examinado lo suficiente⁷⁶. Posteriormente, hace un repaso a los casos fraudulentos más flagrantes que él conoce y no duda en criticar incluso las reliquias de Cristo, que se han multiplicado hasta alcanzar el ridículo: frascos llenos de sangre, el pesebre de su nacimiento, los pañales, el altar de la presentación, las jarras del milagro de Caná, el vino de esa misma boda, la mesa de la última cena, el cáliz que usó, el plato donde se depositó el cordero, la toalla con la que lavó los pies a los apóstoles, los innumerables objetos que tocó durante la pasión o la propia cruz, cuyos restos unidos podrían fletar un barco completo⁷⁷. La lista es interminable —Calvino cita un total de 327 reliquias⁷⁸— y la capacidad argumentativa del autor deja un estrecho margen a quienes, poco después, intentarían contrarrestar el efecto de sus palabras.

Dos años después de la publicación del tratado de Calvino y en plena crisis por la Reforma protestante, la Iglesia católica decidió convocar el Concilio de Trento (1545-1563). En la sesión XXV, celebrada en diciembre de 1563, se intentó regular y pautar el culto de las imágenes y reliquias para evitar abusos y supersticiones. En el texto del concilio queda también claro que aquello era una respuesta a quienes estaban intentando negar y ridiculizar la veneración de las reliquias:

Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo [...]; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro [...]. Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto [...]. Destiérrase absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sordida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener convitonas, ni embriagueces [...]. Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo. Y este, luego que se certifique en algún punto perteneciente a ellas, consulte algunos teólogos y otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir a la verdad y piedad⁷⁹.

Este intento de regulación, en realidad, se inscribe en el marco de un fervor por los santos y sus restos que hizo que sus disposiciones tuvieran un impacto realmente mínimo, primando la reafirmación de su importancia para el catolicismo que subyacía en el texto. Además, a todo ello se sumaron factores muy variados, como la aparición en Roma de nuevas catacumbas hasta entonces inexploradas, o de nuevo, el saqueo de centros religiosos en contextos bélicos, gracias a los cuales el comercio de reliquias volvió a vivir uno de sus momentos

76 CALVIN, J. *A Treatise on Relics*. Edinburgo: Hunter & Co, 1870, pp. 165-166.

77 *Ibidem.*, pp. 168-173.

78 Muchas de ellas las pudo ver el propio Calvino, pero la información sobre otras la debió de extraer del saber popular y de los inventarios de reliquias a su alcance. WEINREICH, S. J. «An Infinity of Relics...», p. 144.

79 *Concilio de Trento, sesión xxv: De la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes*. Barcelona, 1847, pp. 328-332. Tomado del siguiente artículo, donde se desarrolla con amplitud el marco de disputa entre la Reforma y la Contrarreforma: CERRATO CASADO, E. «Reforma, Contrarreforma y reliquias. Ambrosio de Morales y la explosión de mozarabismo en la Córdoba del XVI», *Estudia Cordubensia*, vol. 12, 2019, pp. 195-196.

más brillantes. A finales del siglo XVI, los tercios de Flandes, en su recorrido por las ricas ciudades de Bruselas, Colonia y Augsburgo, se encargaron de almacenar cantidades ingentes de reliquias para asegurar su tránsito hasta los reinos hispánicos, con el fin de asegurar su protección, pues, según José de Sigüenza, corrían un serio peligro «en venir a manos de los herejes, que como tan del bando del enemigo de Dios, hacen sangrienta guerra a sus santos»⁸⁰. Las iglesias protestantes recién reformadas liberaron multitud de material sagrado que comenzó a circular a través de mecanismos muy diversos por la Europa de los siglos XVI y XVII⁸¹. Por otro lado, Felipe II encargó una exhaustiva investigación para catalogar las reliquias de León, Galicia y Asturias, donde se hallaban los restos de los primeros mártires cristianos. El humanista Ambrosio de Morales fue el encargado de liderar este trabajo que, además, tendría como objetivo recoger los ejemplares más importantes para trasladarlos a la gran lipsanoteca que se estaba construyendo en El Escorial⁸². El apetito por las reliquias va a seguir siendo insaciable en un raptó de gula que afectará tanto a los reyes como a la aristocracia, que imitará las conductas de la realeza haciéndose con importantes botines (ese fue el caso de las reliquias de Martioda que se presentan en este volumen). En este contexto de búsqueda desaforada de nuevos restos, hubo también voces que intentaron alertar sobre los excesos que estaban ocurriendo y los riesgos a los que se exponían, pero sus advertencias fueron en su mayor parte desatendidas⁸³.

Cuando Felipe II estaba ya en su lecho de muerte y apenas podía mantener la consciencia, la infanta Isabel Clara Eugenia, que estaba al cargo de sus cuidados, ideó una ingeniosa estrategia para mantener a su padre despierto. Cuando el rey languidecía por el dolor, ella gritaba: «¡No toquéis las reliquias!». En ese mismo instante, pensando que alguien estaba manoseando su preciado tesoro, el monarca abría los ojos y se recuperaba mínimamente⁸⁴. Esta anécdota demuestra que las reliquias tenían múltiples funciones: podían ser veneradas para solicitar la mediación divina y que obrasen milagros, o incluso para que curasen enfermedades de todo tipo⁸⁵, pero también su acumulación obsesiva⁸⁶ tenía una función evidente en la concepción simbólica y

80 DE SIGÜENZA, J. *Fundación del monasterio de El Escorial*: 165, discurso XIX. Madrid: Aguilar, 1963 (1.ª ed. 1595-1605). Citado en: FERRER GARCÍA, F. A. «Felipe II y la conquista de reliquias por los Tercios de Flandes: el ejemplo de Leiden (1570-1574)», *Hispania Sacra*, vol. 66, n.º 1, 2014, p. 73.

81 HAHN, C. *The Reliquary Effect...*, p. 153.

82 GONZÁLEZ ESTÉVEZ, E. «Lo auténtico y lo inventado en el imaginario de las reliquias: controversias (f)útiles en pos de la identidad», en *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*. Valladolid: Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2021, p. 43. En este texto se aporta una interesante reflexión sobre los abusos que también fueron denunciados dentro del catolicismo (p. 44 y sig.).

83 Véase la advertencia de Juan de Mariana a Clemente VII y a Felipe II en 1567: «Vuestra Majestad perdone mi atrevimiento [...]. El día de hoy reina en España un deseo extraordinario de hallar y aun con ligera ocasión forjar nuevas reliquias de santos. Las causas de este apetito son muchas. Los daños que de él podrían resultar muy grandes [...]. Estos años han venido de Roma a España y han pasado a las Indias increíble número de reliquias sacadas de las catacumbas de San Sebastián. Tiénese gran duda que no sean ciertas por las razones que van en un papel». BOUZA ÁLVAREZ, J. L. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: CSIC, 1990, p. 66. Citado en: GONZÁLEZ ESTÉVEZ, E. «Lo auténtico y lo inventado...», p. 45.

84 Esta famosa anécdota es narrada por el cronista José de Sigüenza en su obra *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605). Para ahondar en la pasión del rey por las reliquias: LAZURE, G. «Possessing the Sacred: Monarchy and Identity in Philip II's Relic Collection at the Escorial», *Renaissance Quarterly*, vol. 60, n.º 1, 2007, pp. 58-93.

85 La hermana de Felipe II, Juana de Austria, fue la fundadora del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, un lugar en el que las reliquias tuvieron también mucha presencia y cuyos usos «medicinales» han quedado perfectamente documentados. Por ejemplo, la sangre de santa Teresa de Jesús se utilizaba para curar los dolores de las monjas, pero quizá el caso más espectacular fuera el uso que se hacía del *lignum crucis* que poseían. Cuando «la princesa Juana o después la emperatriz María padecían fiebres tercianas, pedían a las monjas que sumergieran el Lignum Crucis en agua, porque confiaban que bebiendo dicha agua, donde había sido bañado el fragmento de la cruz de Cristo, serviría para curar la enfermedad inmediatamente». JIMÉNEZ PABLO, E. «Cultura material en "clausura": las reliquias del Monasterio de las Descalzas Reales en los siglos XVI y XVII», *Antíteses*, vol. 10, n.º 20, 2017, p. 622.

86 Felipe II recopiló más de 7500 reliquias, muchas de las cuales eran restos menores, pero entre las que había doce cuerpos enteros y 144 cabezas completas. Para conocer a fondo los pormenores de esta colección, véase: MEDIAVILLA MARTÍN, B. y RODRÍGUEZ DÍEZ, J. *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial*. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, 2004.

material de El Escorial, así como en la legitimación de la monarquía española y la dinastía de los Habsburgo⁸⁷. Por ello, al estudiar este tipo de empresas tan ambiciosas, donde las anécdotas y episodios estrafalarios son abundantes, debemos hacer un esfuerzo por comprender las motivaciones que las impulsaron en cada caso. Y es que, al fin y al cabo, las funciones de las reliquias son múltiples y venían a satisfacer las necesidades particulares que tuvieran cada uno de sus custodios. Esta sorprendente polivalencia es tal vez uno de los rasgos más característicos de las reliquias.

En este proceso de infinita adaptación de los poderes de las reliquias a las necesidades que tuvieran tanto un monarca de la talla de Felipe II como un noble o párroco de ámbito rural, encontramos ejemplos que nos demuestran que casi nadie quedaba al margen del camaleónico magnetismo de estos restos sagrados. He aquí (fig.6) un elocuente ejemplo de la versatilidad que podían llegar a tener estas prácticas devocionales: el cuerpo incorrupto de san Fausto Labrador en Bujanda (Álava). En la *Vida y gloria póstuma* que escribió Landázuri a finales del siglo XVIII, este comenta que el cuerpo es «admirado y famoso [...] por los continuados repetidos portentos y maravillas, con que la Divina Omnipotencia favorece por su intercesión á los que imploran su auxilio, especialmente en dar fecundidad á los mas estériles matrimonios, y en la perenne y no interrumpida maravilla de conservarse después de tantos siglos»⁸⁸. La fertilidad de las mujeres y de los campos es uno de los dones más atribuidos a este santo. Landázuri se extiende en su texto tratando de aclarar el origen de esta devoción y la identidad del santo, que, según él, ha sido tradicionalmente identificado por error con san Fausto Mártir, compañero del séquito de santa Engracia que falleció en Zaragoza en el siglo IV. Cita entonces un «pergamino muy antiguo» en el que se da cuenta de la historia que ha llegado hasta nuestros días⁸⁹.



Fig. 6. Detalle de la reliquia de san Fausto, fotografía de Gerardo López de Guereñu. Hacia 1940-1960. Archivo del Territorio Histórico de Álava/ Arabako Lurralde Historikoen Agiritegia, Vitoria-Gasteiz. Sign. ES.01059.ATHA. GUE.CD.00823.

El lugar de enterramiento de san Fausto vino dado por una peculiar demanda del santo: «Después de mi muerte pondréis mi cuerpo sobre la caballería que tengo, y en aquel sitio a donde Dios la condujere, allí me dejaréis»⁹⁰. Todo ello ocurrió en el año 614 y, gracias a los milagros que siguieron aconteciendo, se levantó el templo de Bujanda en el que hoy se custodia el cuerpo. Landázuri trufa su relato de innumerables anécdotas, como que «nunca se vio en la Urna o Arca en que [el santo] está, mosca, gusano o polilla», además de historias y sucesos que son compartidos por multitud de santos. Y, ante la duda, refiere que «son tantas las maravillas que obra Dios en este lugar que es imposible a persona humana el relatarlas»⁹¹.

87 LAZURE, G. «Possessing the Sacred...», pp. 61-62.

88 Citamos de la edición extraída de la *Historia Eclesiástica de la Provincia de Álava* de Joaquín José de Landázuri y Romarate y reimpresa de forma independiente en: LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J. *Vida y gloria póstuma de s. Fausto Labrador*. Vitoria: Baltasar Manteli, 1801, p. 1.

89 La historia es conocida y puede consultarse en la obra anteriormente aludida. De forma muy resumida, se dice que Fausto era natural de Alguaire (Lleida) y que viajó por el Mediterráneo hasta ser apresado «por Sarracenos y conducido a África». Siendo esclavo se encomendó a Dios y comenzaron a ocurrir milagros, como el labrado de la tierra sin acción humana. Con ello, logró convertir a su amo, que lo acompañó de regreso a Cataluña para ser bautizado.

90 LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J. *Vida y gloria póstuma...*, p. 13.

91 *Ibidem*, p. 22.

Las reliquias de san Fausto son, sin duda, un ejemplo magnífico de devoción popular. En los actos que giran alrededor de su culto —rogativas para pedir lluvia, reuniones de la Cofradía de San Fausto o procesiones en diferentes momentos del año—, participan los pueblos de las inmediaciones de Bujanda (Álava) y algunos lejanos, como Alguairre (Lleida).

La devoción al cuerpo de san Fausto se documenta desde al menos el siglo xv, pero no contamos con datos suficientes para saber en qué momento llegó a Bujanda el cuerpo que hoy se custodia en la parroquia⁹². Curiosamente, la traslación de sus restos a una nueva urna se llevó a cabo en 1729, el mismo año en el que llegaron a Pamplona varios cuerpos procedentes de Roma⁹³. En todo caso, las referencias documentales y las alusiones en el libro de fábrica de la parroquia al empleo de huesos de la momia en relicarios⁹⁴ evidencian que el cuerpo yacía desde hacía siglos en su anterior arca, la que Landázuri dice que se «hallaba carcomida y gastada»⁹⁵. Los estudios antropológicos constataron el mal estado de conservación del cuerpo, que, lejos de permanecer incorrupto, simplemente se había conservado por un proceso natural de corificación⁹⁶.

En cualquier caso, como hemos visto a lo largo de estas páginas, la veracidad del cuerpo es algo secundario y queda absolutamente solapado por las creencias que en torno a él se irán generando. La consideración de un cuerpo momificado como una reliquia sagrada es un proceso social compartido que solo tiene sentido en una realidad cultural concreta y que no se basa en criterios verificables desde un punto de vista científico. Si los fieles sostienen que obra milagros, reúne anualmente a los pueblos de la zona, propicia la celebración de festejos e incluso libera a los endemoniados, su autenticidad deberá ser valorada desde un punto de vista que contemple su dimensión antropológica. Así, vemos cómo, ya sea en el suntuoso monasterio de El Escorial o en la modesta parroquia de Bujanda, el fenómeno del culto a las reliquias se adapta a las necesidades y al contexto concreto en el que se ha conformado su particular sacralidad.

7. Reliquias a manos llenas: san Mauricio y la Legión Tebana, y santa Úrsula y su séquito de vírgenes

A lo largo de los apartados precedentes hemos ido viendo cómo se fue consolidando el culto a las reliquias hasta la llegada de la ruptura reformista y cómo, tras ella, en el mundo católico postridentino se intensificó el interés en estos restos sagrados, mientras que, en el reformado, o bien se prohibió o bien se transformó en una devoción con un perfil muy distinto. Desde que se empezó a practicar el culto a las reliquias, en el catolicismo se produjo una desaforada disputa por lograr los mejores ejemplares, lo que desembocó en una demanda imposible de satisfacer por cauces, digamos, creíbles.

92 Las referencias más antiguas las aporta Saturnino Ruiz de Loizaga, quien ofrece tres documentos de mediados del siglo xv en los que se solicita al papa Eugenio IV una serie de indulgencias para quienes visiten y aporten limosnas a la iglesia de Bujanda. RUIZ DE LOIZAGA, S. *Documentación Medieval de la Diócesis de Vitoria en el Archivo Vaticano (siglos XIV-XV)*. Zaragoza: autoedición, 1997, docs. n.º 95, 97 y 98).

93 ETXEBERRIA, F. et al. «El interés popular por las momias. De la curiosidad natural a la religiosidad popular», *Zainak*, vol. 18, 1999, p. 313.

94 ETXEBERRIA, F. et al. «Antropología, historia y creencias populares en torno a las momias conservadas en el País Vasco», *Cuadernos de Sección. Ciencias Médicas*, 3, 1994, pp. 44-45.

95 LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J. *Vida y gloria póstuma...*, p. 16.

96 ETXEBERRIA, F. et al. «Antropología, historia y creencias...», p. 44.

En 1578, el descubrimiento de las catacumbas de Priscila, así como de otros espacios cementeriales de Roma, donde supuestamente se conservaban los restos de importantes mártires cristianos, propició un comercio alrededor del Mediterráneo del que participó un espectro muy amplio de personalidades. Para que todo funcionase, las exigencias debían ser modestas, de modo que una inscripción como «*Mauri in pace*» hallada en una tumba sita en las catacumbas de San Sebastián era argumento más que suficiente para pensar que allí descansaban los huesos del mártir san Mauro. La infraestructura comercial estaba perfectamente asentada, así que cada uno de estos hallazgos encontraría pronto a un afortunado custodio, como ocurrió con las reliquias de este mártir. Después de las preceptivas gestiones, los restos de san Mauro llegaron a Valencia bajo la tutela del patriarca de Antioquía y arzobispo de la ciudad, Juan de Ribera, quien ya poseía una gran colección de reliquias⁹⁷. En realidad, el poderoso arzobispo no estaba buscando los restos de ningún santo en concreto, pues en su solicitud a Clemente VIII le dijo que quería un «cuerpo de un santo, qualquier que fuese»⁹⁸, lo que evidencia que muchas veces lo importante no era la devoción en concreto, sino la posesión de un cuerpo que permitiera después escenificar una exaltación a la altura de las exigencias de sus patronos.

Pero no solo los grandes prelados y abades requerían reliquias, también las élites de la nobleza buscaban decorar sus capillas privadas con estos preciados restos. Por tanto, eran necesarias más fuentes que suministrasen la ansiada mercancía. Durante toda la Edad Media y buena parte de la Edad Moderna, la ciudad de Colonia se convirtió así en destacado centro exportador de reliquias⁹⁹. Esta gran urbe había tenido ya una relación muy estrecha con su poder protector, especialmente con las de santa Úrsula y su séquito de vírgenes, cuyos relicarios abarrotaban todas las iglesias y, según la creencia popular, habían salvado milagrosamente a la ciudad de algunos ataques¹⁰⁰. A santa Úrsula se le sumó san Gereón y su Legión Tebana, además de otras muchas importantes reliquias¹⁰¹. La presencia de numerosas necrópolis romanas en la zona, sumada a una devoción creciente, impulsó la adaptación de hagiografías ingeniosamente pensadas para dar rienda suelta a este mercado voraz. No en vano, como a continuación veremos, a Úrsula le acompañarán 11 000 vírgenes y Gereón se mezclará con san Mauricio y su legión compuesta, según algunas fuentes, por 6666 hombres. Con números tan abultados, debía de resultar muy difícil que alguien se dedicara a inventariar cuántas reliquias se habían exportado y cuántas podían quedar aún en las necrópolis. Lo cierto es que resultaba mucho más eficaz reforzar la producción de reliquias de santos cuyo culto estaba perfectamente asentado que la creación de nuevas devociones, las cuales debían seguir un complejo sistema de canonización que podía poner en peligro el éxito futuro de la circulación de sus reliquias¹⁰². En este marco preciso de tensión por abastecer a una parte de

97 HARRIS, A. K. «Gift, Sale, and Theft: Juan de Ribera and the Sacred Economy of Relics in the Early Modern Mediterranean», *Journal of Early Modern History*, vol. 18, n.º 3, 2014, pp. 193-226.

98 FRANCISCO ESCRIVÁ, S. J. *Vida del venerable siervo de Dios don Joan de Ribera, Patriarca de Antiochia, y Arzobispo de Valencia*. Roma: Antonio de Rossi, 1696, p. 278. Citado en: *Ibidem*, p. 195.

99 Como recuerda Aintzane Erkizia en su texto incluido en el capítulo 2, «Bordar la santidad», además de Colonia, las ciudades de Agaune (actual Saint-Maurice), Xanten y, especialmente, Tréveris, fueron grandes exportadoras de reliquias.

100 Las leyendas de estas santas patronas de Colonia como defensoras de la ciudad (a las que también se sumaron san Gedeón y la Legión Tebana) evidencian los usos ampliamente asentados y compartidos de las reliquias en este emplazamiento: MONTGOMERY, S. «Bones and Stones: Imaging Sacred Defense in Medieval Cologne», en BLICK, S. y GELFAND, L. D. (eds.). *Push Me, Pull You: Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. Leiden y Boston: Brill, 2011, vol. 1, p. 570 y sig.

101 La vinculación de la ciudad con las reliquias se estudia de manera monográfica en: LEGNER, A. *Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur*. Colonia: Greven Verlag, 2002.

102 Para saber más sobre la creación de nuevos santos a finales de la Edad Media y las problemáticas asociadas a las nuevas canonizaciones, véase el interesante trabajo: FINUCANE, R. C. *Contested Canonizations: The Last Medieval Saints, 1482-1523*. Washington: The Catholic University of America Press, 2011.

Fig. 7. Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, procedencia francesa. Siglo XIII. Huntington Library, San Marino (Estados Unidos). Sign. HM 3027, fol. 130r.



la población que ansiaba estas piezas debemos ubicar el conjunto de las reliquias de Martioda.

Las dos leyendas que veremos de forma sucinta nacieron de manera poco clara y sus relatos fueron tomando cuerpo en diferentes versiones que, tiempo después, serían condensadas y resumidas en *La leyenda dorada* (1264), obra del dominico italiano Santiago de la Vorágine (fig. 7). Pero, para entonces, estas narraciones hagiográficas habían evolucionado, dejando a su paso líneas argumentales independientes que tendremos que retomar.

Según Santiago de la Vorágine, san Mauricio era el jefe de la Legión Tebana, un destacamento formado por 6666 combatientes a orillas del Nilo (aunque las fuentes no siempre coinciden en

esta cifra). Por aquellas tierras había predicado ya el apóstol Santiago, por lo que sus gentes estaban perfectamente adoctrinadas. En tiempos de Diocleciano y Maximiano la lucha contra los cristianos se intensificó y la Legión Tebana acudió fiel a la llamada de sus emperadores, a condición de no levantar sus armas contra los cristianos. El ejército se dirigió entonces a las Galias con Maximiano y, una vez atravesados los Alpes, acamparon y comenzaron a realizar ritos paganos para asegurarse el éxito en la batalla. En vista de esto, la legión de Mauricio se apartó y se instaló a unas millas de distancia, en la localidad de Agaune. Enterado de ello, el emperador intentó obligar a los soldados cristianos a hacer sacrificios a los ídolos y, tras su rotunda negativa, ordenó que fueran diezmados (asesinando a uno de cada diez). Aquel cruento castigo no hizo mella en el ánimo de los egipcios y Mauricio desafió a Maximiano. Este, enfurecido, ordenó que fueran nuevamente diezmados, pero, viendo que sus amenazas no tenían efecto, y que por el contrario los tebanos se entregaban felices al martirio, terminó masacrando a casi toda la Legión.

A raíz de este relato, Agaune (actual Saint-Maurice, Suiza) se convirtió en el lugar principal de la devoción a san Mauricio y a los mártires tebanos, pero aquí llega un punto interesante de la historia, y es que, según el

hagiógrafo, «no quiso el Señor que en aquella ocasión murieran todos los legionarios, sino que dispuso que algunos de ellos pudieran escapar de la horrible matanza última, y que llegaran a otras regiones en las que predicaran el nombre de Cristo»¹⁰³.

Estos *cabos sueltos* permitieron que también otras ciudades reclamaran la memoria de los tebanos huidos de Agaune (algunos de ellos centuriones, acompañados por un número indeterminado de soldados). Ese fue el caso de Colonia, a donde según la tradición fue a parar san Gereón con un grupo de tebanos. Ya a finales del siglo VI, en su obra *De gloria martyrum*, Gregorio de Tours decía que en «Colonia hay una iglesia en la que fueron martirizados cincuenta hombres de la sagrada Legión Tebana» y que por sus maravillosos mosaicos es llamada «la iglesia de los santos de oro»¹⁰⁴. Otras fuentes señalan que no eran cincuenta los hombres de aquella cohorte liderada por Gereón, sino 318. Para el año 1000, comenzó a circular otro texto, la *Passio sanctorum Gereonis, Victoris, Cassii et Florentii Thebaeorum martyrum*, donde se habla de la increíble iglesia que se había levantado en Colonia para venerar sus cuerpos¹⁰⁵. Durante la Edad Media, este templo rivalizará en importancia con la propia catedral y la ciudad de Colonia se asegurará la producción de reliquias de unos mártires altamente venerados, lo que motivará una continua sucesión de hallazgos de cuerpos de legionarios, a los que se sumarán nuevos «príncipes de aquella santa compañía de los bienaventurados mauritanos», como san Gregorio Mauro, que ampliarán la nómina de soldados martirizados en la ciudad alemana¹⁰⁶.

Veamos ahora el caso de santa Úrsula y su séquito de vírgenes (fig. 8). De nuevo, *La leyenda dorada* nos ofrece una síntesis de los relatos que se habían popularizado para el siglo XIII. «En tiempos remotos hubo en Bretaña un rey muy cristiano llamado, según unos, Noto, y según otros, Mauro», el cual tenía una hija «universalmente famosa por su honestidad, discreción y belleza»¹⁰⁷. El hijo del entonces rey de Inglaterra deseaba casarse con Úrsula, pero el padre de ella no veía con buenos ojos el enlace, ya que el pretendiente y su padre eran idólatras e, intuyendo la negativa de su hija, no quería enemistarse con ellos. Sin embargo, Úrsula accedió con unas duras condiciones: que le fueran proporcionadas «diez doncellas selectísimas en calidad de amigas»; «otras once mil doncellas [...] para



Fig. 8. Hieronymus Wierix, *Santa Úrsula con su séquito*, grabado procedente de Amberes. Siglo XVII. Rijksmuseum, Ámsterdam (Países Bajos). N.º inv. RP-P-1898-A-19881.

103 DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, vol. 2, pp. 608-609. La narración de la Leyenda dorada es tardía, resumiendo las principales fuentes y obviando otras (algunas de ellas de tradición oral). Las primeras noticias del martirio son del siglo V y están recogidas en una carta del obispo de Lyon Eucherius a Salvius. Lo temprano de la mención ha hecho suponer que la Legión Tebana pudiera realmente haber existido y que la historia tuviera una fundamentación real, pero la mayoría de los investigadores lo descartan. Para profundizar en los orígenes de esta historia, véase: WOODS, D. «The Origin of the Legend of Maurice and the Theban Legion», *The Journal of Ecclesiastical History*, vol. 45, n.º 3, 1994, pp. 385-395.

104 Tomado de la versión inglesa del proyecto *The Cult of Saints in Late Antiquity*: TYCNER, M. *Cult of Saints*, E00586. <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E00586> (Consultado el 1/7/2022).

105 HAVERKAMP, E. «Martyrs in rivalry: the 1096 Jewish martyrs and the Theban legion», *Jewish History*, vol. 23, n.º 4, 2009, p. 329.

106 Un magnífico resumen en: FERREIRO ALEMPARTE, J. *La leyenda de las once mil vírgenes: sus reliquias, culto e iconografía*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991, pp. 124-126.

107 El relato se recoge en: DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada...*, vol. 2, pp. 677-681.

nuestro personal servicio»; «una flota de naves bien equipada [...] para hacernos a la mar» durante tres años; y que el príncipe se dejara instruir durante ese trienio en la doctrina cristiana preparándose «entretanto para recibir en su día el bautismo». Úrsula pensaba que el príncipe no accedería y que, en todo caso, en esos tres años podría preparar su plan de vida religiosa, pero el joven aceptó y, además, se bautizó inmediatamente. Reunido el ejército de doncellas, rápidamente se embarcaron para iniciar su expedición. Tras un inicial periplo se dirigieron a Roma, donde se les sumó el papa, levantando las suspicacias de los dirigentes de la ciudad, temerosos de que este ejército de santas promoviese la religión cristiana. Por ello, urdieron un plan para acabar con ellas. Se enteraron de que pasarían por Colonia y, tras alcanzar un acuerdo con los hunos, determinaron que salieran a su encuentro en cuanto alcanzasen la ciudad del Rin. Así ocurrió, y todo el séquito de vírgenes, al que durante la travesía se habían sumado numerosos entusiastas, fue aniquilado.

Esta leyenda nace a partir de una epigrafía en latín que aún se conserva en la iglesia de Santa Úrsula de Colonia y que alude a una restauración de la iglesia efectuada por un tal Clematio entre los siglos IV y V¹⁰⁸. La fecha del martirio era desconocida, si bien, a partir del siglo X, comenzó a situarse en época próxima a la invasión de los hunos (434-453) y, después, se hizo coincidir con los tiempos del emperador Maximino (235-238).

Hasta el siglo IX, este culto apenas se había desarrollado, pero pronto fueron floreciendo nuevos relatos y fuentes de todo tipo que aludían a los nombres de algunas vírgenes, sin especificar su número y sin que apareciera siquiera el nombre de Úrsula. Las cifras van variando en los calendarios que, para el siglo IX, empiezan a citar este culto y, de las iniciales once vírgenes, cuyos nombres se van poco a poco completando, termina por imponerse la cifra de once mil. Mucho se ha especulado sobre la posibilidad de que este baile de cifras fuera el resultado de una mala transcripción o de un simple solapamiento entre fuentes orales y escritas que terminó por dirimirse en favor de la versión más opulenta, pero lo cierto es que no resulta fácil reconstruir en detalle lo sucedido¹⁰⁹. Por último, a finales del siglo X, en la *Passio Ursulae* el nombre de Úrsula emergerá sobre el de las demás vírgenes citadas hasta entonces y se ofrecerán las primeras indicaciones de su vida y martirio. A partir de ese momento, las variaciones de la historia serán incontables y su fama alcanzará unas cotas extraordinarias.

Merced a estas hagiografías, la ciudad de Colonia lograba tener más de un santo vinculado a la Legión Tebana con un número indeterminado de soldados mártires, y además una santa acompañada a su vez por todo un séquito de once mil mujeres. Con este caldo de cultivo instalado y aceptado, la circulación de restos sería imparable. Las constantes transformaciones de las iglesias en las que se veneraba a estos santos iban siempre de la mano de inesperados hallazgos de huesos que, rápidamente, eran identificados con sus hagiografías. Como cuenta Jaime Ferreiro, «hasta muy entrado el siglo XVII siguieron apareciendo restos humanos en mayor o menor cantidad, que eran atribuidos a las vírgenes de la sociedad ursulana. En el siglo XIII, las excavaciones realizadas sistemáticamente en el “ager ursulanus”, en busca de reliquias, adquirieron carácter de regular explotación»¹¹⁰. A consecuencia de ello, se emprendieron campañas masivas de exportación de reliquias por toda Europa, con motivaciones distintas en función de cada momento histórico, lo que hizo que estos santos estuvieran siempre presentes en los principales conjuntos de reliquias (fig. 9). Tal fue su fama que, cuando

108 El texto traducido al castellano en: FERREIRO ALEMPARTE, J. *La leyenda de...*, p. 17.

109 *Ibidem*, pp. 19-21.

110 *Ibidem*, p. 47.



Fig. 9. Pasquier o Jan III Borman, *Bustos relicarios de las Once Mil Virgenes*. Hacia 1520. Procedentes de la parroquia de San Vicente de Vitoria-Gasteiz. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz. N.º inv. 309-312 y 491.

Colón llegó ante un conjunto de pequeñas islas ubicadas en el mar Caribe, decidió llamarlas Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes en honor a las legendarias mártires de Colonia.

El pasado romano de ciudades como Colonia, Xanten o Tréveris legó a los siglos posteriores unas abarrotadas necrópolis que no dejaron de suministrar huesos a los principales centros de distribución europeos. Las hagiografías de los santos y santas que hemos visto permitieron un flujo constante de reliquias durante largos siglos, creando un tejido y una infraestructura comercial que tendrá en el área de Flandes uno de sus centros estratégicos. Este debió ser parte del itinerario que recorrieron algunas de las reliquias que conforman el conjunto que protagoniza esta monografía hasta llegar a la localidad de Martioda, pero hablamos de un momento en el que los engranajes comerciales estaban tan engrasados que desandar este camino se convierte en una labor de investigación enormemente compleja. De todo ello se ocupa el siguiente capítulo de Aintzane Erkizia, que constituye uno de los estudios más detallados realizados hasta la fecha sobre este tipo de piezas en suelo peninsular y que está llamado a convertirse en referencia para los sucesivos acercamientos que, esperamos, suscite este libro.





Bordar la santidad

Estudio histórico-artístico de los relicarios de Martioda

Aintzane Erkizia Martikorena

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*

*«Por eso textos y tejidos comparten tantas palabras:
la trama del relato, el nudo del argumento, el hilo de
una historia, el desenlace de la narración; devanarse los
sesos, bordar un discurso, hilar fino, urdir una intriga».*

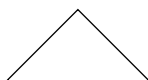
Irene Vallejo

Introducción

La pequeña iglesia de Martioda puede presumir de haber guardado un tesoro de gran valor histórico, un conjunto de reliquias que destaca en el ámbito europeo. El último episodio de la historia de estas reliquias comenzó cuando el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava se hizo cargo de ellas y planificó un fascinante proyecto para restaurarlas, recuperarlas y valorarlas, trabajo que culmina ahora con la publicación de este libro. Este capítulo trata de contar los demás episodios de la vida de estas obras que, además de resultar curiosas, deben ser reconocidas como un bien de gran interés cultural. Desentrañar los porqués de su existencia, comprender el contexto en el que fueron creadas, analizar su estética y su simbolismo y reconstruir la trama de su historia son los principales objetivos de este estudio histórico-artístico.

El punto de partida de este trabajo de investigación eran unos pocos hilvanes compuestos por los escasos estudios precedentes, los datos históricos recopilados durante la restauración y la información técnica y científica procedente del análisis de las piezas. Esta carencia de información clara, unida a la propia naturaleza de las obras, que tuvieron un alto valor religioso y tienen una configuración artística poco apreciada como tal, auguraban un trabajo complejo y no exento de importantes dificultades. La ubicación de las reliquias en Martioda indicaba que fueron comisionadas por los Hurtado de Mendoza, propietarios desde siempre de la torre y la iglesia de esta población, y un estudio previo avanzaba que los patrocinadores podrían haber sido Antonia Hurtado de Mendoza y Juan de Necolalde. Asimismo, la identificación de los santos y las santas apuntaba a un posible origen alemán de las reliquias, la hechura artística y los bordados señalaban hacia Flandes, y la estética y composición del conjunto permitían fecharlo en la primera mitad del siglo XVII.

* Proyecto de investigación I+D+i *Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis multidisciplinar (Historia, Arte, Literatura)*, de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (PID2020-114496RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Grupo de investigación del sistema universitario vasco "A" IT1465-22 (2022-2026) *Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII)* de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, financiado por el Gobierno Vasco.



Ha sido necesario indagar en numerosos archivos locales, provinciales y nacionales buscando *auténticas* de reliquias, inventarios, compraventas de propiedades, pleitos, testamentos, herencias, capitulaciones matrimoniales, registros de gastos y todo tipo de documentos para reconstruir a puntadas la historia material de estos relicarios. Por otra parte, ante la falta de estudios artísticos sobre relicarios textiles, ha resultado fundamental visitar obras similares en España, Bélgica y Alemania. El contacto con otras obras ha suministrado información y hallazgos claves para argumentar y matizar las hipótesis iniciales.

Pese a la ausencia de estudios y catálogos de piezas paralelas y, sobre todo, pese al vacío de documentación histórica directa, es posible hacer algunas afirmaciones. Se confirma que el origen de las reliquias se encuentra en ciudades alemanas como Colonia y Tréveris, depósitos históricos de reliquias de las Once Mil Vírgenes y los Mártires Tebanos, con una estructura administrativa bien organizada para autentificarlas, como lo atestiguan los sellos que lucen las reliquias de Martioda. Existen numerosos testimonios de militares y diplomáticos españoles que recogieron restos de santos y santas en dichas ciudades durante las últimas décadas del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, el gran momento de las reliquias en Europa. A su vez, el trabajo artístico que otorga sentido a la reliquia tuvo que ser elaborado en talleres flamencos, donde existía una entramada red de distribución de estos objetos, lo que posibilitaba su traslado a las iglesias y oratorios privados de la nobleza hispana. Así lo corroboran los numerosos y destacados paralelos técnicos y estéticos que se han encontrado.

Sobre el patrocinio de estas obras, podemos asegurar que fueron comisionadas por el matrimonio formado por Juan de Necolalde y Antonia Hurtado de Mendoza, residentes en la corte española de Bruselas entre 1641 y 1647. Como miembros de la nobleza, la pareja emulaba la vida de la corte, cuyos miembros, empezando por el rey y la familia real, presumían de oratorios privados ricamente dotados de reliquias y obras de arte. Por esta razón debieron de traer las reliquias a sus palacios de Urretxu (Gipuzkoa), y ya en tierras vascas, fueron heredadas durante varias generaciones por la rama familiar de los Hurtado de Mendoza hasta terminar en la iglesia de Martioda.

Otro de los hallazgos importantes de la investigación ha sido confirmar que estamos ante un conjunto de relicarios excepcionales en Europa por su tipología, configuración y estado de conservación, lo cual aumenta su valor patrimonial, ahora al alcance de toda la ciudadanía. En las próximas líneas trataremos de desenlazar la historia, el arte y el significado religioso de este tesoro recuperado de Martioda.



Fig. 1. Vista de Martioda, con la torre de los Hurtado de Mendoza y su iglesia de San Juan Evangelista.



Fig. 2. Iglesia de San Juan Evangelista de Martioda.

1. La historia de los relicarios de Martioda

1.1. La iglesia de Martioda y los Hurtado de Mendoza

El conjunto de reliquias que aquí presentamos fue encontrado en la sacristía de la iglesia de San Juan Evangelista de Martioda, a pocos kilómetros de Vitoria-Gasteiz. Este núcleo y sus tierras circundantes, ahora integrados en la capital alavesa, pertenecieron durante siglos a los Hurtado de Mendoza. De hecho, el caserío es muy reducido y está dominado por la casa torre de este linaje que, en palabras de la historiadora Micaela Portilla, es «una de las de mayor relieve y solera histórica de la provincia»¹. Se trata de una robusta y esbelta torre construida a finales del siglo XIII en un emplazamiento estratégico y después convertida en casa palacio entre los siglos XVIII y XIX² (fig. 1).

La pequeña iglesia románica tardía de Nuestra Señora de Urrialdio era el templo de más abolengo y mayor prestigio para los Hurtado de Mendoza. Ubicada a un kilómetro de distancia de Martioda, había sido la parroquia del ahora despoblado de Urrialdio³ y allí acudieron a casarse y bautizarse los miembros de esta familia hasta el siglo XVIII, a pesar de residir todos en Vitoria-Gasteiz. Sin embargo, los Hurtado de Mendoza tenían su sepulcro familiar en la iglesia de San Juan (fig. 2), a escasos metros de su casa torre, templo donde también se bautizaban y casaban los campesinos que trabajaban sus tierras⁴. Se trata de un edificio de una sola nave de

1 PORTILLA VITORIA, M. J. *Torres y casas fuertes de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de la ciudad de Vitoria, 1978, p. 717.

2 Para conocer la torre, véanse los estudios de Micaela Portilla que se irán citando a continuación. Para conocer la reforma que convirtió la casa torre en palacio, el estudio referencial es BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. *La casa-torre de Hurtado de Mendoza en Martioda (Álava). Estudio histórico-artístico de su reforma y renovación decorativa* [informe inédito]. Vitoria-Gasteiz, [2019].

3 ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M. J. y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J. *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria. Tomo IV: la Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975, pp. 508-511. La ermita se quemó en 1935 y, a pesar de albergar unas interesantes pinturas góticas, quedó en ruinas y las pinturas desaparecieron. Véanse: ALDECOA, A. «Importante descubrimiento arqueológico. Las valiosas pinturas murales de la ermita de Urrialdio», *Vida Vasca*, XVI, 1939, pp. 17-19. LÓPEZ DE GUEREÑU, G. *Álava. Solar de arte y de fe*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1962, p. 122. SÁENZ PASCUAL, R. *La pintura gótica en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1997, pp. 83-86.

4 Archivo Histórico Diocesano de Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko Artxibo Historikoa (en adelante, AHDV-GEAH). Martioda, sig. 1695-1, libro sacramental 1600-1797.

dos tramos cubiertos de bóveda de terceletes, construido con sillares a finales del siglo xv gracias al patrocinio de Juan de Mendoza y Aldonza de Barrionuevo, tal y como muestra la heráldica de la cabecera y las claves.

Ambas iglesias fueron de patronato divisero hasta que la Diputación Foral de Álava se hizo cargo del conjunto monumental de Martioda en la década de 1970. De esta forma, fueron heredadas como parte de los mayorazgos del linaje y gestionadas por todas las generaciones de propietarios, quienes mantenían los templos y nombraban a los sucesivos curas, además de fundar en ellas sus capellanías y misas. La defensa del patronato divisero ocasionó varios pleitos por lo menos desde 1556 hasta bien entrado el siglo xviii con el obispado de Calahorra y La Calzada, que exigía el derecho a visitar los templos frente a la rotunda oposición de los señores de Martioda⁵.

Los Hurtado de Mendoza fueron una de las familias más poderosas de la nobleza alavesa ya desde el siglo xiii⁶. De hecho, intervinieron de forma activa en la política castellana tanto nacional como internacional, especialmente en la corte de los Trastámara, llegando a emparentar con la realeza⁷. Uno de los personajes más poderosos fue Juan Hurtado de Mendoza, el Viejo (h. 1310-1367), hábil diplomático con misiones en Francia e Inglaterra durante la guerra de los Cien Años⁸. Del mecenazgo artístico que sin duda ejercieron los miembros del linaje apenas quedan algunas referencias documentales, como las que describen los sepulcros góticos de las mujeres Mendoza de Martioda enterradas en el convento de San Francisco de Vitoria-Gasteiz, singular panteón femenino de este y otros linajes de la provincia durante los siglos del Gótico⁹.

A pesar de que el apellido Hurtado de Mendoza continuó durante varios siglos entre los más destacados de la corte hispana, desde finales del siglo xv la influencia de la rama alavesa original fue entrando en declive y su poder fue reduciéndose al ámbito provincial y local. A lo largo de los siglos xvi, xvii y xviii, los Hurtado de Mendoza ostentaron cargos como los de diputado general, procurador general y alcalde de Vitoria¹⁰, y fueron acumulando numerosos bienes y títulos nobiliarios a través de matrimonios con otros miembros de la nobleza. Además, como correspondía a su posición social, financiaban obras de arte como el retablo mayor de su iglesia de Martioda, costeadado por Joaquín Hurtado de Mendoza y Gertrudis Martínez de Medinilla a mediados del siglo xviii¹¹. A esta faceta de la nobleza como promotora de las artes debemos atender, precisamente, para buscar el origen de las reliquias de Martioda, ya que, al encontrarse en su iglesia privada, no cabe duda de que fueron comisionadas por esta familia.

5 AHDV-GEAH. Martioda, sign. 1695-1, libro sacramental 1600-1797. Expediente de los pleitos con el Obispado de Calahorra-La Calzada. PORTILLA VITORIA, M. J. *Las torres de Mendoza y Mártioda*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1982, p. 54. PORTILLA VITORIA, M. J. *Torres y casas fuertes...*, p. 725.

6 PORTILLA VITORIA, M. J. «La torre de los Hurtado de Mendoza en Mártioda (Álava)», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año II, tomo II, 1958, p. 243.

7 PORTILLA VITORIA, M. J. *Las torres de Mendoza...*, pp. 49-51.

8 SANTOYO, J. C. «Un embajador medieval en Inglaterra: Juan Hurtado de Mendoza», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año XX, tomo XX, 1976, pp. 221-243.

9 Como se sabe, el convento fue demolido en 1930, pero se conocen los sepulcros gracias a las descripciones de Lorenzo Prestamero y Joaquín José de Landázuri. PORTILLA VITORIA, M. J. «La torre de los Hurtado...», p. 244. LÓPEZ DE MUNAIN ITURROSPE, G. et al. *La ciudad perdida: historia cultural del convento de San Francisco de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2019, pp. 48-57.

10 PORTILLA VITORIA, M. J. *Las torres de Mendoza...*, pp. 54-57.

11 PORTILLA VITORIA, M. J. *Torres y casas fuertes...*, p. 727. ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M. J. y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J. *Catálogo Monumental...*, p. 506. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. *La casa-torre de...*, pp. 12-13.

El patronato privado de este lugar ha podido ser una de las razones por las que la iglesia no contó con una gestión sistemática y vigilada que permitiera legar una documentación ordenada. Apenas se conoce un inventario de 1663, no se conservan libros de fábrica anteriores a finales del siglo XIX, y los libros sacramentales están encuadernados de forma desordenada mezclando documentación diversa. Este fondo documental escaso y confuso en ningún momento alude al extraordinario conjunto de reliquias depositado en la sacristía. Curiosamente, la referencia más antigua a la presencia de las reliquias en la iglesia la tenemos en la novela *El cura de Monleón* de Pío Baroja, publicada en 1936, donde se las nombra para narrar la leyenda de los santos tebanos dentro de la trama narrativa¹². A partir de esa fecha, Micaela Portilla en 1958¹³ y Gerardo López de Guereñu en 1962¹⁴ volverían a confirmar su presencia en el mismo lugar, donde permanecían cuando la institución foral adquirió los inmuebles, en la década de 1970, y en 2015, cuando comenzó su restauración. Sin embargo, la documentación permanece muda en cuanto al origen de tan magnífico conjunto de piezas. Por ello, podemos suponer que, durante muchos siglos, las reliquias habían permanecido en alguno de los oratorios instalados en los palacios de los Hurtado de Mendoza.

1.2. Antonia Hurtado de Mendoza y Juan de Necolalde

Atendiendo al origen de las reliquias y los relicarios, nuestra atención se centra en el matrimonio formado por Antonia Hurtado de Mendoza, hija y hermana de los señores de Martioda, y Juan de Necolalde. Nacida en 1619, Antonia Hurtado de Mendoza y Salvatierra era hija de Juan Hurtado de Mendoza (1580-1640), señor de la casa de Mendoza y de las villas de Martioda, Urrialdo, Berganzo y la Hermandad de los Huetos, diputado general de Álava, procurador general y alcalde de Vitoria-Gasteiz¹⁵. Su madre fue María de Salvatierra (1594-1651), señora de la villa de Gauna y patrona del colegio de San Prudencio de Vitoria-Gasteiz¹⁶. Su hermano mayor Juan Bernardino, nacido en 1610, heredó el señorío de sus padres y tanto a Antonia como a sus hermanas María e Isabel les correspondió una cuantiosa dote para aportar a sus respectivos matrimonios. De hecho, el 14 de agosto de 1637 Antonia casó en Urrialdo con Pedro de Urrutia, caballero de Santiago natural de Balmaseda (Bizkaia), pero apenas cuatro días más tarde tuvo que enterrarlo en la sepultura familiar de Martioda¹⁷.

En febrero de 1641, su viuda madre prepara unas nuevas capitulaciones matrimoniales¹⁸ para casarla con Juan de Necolalde¹⁹, un hábil diplomático natural de Urretxu (Gipuzkoa), de 53 años, con una brillante

12 BAROJA, P. «El cura de Monleón», en *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948, tomo VI, pp. 795-798.

13 PORTILLA VITORIA, M. J. «La torre de los Hurtado...», p. 247.

14 LÓPEZ DE GUEREÑU, G. *Álava. Solar de...*, p. 301.

15 PORTILLA VITORIA, M. J. *Torres y casas fuertes...*, p. 725.

16 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. *La casa-torre de...*, p. 11. Fundación Sancho el Sabio Fundazioa, sign. A-D2: Don Joaquín María Hurtado de Mendoza Zúñiga Barrientos Necolalde... Madrid, 1790, s/f.

17 AHDV-GEAH. Martioda, signs. 1695-14, fol. 2r. y 1695-15, fol. 2r.

18 Archivo Histórico Provincial de Gipuzkoa-Gipuzkoako Probintziako Artxibo Historikoa (en adelante, AHPG-GPAH). Escribano Diego Martínez de Vicuña, 1641, leg. 1/2206, fols. 43r-58v. Eskoriatza, 17 de febrero de 1641. Capitulaciones matrimoniales de Juan de Necolalde y Antonia Hurtado de Mendoza y documentos relacionados.

19 Sobre la trayectoria vital y profesional de Juan de Necolalde véase los detallados estudios de LACABE AMORENA, M.ª D. *Juan de Necolalde. Un secretario de Felipe IV en la Guerra de los Treinta Años* [tesis doctoral]. Universidad de Deusto, 2012. También ÍDEM. *La casa de Necolalde en Zumarraga: transformación de una casa solariega medieval y creación del mayorazgo de Necolalde*. [Zumarraga]: [Zumarragako Udala], 2008. Todos los datos de la biografía de Necolalde están tomados de sus publicaciones. Quiero agradecer enormemente a M.ª Dolores Lacabe por compartir su archivo, su tiempo y sus amplios conocimientos sobre los Necolalde y su época, en tantas y tan agradables conversaciones.

carrera al servicio de Felipe III y Felipe IV. Necolalde era un hombre astuto y con una sólida formación en la corte bajo la protección de sus padrinos de bautismo y familiares, Cristóbal de Ipeñarrieta, contador mayor del Consejo de Hacienda para la parte de Flandes y secretario de Felipe III²⁰, y su mujer Antonia de Galdós. Necolalde se había forjado una consolidada carrera ocupando altos cargos de confianza del rey y parece que era conocido y valorado por su lealtad y altas competencias. En 1615 se ocupó en los papeles de la secretaría de Estado y, en 1618, obtuvo el cargo de segundo oficial mayor en los Papeles del Estado. En 1625, ascendió a oficial de Estado de la parte de Flandes bajo las órdenes del secretario de Estado de Flandes, Andrés de Lossada y Prada. Dos años más tarde, en 1627, Felipe IV lo nombró secretario en el Consejo de Estado y ese mismo año embarcaba a Bruselas para ser secretario de Felipe Mexía de Guzmán, marqués de Leganés, en la misión de la Unión de Armas encabezada por el conde-duque de Olivares. En 1629 ejercía como oficial de la Secretaría de Estado y Guerra, y ocupó también, interinamente, el cargo de veedor general de los Ejércitos en Bruselas. Entre 1631 y 1637, fue residente en la Embajada española en Londres con el embajador Cristóbal de Benavente y Benavides, conde de Benavente. Después de dicha estancia en Londres, regresó a Urretxu, donde ejerció como alcalde.

En 1641 Juan de Necolalde se casa con la joven Antonia Hurtado de Mendoza y ambos embarcan rumbo a Bruselas donde él tomó posesión de su cargo más importante, el de veedor general del Ejército en Flandes, encargándose de las finanzas del Ejército²¹ bajo las órdenes del cardenal infante Fernando y, después de su muerte, de Francisco de Melo. Seis años residió el matrimonio en Bruselas, donde nacieron sus dos primeros hijos, Juan Carlos en 1641 y Diego en 1644. En 1647, Necolalde dejó su cargo y el matrimonio regresó a su casa de Urretxu, donde nacieron otros cinco hijos más. Con una vida profesional tan intensa, la vida en su pueblo natal debió de parecerle poco sugerente, por lo que en 1655 se instala en Madrid sin su familia para, finalmente, ser nombrado consejero de Hacienda de Felipe IV en 1657. Este fue su último cargo de importancia, con el que coronaría una dilatada carrera en puestos de secretariado, como era habitual entre los vascos de la época²². Necolalde murió en Madrid en 1660, a los 72 años, después de amasar una inmensa fortuna, fruto de lo que había ido heredando y construyendo hábilmente gracias a su aguda inteligencia social.

Nos hemos detenido en la biografía de Juan de Necolalde porque llama la atención el gran protagonismo que tiene en esta historia, llegando a opacar la figura de su esposa Antonia, de escasa relevancia, al contrario que otras mujeres del linaje de los Hurtado de Mendoza. Necolalde procedía de una familia de mercaderes enriquecidos de Zumarraga y de Urretxu y, como tal, no poseía ningún título nobiliario. Sin embargo, gracias a sus habilidades sociales, financieras y administrativas, alcanzó una elevada posición social, venciendo la resistencia de la élite nobiliaria. A ello ayudó, sin duda, su matrimonio con una mujer perteneciente a uno de los linajes con más solera de la corte. En Bruselas bautizaron a su primogénito en la iglesia de Santiago del Palacio Real de Coudenberg, la prestigiosa residencia de los gobernantes de los Países Bajos desde el siglo xv²³. Además, los padrinos del niño fueron Carlos Filiberto marqués d'Este y Alexandrina de Rye, condesa de Tassis y de Varax, dos personajes de la más alta aristocracia en la corte española de Bruselas, lo que indica la

20 FAYARD, J. *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*. Madrid: Siglo XXI, 1982, p. 248.

21 Para las funciones del veedor, véase PARKER, G. *El Ejército de Flandes y el Camino Español 1567-1569*. Madrid: Revista de Occidente, 1976, p. 152.

22 FAYARD, J. *Los miembros...*, pp. 248-249.

23 DE JONGE, K. «La Corte de Bruselas bajo los Duques de Borgoña y la Casa de Austria (siglos xv-xvii)», *Reales Sitios*, n.º 158, 2003, pp. 63-70.

buena posición social de la que gozaba el matrimonio. A pesar de ello, parece evidente que en el círculo de la aristocracia española de Bruselas molestaba que la pareja disfrutara de unos privilegios que los demás consideraban impropios de su rango, como sentarse en los primeros reclinatorios en la iglesia de Coudenberg²⁴.

En el largo camino que lo llevó a formar parte de la élite del poder, uno de los aspectos de los que se ocupó Juan de Necolalde fue el de construir su linaje. Lo hizo junto con su hermano Miguel, veedor de las Gentes de Guerra de la Provincia de Gipuzkoa desde 1628 y casado con María de Zavaleta²⁵, una rica mujer de Urretxu que también pertenecía a una familia de mercaderes. Los dos hermanos estuvieron muy unidos toda su vida compartiendo proyectos y negocios. Juntos compraron en 1628 la casa Necolalde de Zumarraga, el solar original de su familia, y la remodelaron dándole un simbólico aspecto fortificado y señorial de corte medieval, ya que le añadieron cuatro torres en los ángulos y dotaron a la construcción de escudos y orlas de la orden de Santiago, que los había nombrado caballeros poco tiempo antes²⁶.

Por otra parte, gastaron importantes cantidades de dinero en comprar numerosas casas de Urretxu, entre las cuales cada hermano escogió una para que fuera su casa principal. Miguel de Necolalde compró en 1636 la casa Echezuria en la plaza de Urretxu²⁷, mientras que Juan de Necolalde adquirió otra que convirtió en palacio y casa principal y que será conocida en los inventarios de la familia como palacio Necolalde²⁸ y que el cronista Jaca Legorburu identificó como palacio de los Hurtado de Mendoza en una ilustración del siglo XIX²⁹ (fig. 3). Estas buenas casas —ahora desaparecidas— debían representar el rango de sus propietarios y, por ello, debían estar ricamente amuebladas, como confirman los inventarios de bienes que se conservan. El afán de ostentación hizo que esas casas estuvieran entre las más ricas de la villa, tanto que allí tomaron aposento Felipe IV y su corte en 1660 durante su viaje a la isla de los Faisanes de Irun, con motivo del enlace de su hija María Teresa con el rey Luis XIV de Francia, matrimonio que vino a sellar la Paz de los Pirineos³⁰.

Un elemento que no podía faltar en los palacios de la nobleza durante la época moderna era el oratorio, un espacio administrado por las mujeres y dotado de imágenes y reliquias, donde se manifestaba una religiosidad muy arraigada en la sociedad de época moderna. Junto con las colecciones de pinturas y obras de arte, el oratorio constituía un importante elemento de ostentación y, muchas veces, era un instrumento para las relaciones diplomáticas³¹. Sabemos que Felipe II atesoró una extraordinaria colección de reliquias, algo habitual en el ambiente cortesano de aquel tiempo. A su vez, Margarita de Austria, mujer de Felipe III, mandó erigir un oratorio en el alcázar madrileño para poner en él «todas sus reliquias y juntar mayor tesoro dellas y hazer el

24 LACABE AMORENA, M.^a D. *Juan de Necolalde...*, pp. 246-249.

25 LACABE AMORENA, M.^a D. *La casa de Necolalde...*, pp. 151-152. Donostiako Udal Artxiboa-Archivo Municipal de San Sebastián (en adelante, DUA-AMSS). Colección Marquesado de Villalegre y de San Millán, caja 44, C. 24. Madrid, 7 de noviembre de 1626. Capitulaciones matrimoniales de Miguel de Necolalde y María de Zavaleta y Galdós.

26 Sobre los avatares de la compra y remodelación de este solar, véase LACABE AMORENA, M.^a D. *La casa de Necolalde...*

27 Archivo Uzcanga-Lacabe (en adelante, AUL). Caja Necolalde, expediente 32 con varios documentos sobre la venta de Echezuria fechados entre 1615 y 1636.

28 Puede que se trate de la casa que Juan de Lasalde, tesorero de la ciudad de Burgos, encargó construir en 1584 con una galería renacentista, obra del cantero Miguel de Manchola, del que se conserva la traza. AHPG-GPAH. Escribano Domingo de Aramburu, 1584, leg. 1-4014, fols. 6r-7v.

29 JACA LEGORBURU, Á. C. *Ensayo para una historia de Urretxu*. Donostia-San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983, tomo II. Debemos advertir que en esta obra se confunde el palacio de los Hurtado de Mendoza con Echezuria. La ilustración procede de *Revista pintoresca de las Provincias Vascongadas*. Bilbao: Adolfo Depont, 1846, p. 180.

30 DEL CASTILLO, L. *Viage del rey Nuestro Señor don Phelipe IV a la frontera de Francia*. Madrid: Imprenta Real, 1667, p. 121. Otros miembros de la corte se alojaron en el palacio Corral-Ipeñarrieta, ahora Ayuntamiento de Urretxu: IGUIÑIZ, F. et al. *El Palacio Corral-Ipeñarrieta. Restauración y rehabilitación del Ayuntamiento de Urretxu*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Urbanismo y Arquitectura, 1993, p. 24.

31 DE LAPUERTA MONTOYA, M. «La corte y el arte», en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y VISCEGLIA, M.^a A. (dirs.). *La monarquía de Felipe III: la Corte*. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2008, vol. III, pp. 593 y 595.

Guipuzcoa.



Villarreal.

| Fig. 3. Vista de Urretxu, con el posible palacio Necolalde. *Revista pintoresca de las Provincias Vascongadas*. Bilbao: Adolfo Depont, 1846, p. 180.

mayor oratorio que Reyna huviesse tenido»³². En consecuencia, la alta nobleza actuaba de la misma manera y, como prueba de ello, contamos con numerosísimos testimonios e inventarios. Un buen ejemplo es el de Diego Hurtado de Mendoza, II duque del Infantado, que reunió una importante cantidad de reliquias en su casa y las sacaba al patio en las celebraciones que se organizaban en su palacio de Guadalajara³³.

En este contexto se ubican las reliquias de Martioda. Antes de casarse con Antonia Hurtado de Mendoza y marchar a Bruselas, Juan de Necolalde había hecho inventario de sus bienes en 1641 declarando tener una casa principal amueblada con un buen ajuar, donde se incluían «las pinturas del oratorio, grandes y pequeñas, y un Niño Jesús y otro de san Juan con sus peanas, y otros adornos y los ornamentos que me sirvieron en Inglaterra»³⁴. Pero en un segundo inventario³⁵, redactado probablemente hacia 1655 antes de trasladarse a Madrid (fig. 4), ya encontramos en el oratorio de su casa principal «doce cabezas de santos, las seis de los tebeos y las otras seis de las once mil vírgines puestos en sus nichos con vidrio por frente de cada nicho», además de otros relicarios con imágenes, varias esculturas, pinturas y textiles. También se describen los bienes que están repartidos en otras dependencias de la casa, como una importante colección de pinturas, relicarios y *agnus dei*, escritorios de Alemania, armas, muebles, cofres y una considerable cantidad de telas ricas, lo que indica que durante su estancia en Bruselas su patrimonio aumentó notablemente.

La vinculación más explícita del conjunto de reliquias con la estancia del matrimonio en Bruselas la encontramos en el testamento de Juan de Necolalde, redactado en 1655 y abierto a su muerte en 1660, donde declaraba que, entre sus posesiones, «los muebles se an acrecentado de todos generos cosa considerable en el viaje que hizimos a Flandes y el tiempo que estuvimos alli, y particulamente en el adorno del oratorio y las santas reliquias del y pinturas»³⁶. En el mismo documento Necolalde se mostraba especialmente orgulloso «del thesoro que tengo de las santas cavezas y reliquias de mi oratorio y de pinturas de las de primor y devocion»³⁷. Es más, manifestaba su deseo de fundar una capilla en su parroquia natal de San Martín de Urretxu a la que donar las reliquias, pidiendo a su mujer, Antonia Hurtado de Mendoza, que pusiera especial atención en mantener «el oratorio decente y de deboçion, pero del se han de sacar las santas reliquias quando no todas las mas, si se consiguere fundaçion o capilla y ponerse en ella con buena disposicion»³⁸, algo que no consiguió por razones que desconocemos.

La excelente relación de los hermanos Miguel y Juan de Necolalde hizo que compartieran una gran cantidad de bienes, negocios y transacciones de todo tipo. Sin embargo, cuando los hermanos fallecieron, esta buena relación entre ambas ramas familiares se quebró, al menos por un tiempo, porque sus respectivos herederos pleitearon por los bienes. Miguel falleció en enero de 1659, y ese mismo año su viuda, María de Zavaleta y

32 DE CARLOS VARONA, M.^a C. «Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto a la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid (siglo XVII)», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, vol. 13, n.º 2, 2006, p. 277.

33 CARRASCO MARTÍNEZ, A. «Los Mendoza y lo sagrado. Piedad y símbolo religioso en la cultura nobiliaria», *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 25, 2000, pp. 252-253.

34 AHPG-GPAH. Escribano Diego Martínez de Vicuña, 1641, leg. 1/2206, fol. 57v. Eskoriatza, 17 de febrero de 1641. Capitulaciones matrimoniales de Juan de Necolalde y Antonia Hurtado de Mendoza y documentos relacionados.

35 Euskaltzaindia-Real Academia de la Lengua Vasca. Biblioteca y Archivo Azkue Biblioteca eta Artxiboa, sign. 4466, s/f. Hacia 1655. Inventario de las haciendas que dejó Juan de Necolalde en Villareal de Guipúzcoa.

36 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Escribano Francisco García de Roa, 1660, tomo 10387, fol. 602r. Madrid, 25 de noviembre de 1655. Testamento de Juan de Necolalde.

37 *Ibidem*, fol. 596r.

38 *Ibidem*, fol. 602r.

Fig. 4. Inventario de las haciendas que dejó Juan de Necolalde en Villarreal de Guipúzcoa. Hacia 1655. Euskaltzaindia-Real Academia de la Lengua Vasca. Biblioteca y Archivo Azkue Biblioteka eta Artxiboa, sign. 4466, s/f.

un lado con tierra heredada de Juan de Arriaga y por el otro con la de
 Fuente de Arriaga =
 Otra mas aca de la dha hermita por la parte de abaxo una hermita de
 Nuestra Señora, q. por arriba confina con el camino Real, por abaxo con
 el Rio publico, por un lado con tierra de los herederos del P. D. Luis de
 Necolalde, y por el otro con la de los herederos de Juan de Arriaga
 Otra hermita enmarcanal mas arriba de la dha hermita q. por abaxo
 confina con tierras de Lazaro de Salazar, por arriba la heredad
 de Echaburu, por un lado enmarcanal de los herederos de Merino de
 Nachain, y por el otro de Fuente de Arriaga =
 Mas un retazo de tierra junta a Alcamia, por arriba con finca con
 hermita del dho Fuente de Arriaga, y el vicario sucesor por abaxo,
 y ambos lados con las tierras de los herederos de Juan de Arriaga
 y lo referido viene por tanto en enjuiciamiento de esta dha Villa

Oratorio

- Doce cabezas de santos, diez de los Reyes, y las otras seis de los
 once mil Virgenes guardados en sus nichos con vidrios por frente
 de cada nicho =
- Un oratorio con su retablo y en medio una nra Señora de bron-
 ce =
- Un relicario del Maximo con su Piramide, y en medio su
 columna y nra Señora con el Niño guarnecido de Chano y
 plata =
- Otro relicario de Chano con sus diez almos, el uno de oro y nueve
 de plata =
- Otro relicario grande con un busto de nra Señora, Santa Ana,
 y San Antonio guarnecido el Chano de plata y oro =
- Un Niño Jesus con Camisa de seda y junta =
- San Juan con Caparillo, o ropa de tela con cruz y Vanda de
 plata =
- Un busto de San. q. tiene pegada la muñeca =
- Otro busto de San. Antonio de Padua =
- quatro cruces, una de plata, dos de Chano con santos y una de bronce
 y la quarta de madera =

Galdós, fundó un mayorazgo con sus bienes a favor de su primogénito, Luis de Necolalde³⁹, superintendente general de Fábricas y Plantíos de la Provincia de Gipuzkoa. Por su parte, Antonia Hurtado de Mendoza hizo lo mismo en 1669 después de fallecer su marido, fundando mayorazgo de sus bienes a favor de su hijo Diego de Necolalde⁴⁰. De esta manera, los hijos de cada matrimonio heredaron las respectivas casas principales con sus oratorios. Se sabe, además, que los mejoraron, como lo hizo Luis de Necolalde al añadir «un costoso ornato» al oratorio y realizar importantes obras para el lucimiento de la casa Echezuria⁴¹.

Sin embargo, en 1674 Luis de Necolalde, un personaje conflictivo y protagonista de sonados enfrentamientos por su fuerte carácter pleiteador, acudió a la Real Chancillería de Valladolid reclamando para sí el mayorazgo Necolalde-Hurtado de Mendoza de sus tíos. Ganador de la causa, Luis quedó como poseedor de los dos mayorazgos de los hermanos Necolalde, a costa de su primo Diego⁴². Pero el destino quiso que su hijo y heredero Francisco mantuviera buenas relaciones con la familia y que, tras morir sin descendencia, dejara como sucesora a su tía Antonia de Necolalde Hurtado de Mendoza, hija de Juan y Antonia, casada con su primo Bernardo Hurtado de Mendoza, que era señor de la casa de Mendoza y de Martioda y gentilhombre de Su Majestad, residentes ambos en Vitoria-Gasteiz y en Martioda.

Esto ocurría en 1715 y aquí es donde encontramos un dato muy interesante y revelador que permite seguir la pista de las reliquias. Cuando Antonia de Necolalde, ya viuda y con 67 años, toma posesión de ambos mayorazgos, se afirma que al de Necolalde-Zavaleta pertenece la casa Echezuria y «el oratorio de la dicha casa principal», que tiene como bienes inseparables «un relicario grande, seis cavezas de santos con todo su adorno» y un conjunto de pinturas, láminas, esculturas y pequeños relicarios⁴³. De esto se puede deducir que la vitrina con las seis reliquias escenográficas y el retablo relicario pertenecían al oratorio de Echezuria y al mayorazgo de Miguel de Necolalde y María de Zavaleta, mejorado por Luis de Necolalde con otras piezas. A partir de este momento, los dos mayorazgos se heredarán unidos por los sucesores de la familia Hurtado de Mendoza residentes en Álava, hasta su disolución y venta en 1852. Esta debe de ser la razón por la que los dos conjuntos de reliquias tienen una historia unida y vinculada a Martioda, a pesar de proceder de dos oratorios de diferentes palacios de Urretxu y de pertenecer a dos mayorazgos distintos.

Lo cierto es que la intensa búsqueda documental llevada a cabo entre los numerosos herederos de los mayorazgos de los Necolalde y señores de Martioda no ha dado los resultados esperados, por lo que ha sido imposible averiguar cuándo salieron las reliquias de Urretxu para llegar a Martioda. Sabemos que Antonia Hurtado de Mendoza abandonó el palacio Necolalde de Urretxu al enviudar, y que regresó antes de 1663 a su casa natal de Martioda⁴⁴, que en esos momentos pertenecía a su sobrino Bernardo Hurtado de Mendoza,

39 AHPG-GPAH. Escribano Diego Martínez de Vicuña, 1659, leg. 1/2224, fols. 61r-65v. Urretxu, 17 de febrero de 1659. Testamento de Miguel de Necolalde y fundación de mayorazgo por su viuda María de Zavaleta y Galdós.

40 AUL. Caja Necolalde, doc. 5. Martioda, 21 de septiembre de 1669. Fundación de mayorazgo por Antonia Hurtado de Mendoza y Salvatierra, viuda de Juan de Necolalde, a favor de su hijo Diego de Necolalde.

41 DUA-AMSS. Archivo de los Marqueses de San Millán y Vistalegre, legajo 43, n.º 110. Urretxu, 26 de agosto de 1715. Transmisión del mayorazgo fundado por Miguel de Necolalde y María de Zavaleta, a favor de Antonia de Necolalde Hurtado de Mendoza.

42 LACABE MORENA, M.ª D. *Juan de Necolalde...*, pp. 310-311.

43 AUL. Caja Necolalde, doc. 13, s/f. Varios lugares y fechas, 1715. Posesión que se dio a la señora Antonia de Necolalde de los bienes, rentas y efectos del mayorazgo de Miguel de Necolalde y María de Zavaleta y Galdós.

44 AHDV-GEAH. Martioda, sig. 1695-1, fol. 3r. Inventario de bienes de la ermita de Urrialdio y la iglesia de San Juan de Martioda, realizado por Antonia Hurtado de Mendoza y Salvatierra por orden de su sobrino Bernardo Hurtado de Mendoza.

casado con su hija Antonia de Necolalde⁴⁵. También sabemos que cuando esta última heredó los mayorazgos de los Necolalde en 1715, las casas principales de Urretxu con sus oratorios estuvieron arrendadas a distintas personas ajenas a la familia, entre ellas a los administradores de las haciendas y a varios sacerdotes, porque los herederos residían en Vitoria-Gasteiz y otros lugares. Lo que no sabemos es cuándo, cómo y por qué fueron sacadas las reliquias de esos oratorios y depositadas en la sacristía de la iglesia de Martioda.

Una noticia interesante la encontramos en los inventarios y la partición de bienes de Juan Joaquín Hurtado de Mendoza Zúñiga y Barrientos (1670-1739), hecha por su viuda, Rafaela Gregoria de Foronda y Lazcano (1657-1743). Este señor, hijo de Antonia de Necolalde, había sido segundo poseedor del mayorazgo. En 1741 se hizo inventario de los bienes que dejó a su muerte y se tasaron sus joyas, plata, sillas, pinturas, carpintería y textiles. El inventario se redactó en Vitoria-Gasteiz y recoge, en el apartado correspondiente, los bienes y alhajas que se hallaban en la casa torre e iglesia de Martioda, pero en ningún momento se nombran las reliquias⁴⁶.

Sin embargo, en 1744, al realizarse la partición de los bienes inventariados anteriormente, se le añaden los vinculados a los mayorazgos que Juan Joaquín había heredado y que ahora pasan a sus hijos. Y es en la parte correspondiente al mayorazgo de Miguel de Necolalde donde se reporta «todo el retablo del oratorio con el relicario del remate con sus guarniciones y cajas de diez y nueve urnas de cabezas de santos»⁴⁷. A su vez, en el apartado referido a los bienes heredados de Juan de Necolalde, se nombran «todas las alajas con sus reliquias de el oratorio y su hornato y devozion», pero solo constan unos relicarios con puertas y no las cabezas que pertenecían a su mayorazgo⁴⁸. Parece, pues, que los dos juegos de reliquias ya se encuentran juntos formando un único grupo y se contabilizan como diecinueve, pero por desgracia no se especifica dónde se ubican. Por la forma en la que está redactado el inventario, no podemos afirmar si las reliquias se encuentran en Echezuria de Urretxu o ya en la casa de los Hurtado de Mendoza en la calle Pintorería de Vitoria-Gasteiz. Lo único que parece claro es que no se encuentran en Martioda.

El siguiente en heredar los mayorazgos fue Joaquín Hurtado de Mendoza Zúñiga y Barrientos y Necolalde (1704-1764), hijo de los anteriores. Casado con Gertrudis Martínez de Medinilla y Salcedo (1732-1775), ambos se encargaron de ennoblecer su templo de Martioda costeando el retablo mayor que aún se conserva y que ostenta sus armas. Por desgracia, entre los bienes inventariados al morir los cónyuges no hay rastro de las reliquias que nos interesan, aunque sí se reporta una buena cantidad de plata, joyas, alhajas y cuadros declarados como pertenecientes a los mayorazgos de los Necolalde⁴⁹.

Otro heredero destacado de los mayorazgos fue Joaquín María Hurtado de Mendoza Martínez de Medinilla (1747-1821), hijo de los anteriores y casado con Vicenta de Carrasco y Mirabal, condesa de Villafuente Bermeja y condesa de Mirabal. Joaquín María fue un ilustrado relevante en la provincia y convirtió la casa torre de Martioda en un interesante palacio dieciochesco. Allí estableció su vivienda habitual el matrimonio

45 Casaron en 1666 con dispensa porque eran primos carnales. AHDV-GEAH. Martioda, sig. 1695-15, fols. 7r-8r.

46 Archivo Histórico Provincial de Álava-Arabako Probintzia-Artxibo Historikoa (en adelante, AHPA-APAH). Escribano Eugenio Ángel de Herrazu, 1741, prot. 844. Vitoria-Gasteiz, 30 de abril de 1741. Inventario de bienes de Juan Joaquín Hurtado de Mendoza Zúñiga y Barrientos.

47 AHPA-APAH. Escribano Eugenio Ángel de Herrazu, 1744, prot. 9142, fols. 476r y 490v. Vitoria-Gasteiz, varias fechas, 1744. Partición de los bienes de Juan Joaquín Hurtado de Mendoza Zúñiga y Barrientos.

48 Ibídem, fol. 493r.

49 AHPA-APAH. Escribano Andrés de Lezana, 1775, prot. 1302, fols. 295-324. Vitoria-Gasteiz, 8 de abril de 1775. Inventario de bienes de Gertrudis Martínez de Medinilla.

entre 1814 y 1821, añadiéndole todo el cuerpo inferior que ahora se ve⁵⁰. Si bien esta residencia, actualizada ya al nuevo modo de vida de la nobleza rural ilustrada, tenía un oratorio dotado de ajuar⁵¹, en la diversa documentación consultada no se nombran las reliquias, por lo que no parece que estuvieran allí. Además, la gran colección de bienes artísticos de Joaquín María Hurtado de Mendoza fue alabada por el intelectual ilustrado Lorenzo Prestamero quien, a pesar de describir con detalle algunas pinturas de su palacio de Vitoria-Gasteiz, no nombra ni un oratorio ni reliquia alguna⁵², tal vez porque no estaban en su casa, o tal vez debido a que la mentalidad ilustrada no veía con buenos ojos este tipo de objetos religiosos y no reparaba en ellos.

Una última noticia útil relativa a las casas de los Necolalde de Urretxu y a sus bienes aparece en 1852, cuando la última heredera, María Josefa de Urdaibay Hurtado de Mendoza, viuda de Lope de Mazarredo, reparte los cinco mayorazgos que posee entre sus cinco hijos. En los lotes se localiza una importante colección de pinturas, esculturas y textiles que habían pertenecido a los Necolalde y que Juan de Necolalde había citado en sus inventarios⁵³. Sin embargo, nada se dice de las reliquias y el oratorio. Tampoco se nombra ningún oratorio en la tasación que Joaquín de Mazarredo, agraciado con el lote de los Hurtado de Mendoza, hace de las casas de los Necolalde en Urretxu. En esta tasación, Echezuria «se halla en su mayor parte abandonado y en algunos puntos del tejado ruinoso», y el tercer piso en mal estado «por haber servido de cuartel en tiempo de la independencia». El palacio Necolalde parece que está en mejor estado, aunque con alguna de sus partes «destruida desde la guerra de la independencia»⁵⁴. Después de esta venta, todas las casas que habían pertenecido a los Necolalde se derribaron para dejar paso al urbanismo que la villa guipuzcoana estaba planeando para los nuevos tiempos. De estos últimos datos solo podemos deducir que los dos conjuntos de reliquias ya no se encontraban en Urretxu en 1852.

Hemos aportado todo este rosario de datos documentales como muestra de que la historia material de las reliquias de Martioda se esconde en la bruma de los tiempos, a pesar de los esfuerzos por sacarla a la luz. El hecho de que las reliquias no aparezcan en los inventarios de bienes de los sucesores de Martioda y de Vitoria-Gasteiz puede sugerir que los conjuntos permanecieron en Urretxu hasta que algún heredero los llevó a Martioda, ya que algunas pinturas que sabemos pertenecían a los mayorazgos de los Necolalde sí aparecen en los inventarios de las casas de Vitoria-Gasteiz en los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, resulta quizá difícil asumir que semejantes conjuntos de piezas de tan alto valor religioso quedaran en manos de meros administradores y no recibieran ninguna atención por parte de los herederos. Por otra parte, no debe extrañar demasiado que no exista ninguna documentación sobre el traslado, ya que se trató de un movimiento entre propiedades privadas y este tipo de movimientos no solían documentarse. Por lo tanto, ante la ausencia de documentación que arroje luz sobre el origen y la historia de estos relicarios, debemos volver la atención a lo que dicen las propias obras.

50 Sobre esta reforma y el personaje, el estudio más completo y actualizado es BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. *La casa-torre de...*

51 Ajuar que dona a la parroquia en su testamento, compuesto por ornamentos litúrgicos. AHPA-APAH. Escribano Pedro Antonio Ortiz de Zárate, 1820-1821, prot. 6264, fol. 15. Martioda, 22 de diciembre de 1814. Testamento de Joaquín María Hurtado de Mendoza.

52 PRESTAMERO, L. *Guía de forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de pintura, escultura y arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*. [Vitoria-Gasteiz]: [Mantelli], 1792, pp. 27-28.

53 AUL. Caja Necolalde, documentos relacionados con el reparto de la herencia de María Josefa de Urdaibay y Hurtado de Mendoza en 1852.

54 AUL. Caja Necolalde, copia de la tasación de la hacienda de Necolalde por José Domingo de Jausoro, hecha el 7 de enero de 1852 por orden de José Francisco de Olaran. Del mismo año es la división de la herencia de María Josefa de Urdaibay por la que se reparten cinco mayorazgos entre sus cinco hijos.

1.3. Los depósitos de Alemania y la circulación de reliquias en Flandes

Las reliquias de Martioda pertenecen mayormente a los Mártires Tebanos y a las Once Mil Vírgenes y, por ello, debemos buscar su origen en el lugar donde según la tradición fueron martirizados, Alemania. Como se ha explicado en el capítulo anterior, durante la época moderna existieron dos grandes focos europeos de distribución de reliquias de santos: por un lado, Roma y sus catacumbas, y por otro, Renania, con lugares como Colonia y Tréveris, antiguas ciudades romanas también surtidas de grandes necrópolis. La extracción de reliquias de estos depósitos y sus traslados se documentaban minuciosamente, generando bellos documentos de pergamino, escritos en latín con letras doradas y coloradas, acompañados de sus sellos pendientes de cera o plomo, denominados *auténticas*. Desde los abades y las abadesas de los centros de origen de las reliquias hasta los nuncios apostólicos, pasando por vicarios generales y obispos de cada diócesis, todas las jerarquías eclesiásticas otorgaban las codiciadas testificaciones, que muchas veces se exhibían junto con las mismas reliquias.

A pesar de que las piezas de Martioda han perdido sus *auténticas* y toda su documentación, el ejemplo de las reliquias de Bergüenda (Álava), conservadas en la parroquia de San Juan Bautista y felizmente documentadas, son el espejo donde encontramos la clave para interpretarlas, ya que pertenecen al mismo contexto histórico y, además, las piezas son formalmente casi idénticas. En Bergüenda, localidad del oeste de Álava, varios miembros del linaje de los Hurtado de Corcuera donaron unas reliquias a su capilla privada dedicada a san Miguel, lugar de enterramiento de la familia, donde ahora se encuentran expuestas en un retablo relicario construido en 1661⁵⁵ a la espera de una restauración y un estudio exhaustivo. Los Hurtado de Corcuera eran parientes de los Hurtado de Mendoza y fueron afamados miembros de la nobleza que ocuparon cargos militares de alto rango en Flandes, Inglaterra e Italia a finales del siglo XVI y primera mitad del XVII⁵⁶. La riquísima información recopilada en la documentación histórica parroquial ha arrojado mucha luz para urdir la trama de esta historia, sobre todo a la hora de conocer mejor el camino que seguían los huesos extraídos de Alemania hasta llegar a los oratorios privados de la nobleza hispana.

Un lote de reliquias de Bergüenda fue recogido para Pedro Hurtado de Corcuera entre 1605 y 1608, cuando ejerció de maestro de campo en Flandes. Allí consiguió reliquias de las Once Mil Vírgenes y otros santos y santas para satisfacer su devoción, rescatadas de varios monasterios ubicados en la archidiócesis de Colonia, como los de Duisburgo⁵⁷, Brüggen⁵⁸ y Hürth⁵⁹ en Renania. El traslado fue validado por el vicario

55 AHPA-APAH. Escribano Bartolomé Ruiz de San Juan, 1661, prot. 4145, fol. 389r-390r. Vitoria-Gasteiz, 9 de mayo de 1661. Contrato de obra para hacer el retablo entre Jacinta Antonia de Isunza y Escoriaza, viuda de Pedro Hurtado de Corcuera, y Diego de Isla maestro arquitecto. Agradezco el dato inédito a José Javier Vélez Chaurri y Pedro Luis Echeverría Goñi.

56 Se pueden conocer breves semblanzas de estos personajes en VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. «Sebastián Hurtado de Corcuera, Bachicaboko erretaula nagusia eta beraren mihise barrokoak = Sebastián Hurtado de Corcuera, el retablo mayor de Bachicabo y sus lienzos barrocos», en ARANSAY SAURA, C. (coord.ª). *Bachicaboko San Martin elizako bi erretaulak (Araba) = Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia = Diputación Foral de Álava, 2013, pp. 83-120.

57 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 7. Colonia, 20 de octubre de 1605. Enricus Reck autoriza a Pedro Hurtado de Corcuera para el traslado de varias reliquias. La copia en papel está en sign. 824-1, doc. 13. La identificación de este lugar ha sido gracias a Iñaki Ortigosa, profesor titular de Filología Latina de la UPV/EHU y a Elena García. Queremos agradecer a Ana Rosa López quien generosamente nos dio sus transcripciones y traducciones de los pergaminos, que nos han servido como un buen punto de partida para estudiar todos los documentos de Bergüenda.

58 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 10. Colonia, 4 de septiembre de 1606. Enricus Reck autoriza a Pedro Hurtado de Corcuera para trasladar varias reliquias. La copia en papel está en sign. 824-1, doc. 17.

59 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 11. Colonia, 6 de marzo de 1608. Enricus Reck autoriza a Pedro Hurtado de Corcuera para trasladar varias reliquias. Copia en papel en 824-1, doc. 1.

general del arzobispado de Colonia, Enricus Reck, que tan presente está en la documentación referida a reliquias de esta época⁶⁰.

Uno de los conjuntos de reliquias más interesantes que recogió fue el compuesto por una cabeza de las Once Mil Vírgenes y otros huesos de los santos macabeos que procedían de la capilla privada del arzobispo de Colonia, Gebhard Truchsess von Waldburg, quien en 1582 se había convertido al calvinismo provocando la llamada guerra de Colonia (1583-1589). Cuenta la documentación que cuando el arzobispo apostató públicamente de la fe católica, el capellán Gerardus Stallilius sacó de su capilla privada unas veinte o veintidós cabezas para evitar que los herejes las profanaran y las entregó a Ioannes Silvius, estudiante de Teología en la Universidad de Colonia y luego párroco en Limburgo. Silvius debió de esconder estas reliquias en varios lugares y, pasados los años, las fue entregando a diferentes personajes del ejército español para ponerlas a salvo y para que recibieran el debido culto y honor en España, considerada baluarte del catolicismo. Una parte de ellas la entregó en 1606 a su amigo Pedro Hurtado de Corcuera y son las que se encuentran ahora en Bergüenda⁶¹. Otra parte, compuesta por una cabeza de las compañeras de santa Úrsula y unos huesos de los compañeros de san Gereón, la llevó Silvius al convento dominico de Maastricht; en 1611, el nuncio apostólico de Flandes autorizó su traslado a España a Bartolomé Freire de Andrade, sargento mayor y viceprefecto del castillo de Amberes, y en 1658 estas reliquias terminaron siendo depositadas en el convento jerónimo del Corpus Christi de Madrid, por mediación del padre Alonso de Igarza, jesuita del Colegio Imperial⁶², y allí se exponen todavía en el coro alto⁶³.

Otro conjunto de reliquias de Bergüenda fue recolectado por diversos comisionados de Luis de Velasco, militar de amplia trayectoria al servicio de la monarquía española. Velasco ejerció como maestre de campo durante el mandato de Alberto VII de Austria como gobernador de Flandes. A su oratorio privado llegaron lotes de reliquias como las de los Mártires Tebanos, traídas desde Tréveris, y las de otros santos de localidades cercanas a Colonia, como Bürvenich⁶⁴ o Heimbach⁶⁵. Todas ellas venían con autorización de las abadesas, los vicarios, nuncios, priores y la autoridad competente, que dicen sellar con cera roja los permisos. La viuda de Velasco, Ana de Hénin-Liétard d'Alsace, que firmaba como Ana de Velasco y Boussu, donó estas reliquias a Pedro Hurtado de Gaviria y Mendoza, miembro del Consejo Real, comisario de la Inquisición e inquisidor general de Cana-

60 Enricus Reck era canónigo de la catedral metropolitana de Colonia, vicario general del arzobispado, profesor de jurisprudencia y rector de la Universidad de Colonia, entre otros cargos. Durante su mandato como vicario general autorizó una gran cantidad de traslados de reliquias desde su archidiócesis a España. FERREIRO ALEMPARTE, J. *La leyenda de las once mil vírgenes. Sus reliquias, culto e iconografía*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991, p. 142.

61 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-1, docs. 10 y 15. Colonia, 7 de enero de 1606. Ioannes Silvius entrega unas reliquias a Pedro Hurtado de Corcuera. Sign. 824-2, pergamino 8. Colonia, 4 de septiembre 1606. Enricus Reck autoriza a Pedro Hurtado de Corcuera para trasladar esas reliquias.

62 Archivo del Convento de Jerónimas del Corpus Christi de Madrid (en adelante, ACJCC). Documento n.º 15. Bruselas, 26 de noviembre de 1611. Guido de Bentivoglio autoriza el traslado de unas reliquias a Bartolomé Freire de Andrade. Madrid, 7 de septiembre de 1658. Testificación de las reliquias, entregadas al convento por Alonso de Igarza. Agradecemos a Vicente Benítez Blanco su amable intercesión para acceder a este archivo y al convento.

63 No hemos tenido acceso a estas reliquias por estar en el coro alto, dentro de la clausura. BENÍTEZ BLANCO, V. «Evocación de la santidad: los relicarios del convento madrileño del Corpus Christi, vulgo 'Las Carboneras'», en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2008, p. 755.

64 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 14. Bürvenich, 28 de octubre de 1607. Catalina Kolff, abadesa de la abadía cisterciense de Bürvenich, entrega unas reliquias a Luis de Velasco, a través de su ministro Alfonso de Astorga.

65 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 12. Colonia, 10 de agosto de 1609. Enricus Reck autoriza a Luis de Velasco para el traslado de unas reliquias procedentes de Heimbach, ducado de Jülich.

rias. Según parece, estas reliquias fueron embarcadas en Dunkerque en 1620 hacia el puerto de San Sebastián (Gipuzkoa), con destino al oratorio del palacio de Bergüenda⁶⁶. Por fin, Hurtado de Gaviria, en su testamento de 1626, las donó a la capilla familiar de su iglesia parroquial⁶⁷, donde hoy día las podemos contemplar.

Por la misma época, en 1616, se tiene noticia de que otro miembro de la misma familia, Íñigo Hurtado de Corcuera y Mendoza, maestro de campo en Flandes, sobrino del inquisidor Hurtado de Gaviria y hermano de Pedro Hurtado de Corcuera, estaba también recogiendo reliquias en varias localidades alemanas del entonces ducado de Cléveris, como Wissel⁶⁸, Büderich⁶⁹ y Wesel⁷⁰. Esta zona militarmente estratégica había sido ocupada por las tropas españolas durante la Tregua de los Doce Años (1609-1621)⁷¹. A su vez, en las cercanías de Colonia, Tréveris, Xanten y de otras ciudades alemanas conocidas por sus depósitos de reliquias⁷², operaban también otros muchos militares y capellanes del ejército español, tales como Thomas Gramaye, agente de Ambrosio Spínola⁷³.

Toda esta documentación nos informa de muchos asuntos interesantes para comprender el origen de las reliquias de Martioda. Primero, se constata que miembros del ejército español en Flandes estuvieron recogiendo reliquias depositadas en monasterios de Alemania, mayoritariamente femeninos, durante la guerra de los Ochenta Años. En las licencias para sacar las reliquias se repite que estos hombres arden en devoción por los santos y que, para evitar la profanación de las reliquias por parte de los herejes, se ofrecen a salvarlas llevándolas a España, donde serán veneradas con la debida honra. Fray José de Sigüenza justifica así que Felipe II enviara varios comisionados a Alemania a traer reliquias, «porque temen que como en otras ciudades y iglesias los herejes han menospreciado y han hollado las reliquias de otros muchos santos, no hagan lo mismo de aquellas por estar en tan manifiesto peligro de venir a sus manos»⁷⁴. El caso antes citado de la capilla del arzobispo apóstata de Colonia resulta especialmente ilustrativo en este aspecto. Sin embargo, conviene recordar que los lugares de procedencia de estas reliquias estaban en guerra y que, por ejemplo, el alavés Íñigo

66 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-1, doc. 6. Bruselas, 28 de abril de 1620. Carta de Juan de Velasco para Pedro Hurtado declarando el envío de dos cajas con reliquias custodiadas por un soldado.

67 Archivo del Territorio Histórico de Álava-Arabako Lurralde Historikoa en Agiritegia (en adelante, ATHA-ALHA). FVAR-047-001-01. Madrid, 6 de septiembre de 1626. Testamento otorgado por Pedro Hurtado de Gaviria.

68 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-1, docs. 9 y 12. Wissel, 23 de marzo de 1616. El canónigo Teodoricum de Raisfelt entrega unas reliquias procedentes del monasterio de San Clemente de Wissel a Íñigo Hurtado de Corcuera.

69 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 19. Büderich, 8 de abril de 1616. El padre Guilhelmus y la madre Catherina Terherenhaeff, del monasterio de Santa Gertrudis de Büderich, entregan unas reliquias a Íñigo Hurtado de Corcuera y Mendoza.

70 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 20. Wesel, 2 de junio de 1616. Iohannes Nithelius, prior de la cartuja de Regina Coeli de Wesel entrega unas reliquias a Íñigo Hurtado de Corcuera.

71 PARKER, G. *El Ejército de Flandes...*, pp. 300-302.

72 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergaminos 15, 16, 9, 18 y 21. Diversas licencias para trasladar reliquias otorgadas a miembros del ejército entre 1615 y 1620.

73 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 17. Ledi, 13 de marzo de 1613. Antonio Albergati, nuncio papal en Colonia, autoriza a Thomas Gramaye para trasladar unas reliquias cogidas con licencia de varios lugares de Colonia y entregárselas a Juan de Velasco, secretario de Ambrosio Spínola. El propio Gramaye debió de ser un agente de Spínola y un confidente de la Administración española en Bruselas, según RETORTILLO ATIENZA, A. «Ambrosio Spínola: entre la cifra privada y el espionaje durante el reinado de Felipe III», *Studia Historica-Historia Moderna*, vol. 41, n.º 2, 2019, p. 241.

74 SIGÜENZA, J. de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Libro IV, discurso XVI. Edición de Juan Catalina García. Madrid: Bailly Baillière e Hijos, 1909, p. 626.

Hurtado de Corcuera recogió unos huesos de san Blas, hasta entonces en poder de los cartujos de Wesel, justo después de haber invadido la ciudad con sus tropas⁷⁵.

Apelando siempre al aumento del culto divino, la mayor gloria de Dios, el consuelo de los piadosos, la edificación de los fieles y la exaltación de santos y santas, lo cierto es que los centros religiosos alemanes fueron en aquel tiempo una cantera inagotable de reliquias, destacando dos ciudades: Colonia y Tréveris. Como ha expuesto Gorka López de Munain en el capítulo precedente, Colonia (fig. 5) centralizaba el culto a santa Úrsula y su séquito de Once Mil Vírgenes, de modo que la antigua ciudad romana y sus necrópolis fueron regularmente explotadas con esa piadosa finalidad. Lo mismo ocurrió en Tréveris (fig. 6) y sus alrededores, principal depósito de los restos de san Mauricio y su Legión Tebana de más de seis mil mártires, si bien las confusas versiones de esta leyenda permitieron la existencia de varios centros de devoción a estos mártires. Además de la propia Colonia, tenemos Agaune (actual Saint-Maurice, en Suiza), Xanten y, sobre todo, la citada Tréveris, con devoción acreditada desde el siglo XI⁷⁶. De esta ciudad situada a orillas del río Mosela proceden las reliquias pertenecientes a los santos tebanos de Bergüenda, así como las traídas en 1605 a Valladolid por Magdalena de San Jerónimo, una mujer singular que, al servicio de la gobernadora de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia, transportó una impresionante cantidad de reliquias y cuya historia se encuentra documentada al detalle y bien estudiada⁷⁷. En otros muchos lugares de Europa también se localizan cabezas de los tebanos originarias de Tréveris, muchas de ellas traídas por la Compañía de Jesús⁷⁸.

No sería muy descabellado pensar que las reliquias de Martioda tengan la misma procedencia que las mencionadas. Para apuntalar un poco más esta hipótesis, tenemos dos datos reveladores.



Fig. 5. Iglesia de San Pantaleón de Colonia (Alemania).



Fig. 6. Catedral de San Pedro de Tréveris (Alemania).

⁷⁵ Así lo expresa el propio documento de autenticación, firmado y sellado por el prior de la cartuja de Regina Coeli de Wesel en 1616. AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 20. Wesel, 2 de junio de 1616. Iohannes Nithelius entrega unas reliquias a Iñigo Hurtado de Corcuera.

⁷⁶ KRÖNERT, K. «Les martyrs de Trèves», en BROCARD, N., VANNOTTI, F. y WAGNER, A. (eds.). *Autour de Saint Maurice*. Saint-Maurice: Foundation des Archives Historiques de l'Abbaye de Saint-Maurice, 2011, pp. 431-443. Sobre la expansión del culto de los tebanos en Alemania, véase FERREIRO ALEMPARTE, J. *La leyenda de...*, pp. 122-128.

⁷⁷ AMIGO VÁZQUEZ, L. «De Flandes a Valladolid», en AMIGO VÁZQUEZ, L. y WATTENBERG GARCÍA, E. *El estandarte de San Mauricio del Museo de Valladolid. Reliquias de Flandes en la Corte de España. 1604*. Valladolid: Asociación de Amigos del Museo de Valladolid, 2003, pp. 25-66.

⁷⁸ Por ejemplo, el conjunto regalado por Juan de Borja y Castro, hijo de san Francisco de Borja, a la iglesia jesuita de San Roque de Lisboa, que conserva su documentación. TELFER, W. *The Treasure of São Roque. A Sidelight on the Counter-Reformation*. Londres: Society for Promoting Christian Knowledge, 1932.

Por una parte, el análisis de carbono-14 realizado a dos de las reliquias de Martioda dio como resultado una datación antigua, del siglo III, lo que indica que podrían proceder de una necrópolis de probada antigüedad como las ya citadas. Por otra parte, conocemos que en 1599 el vicario de Colonia, Lorenzo Fabricio, dio licencia a Luis de Peñaranda, comisario de Felipe II y de los archiduques Alberto e Isabel en Colonia para trasladar dos cabezas de las Once Mil Vírgenes y de los Mártires Tebanos y otras reliquias más⁷⁹. Dicha licencia fue validada nuevamente en 1601 por el vicario Enricus Reck en Colonia y, en 1603, por los notarios apostólicos de Valladolid, que las recibieron de manos de un criado del rey llamado Cristóbal Pérez de Trillo⁸⁰. El destinatario de estas cabezas no era otro que Domingo de Ipeñarrieta, natural de Urretxu, destacado hombre de leyes, miembro del Tribunal del Rey en Flandes⁸¹ y hermano de Cristóbal de Ipeñarrieta, contador mayor del Consejo de Hacienda y padrino de Juan de Necolalde. Por lo tanto, los ejemplos de Bergüenda y de Urretxu nos permiten rellenar los vacíos documentales que presentan las reliquias de Martioda y urdir su historia.

La segunda idea que podemos extraer de esta valiosa documentación es que el centro estratégico del tráfico de reliquias estaba en Flandes y en la corte española, y es posible que los relicarios se elaboraran en este contexto. Lógicamente, las asentadas redes comerciales entre Flandes y España, al estar bajo el poder de una sola administración, aportaban una estructura sólida para que cualquier mercancía fuera transportada con seguridad. Sin embargo, hay un hecho que queremos subrayar. De Alemania salían los huesos de santos y santas que, según la documentación, recibían culto público desde tiempo inmemorial, pero no se nombra su forma, decoración, color ni estructura, salvo en algún caso excepcional en que se describe la reliquia dentro de un receptáculo circular «a la manera antigua»⁸². En cierta ocasión se llega incluso a afirmar que las reliquias estaban «abandonadas como estiércol en el estercolero»⁸³. En los sucesivos inventarios consultados que registran acopios de reliquias en Alemania, se citan exclusivamente los huesos, el centro de procedencia y la atestación documental de la misma, pero no se las describe formalmente. Sin embargo, cuando esas reliquias embarcaban en Flandes con destino a España o bien cuando llegaban a puerto, se detenían a describir los relicarios, no solo las reliquias.

Sirva como ejemplo el extraordinario conjunto de reliquias que Magdalena de San Jerónimo recogió en 1603 en Alemania. La estructura del inventario describe el lugar de recogida de las reliquias, la fecha y la persona que las autentifica, y la parte del cuerpo a la que corresponden: «De la iglesia colegiata de San Paulino extramuros de Treveris, Guillermo Brecio dean, día 21 de septiembre del mismo año, de las reliquias de los santos martires trevericensis una cabeza integra, ocho grandes particulas de cabeza, dos costillas, cuatro

79 Donostiako Elizbarrutiko Artxibo Historikoa-Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (en adelante, DEAH-AHDSS). P601-01, carp. 127. Colonia, 27 de septiembre de 1599. Lorenzo Fabricio, vicario de Colonia, da licencia a Luis de Peñaranda para trasladar unas reliquias destinadas a Domingo de Ipeñarrieta.

80 DEAH-AHDSS. P601-01, carp. 126. Colonia, 14 de diciembre de 1601. Enricus Reck da licencia a Cristóbal Pérez de Trillo para el traslado de unas reliquias para Domingo de Ipeñarrieta. Valladolid, 7 de abril de 1603. Cristóbal Pérez de Trillo entrega las reliquias a Domingo de Ipeñarrieta.

81 URREA, J. «Los Ipeñarrieta en el siglo XVII», en IGUÍNIZ, F. et al. *El Palacio Corral-Ipeñarrieta...*, pp. 83 y 94-97.

82 Es el caso de las reliquias de san Blas y san Bernardo que Íñigo Hurtado de Corcuera coge de la cartuja de Regina Coeli de Wesel en 1616, y que son descritas como «in forma rotunda ornatam antiquo modo». AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 20.

83 Dice «abietae ut stercora in sterquilinio». AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 21. Wesel, 17 de enero de 1620. Jabobus Baestweilerus, cura de Sonsbeck (Renania), entrega unas reliquias a Baltasar Montoya.

humeros...»⁸⁴. Las reliquias que recogió viajaron a Bruselas, donde fueron atestadas por el nuncio apostólico y, después de año y medio, en marzo de 1605, una parte de ellas fue donada a la ciudad de Valladolid para su depósito en la Casa Pía de la Aprobación, fundada por ella misma⁸⁵. En ese momento se describen las reliquias —que, por cierto, presentan una forma y estructura similar a las de Martioda—, como «veinte caveças de las once mil virgenes y veinte y una de los santos teveos, todas guarnecidas de tela morada y otras colores, con sus coronas de flores y puestas cada una en su almoadilla de tela de oro y pardo»⁸⁶. Algo parecido sucedió con las reliquias de Bergüenda: en Alemania se cogieron cabezas, dientes, costillas y partes de cuerpos, y en Flandes se embarcó «el relicario que tenía prometido [...] es una cruz de evano con algunas reliquias y al pie della ay un cabeza de los sanctos thebeos» cerrada con cristal y minuciosamente embalada para que no «se rompa cosa ninguna»⁸⁷. Si a estas referencias documentales sumamos el hecho de que las reliquias de Martioda presentan claras similitudes formales con piezas flamencas, podríamos pensar que las reliquias alemanas se convertían en relicarios artísticos al pasar por Flandes. Y es precisamente allí donde residían Antonia Hurtado de Mendoza y Juan de Necolalde.

1.4. Los sellos de autenticación de las reliquias

Para conocer el origen de las reliquias de Martioda solo existe hoy día una pista: los diferentes sellos que todavía ostentan. Realmente, es excepcional que los huesos de la primera época moderna conserven los sellos de cera roja que servían para autenticarlas, por lo que estos lacres tienen un enorme valor histórico. Toda la documentación histórica habla de que las reliquias llevaban el lacre del convento o monasterio que las entregaba, pero muy pocas los han mantenido⁸⁸, al menos que se sepa, porque la verdad es que esos lacres no suelen ser registrados en el ámbito de la conservación y restauración, ni tampoco han sido merecedores de estudios sistemáticos⁸⁹. Se ha realizado una larga búsqueda en bases de datos de sigilografía histórica de España, Flandes y Alemania, así como en documentos de legitimación de reliquias con sus sellos colgantes de cera de diferentes archivos. Sin embargo, esta búsqueda resultó infructuosa porque no se encontró ningún paralelo. El único descubrimiento que se aporta ahora fue fruto de la observación directa de otras reliquias, en especial de un interesante conjunto de reliquias en Melsbroek (Bélgica). En ese sentido, el objetivo de describir e intentar interpretar los sellos de Martioda no es otro que darlos a conocer para que futuros estudios tengan un pequeño modelo con el que comparar otros sellos.

84 ACJCC. Bruselas, 30 de junio 1603. Octavio, nuncio apostólico de Flandes, autentifica las reliquias que Magdalena de San Jerónimo ha recogido en Colonia y Tréveris. Insertado en el acta notarial de las reliquias donadas por esta misma señora al convento el 12 de abril de 1612.

85 AMIGO VÁZQUEZ, L. «De Flandes a...», pp. 38-39.

86 Archivo Municipal de Valladolid. Doc. «Chancillería», caja 39, exp. 16. Valladolid, 13 de marzo de 1605. Escrituras de concordia otorgadas entre la justicia y regimiento de Valladolid y la madre Magdalena de San Jerónimo sobre el patronazgo de la casa y monasterio de la Aprobación, fol. 31v.

87 AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-1, doc. 6. Bruselas, 28 de abril de 1620. Carta de Juan de Velasco para el inquisidor Pedro Hurtado de Gaviria donde le informa del envío de una caja de reliquias desde el puerto de Dunkerque.

88 En el relicario del monasterio de San Lorenzo de El Escorial hay al menos un cráneo que presenta dos lacres, pero por la imposibilidad de acceder a las reliquias no se ha podido analizar ni verificar la existencia de más lacres. Según información aportada por Almudena Pérez de Tudela, el cráneo en cuestión pertenece a san Lorenzo y procede de Roma. MEDIAVILLA MARTÍN, B. y RODRÍGUEZ DÍEZ, J. *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2004, pp. 460-468.

89 En el curso de la restauración, la restauradora Paloma López Sebastián habló con un buen número de especialistas en sigilografía y reliquias, quienes no pudieron identificar estos lacres. Tampoco lo hicieron los expertos consultados posteriormente durante esta investigación histórica.

Las reliquias de Martioda cuentan con dieciséis lacres, algunos incompletos y otros enteros, que se conservan adheridos al hueso (fig. 7). Es posible ordenarlos en cuatro tipos diferentes. El primero de ellos (fig. 8) muestra a un monje, vestido con cogulla y de rodillas, orando ante la cruz, que está rodeada por dos flagelos, la lanza de Longinos y lo que podría ser la esponja con vinagre, en clara alusión a la pasión de Cristo. A los lados de la cruz se lee «TV ES / SPES MEA». La inscripción pertenece a la conocida *De imitatione Christi*, obra del místico renano Tomás de Kempis (h. 1380-1471) escrita en la primera mitad del siglo xv, todo un referente en la literatura espiritual europea, leída y publicada constantemente durante siglos. La frase está tomada del capítulo LIX del libro III, donde trata de la esperanza que se debe poner en Dios, recitando que «vos sois mi esperanza y mi confianza. Vos sois mi consuelo y el amigo más fiel en todo»⁹⁰. Teniendo en cuenta que Kempis era agustino, el sello tal vez pertenezca a algún centro religioso de esta orden de entre los muchos que se documentan como dadores de reliquias.

Fig. 7. Cabeza VL1 con dos lacres.



Fig. 8. Lacre de la reliquia CJD con la inscripción TU ES SPES MEA.



Fig. 9. Lacre de la reliquia CJI con las letras IFMRS entrelazadas.



⁹⁰ KEMPIS, T. *Imitación de Cristo*. Buenos Aires: Tor, 1957, p. 150.

Un segundo sello presenta las letras mayúsculas IFMRS entrelazadas entre sí, rematadas por una corona e inscritas en un octógono (fig. 9). Se trata de un escudo civil que debe pertenecer a algún miembro de la nobleza. La presencia de la corona indica alto rango y relación con la monarquía, y como es habitual, cabe pensar que las letras son el acrónimo de algún personaje, seguramente titular de un marquesado, condado o territorio. Por desgracia, no se tienen más pistas para su interpretación.

El tercer tipo de sello (fig. 10) es redondo y expone la inscripción IHS, cuya letra central está rematada por una cruz, mientras que en la parte baja tiene lo que parece una pequeña corona de espinas. Con gran lógica se puede interpretar como un lacre de la Compañía de Jesús, a pesar de ser formalmente muy sencillo comparado con los lacres jesuíticos repartidos por toda Europa, por lo general casi idénticos entre sí, y rodeados de llamas y acompañados de los clavos de Cristo (fig. 11). Refuerza esta interpretación el importante papel que ejercieron los jesuitas en la difusión de las reliquias por Europa y el Nuevo Mundo gracias a su fuerte red internacional y a su vocación evangelizadora. Por un lado, su dedicación misionera necesitaba tanto historias modélicas de santos como reliquias que convirtieran en realidad sus narraciones, para difundir el mensaje de Cristo por el Nuevo Mundo⁹¹. Por otro lado, la espiritualidad contrarreformista demandaba estimular por todos los medios la devoción a los santos y las santas, y la Compañía de Jesús, convertida en principal instrumento de la Contrarreforma, se caracterizó por construir capillas relicario en sus colegios⁹². Todo ello avivó el tráfico de reliquias, especialmente de las más abundantes, como las de las Once Mil Vírgenes y la Legión Tebana, tanto que se ha vinculado a los jesuitas con la expansión de estas devociones en España⁹³. De hecho, los santos tebanos apenas eran conocidos en España hasta los reinados de Felipe II y Felipe III⁹⁴, época en la que se comenzó a difundir una gran cantidad de sus reliquias. En este contexto devocional debemos ubicar las de Martioda.



Fig. 10. Lacre de la reliquia VL6 con las letras IHS.



Fig. 11. Sello de la Compañía de Jesús de Tréveris. Siglo XVII. Archives de l'État en Belgique, base de datos de moldes de sellos, n.º reg. 5131.

91 FERREIRO ALEMPARTE, J. *La leyenda de...*, pp. 104-105. COELLO DE LA ROSA, A. «Reliquias globales en el mundo jesuítico (siglos XVI-XVIII)», *Hispania Sacra*, vol. 70, n.º 142, 2018, pp. 555-568.

92 ARIAS MARTÍNEZ, M. y HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. «La Compañía de Jesús y las capillas relicarios vallisoletanas: Medina del Campo», en *Struggle for Synthesis: A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII – The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999, vol. 1, pp. 115-128.

93 AMIGO VÁZQUEZ, L. «De Flandes a...», p. 46.

94 *Ibidem*, p. 55.

Finalmente, un cuarto tipo de sello representa un escudo heráldico formado por un collar de cuentas redondas con un indecifrabable acrónimo con las letras RRSPD (fig. 12). Bajo ellas aparece otro escudo, en cuyo interior hay una especie de *bretzel*, un pan muy popular en Alemania que, en contextos heráldicos, suele ilustrar el apellido Becker⁹⁵. Curiosamente, existen sellos similares en Echternach, villa de Luxemburgo a 25 km de Tréveris, pertenecientes a un concejal de esta localidad llamado Nicolas Becker y fechados en 1575 (fig. 13). Incluso en Ústi nad Labem (Chequia) se puede encontrar una heráldica similar asociada a un personaje llamado Paul Bäcker⁹⁶. En el caso de Martioda, no se ha podido identificar a quién pertenece el lacre, pero hemos conseguido encontrar uno idéntico en la reliquia de un mártir tebano que forma parte de un cuadro relicario de la parroquia de San Martín de Melsbroek (Bélgica), pocos kilómetros al noreste de Bruselas (fig. 14)⁹⁷. Como se verá en el estudio artístico de estas obras, también es muy notoria la similitud estética y técnica de ambos conjuntos que, aunque no han sido estudiados, están fechados en el siglo XVII⁹⁸. Así pues, y a pesar de la ausencia de certezas documentales, la hipótesis más sólida indica que las reliquias de Martioda provendrían de las ciudades alemanas de Tréveris, Colonia y sus alrededores, y que llegaron a través de la corte española de Bruselas.



Fig. 12. Sello de la reliquia CJI con las letras RRSPD.



Fig. 13. Sello de Nicolás Becker, concejal de Echternach (Luxemburgo), fechado en 1575. Archives de l'État en Belgique, base de datos de moldes de sellos, n.º reg. 4744.



Fig. 14. Sello adherido a una reliquia de los santos tebanos. Cuadro relicario del siglo XVII, parroquia de San Martín de Melsbroek (Bélgica).

95 El apellido Becker o Backer significa 'panadero', de ahí que su imagen sea un *bretzel*, como es habitual en la heráldica.

96 El escudo se encuentra en la clave de una bóveda en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Ústi nad Labem. JINDRA, P. y MUDRA, A. «Architectural Sculpture in the Church Interior», en MUDRA, A. y OTTOVÁ, M. (eds.). *(Art) Without borders. Medieval Art and Architecture in the Ore Mountains Region (1250-1550)*. Praga: Charles University in Prague, Faculty of Arts, 2015, pp. 194-195.

97 Queremos agradecer al profesor Paul Vandebroek de la Universidad de Lovaina porque nos recomendó visitar esta parroquia sin saber que estas reliquias tenían sellos ni que se relacionaban formalmente con las de Martioda.

98 VANDENBROECK, P. «The energetics of an unknowable body», en ROOIJAKKERS, G. (ed.). *Backlit Heaven. Power and devotion in the archdiocese Mechelen*. Tiel: Lannoo, 2009, p. 230.

2. Bordar la santidad

El extraordinario conjunto de Martioda se compone de dos grupos de reliquias. Uno de ellos (fig. 15) lo forman doce cabezas con nimbos bordados y apoyadas, en cojines, que pertenecen a los Mártires Tebanos y las Once Mil Vírgenes, y están expuestas en una sencilla vitrina compartimentada de madera dorada y policromada. Un segundo grupo (fig. 16) lo integran seis reliquias escenográficas acompañadas por un rico retablo relicario de madera. Todo este segundo conjunto está expuesto en una vitrina de madera con marcos tallados con motivos vegetales y dorados, construida a medida de estas piezas. Por último, tenemos dos escaparates de madera con otras reliquias en su interior. Tras el estudio histórico de las piezas, en este apartado vamos a abordar las obras de arte y su trasfondo espiritual.



Fig. 15. Vitrina con el conjunto de reliquias de los Mártires Tebanos y las Once Mil Vírgenes de Martioda.



Fig. 16. Vitrina con las reliquias escenográficas y el retablo relicario de Martioda.

2.1. Las reliquias de los Mártires Tebanos y de las Once Mil Vírgenes

Resulta complicado establecer una cronología o una procedencia exacta de estas piezas atendiendo al diseño y la forma de los bordados, dado que no hay tantos estudios sistemáticos de bordados europeos que definan los tipos. Tal vez esta ausencia se deba a que el arte del bordado religioso fue bastante homogéneo durante la época moderna en casi todo el continente o, más bien, a que a partir del siglo XVII la producción de bordados se convierte en una labor cada vez más artesanal y menos valorada artísticamente, de tal manera que no ha sido tan atendida desde la disciplina de la historia del arte. Con todo, la aguda mirada de las restauradoras que han tratado los bordados del conjunto de Martioda asegura que son obras de gran calidad técnica, tal y como se expone en el capítulo dedicado a los textiles. Aquí nos vamos a detener en las características artísticas.

El marco cronológico que se propone para las cabezas de Martioda es el segundo cuarto del siglo XVII, no sin ciertas reservas y con grandes inseguridades. En los bordados europeos del siglo XVI se aprecian grutescos con elementos fantásticos y monstruos híbridos entre humanos y vegetales, motivo este que define el repertorio decorativo renacentista no solo en los bordados sino en todas las artes. En la segunda mitad del XVI se incorporan repertorios de diseños de cueros recortados difundidos desde el creativo palacio de Fontainebleau, que tanta influencia ejercerá en los elementos decorativos de la época. Con el cambio de siglo y pasando al XVII, estos programas fantásticos se «depuran» y se vuelven naturalistas, al tiempo que los repertorios pasan a ser exclusivamente vegetales, conservando la finura renacentista⁹⁹. Es en este momento donde ubicamos las cabezas de Martioda. Después, a partir de la década de 1640, los vegetales se vuelven cada vez más carnosos y ganan en volumen, sobre todo los bordados metálicos, que pasan a tener más relieve, a la vez que los motivos bordados con hilos de colores son más variados y naturalistas. Sin embargo, a partir de esta fecha también se manifiesta una notoria pérdida de calidad en los bordados de reliquias, volviéndose más toscos y de carácter más rudimentario.

En el diseño de los bordados se advierte un desarrollo muy similar al de la policromía de las esculturas, y esto no debe extrañar demasiado ya que la policromía precisamente pretendía imitar los ricos textiles del momento. Es más, quienes policromaban, pintaban y bordaban manejaban los mismos patrones para inspirarse: unos libros de modelos internacionales publicados repetidamente durante varios siglos en Italia, Francia y, sobre todo, Alemania, de gran difusión y notable éxito en todo el continente¹⁰⁰. Estos modelos servían como fuente de inspiración para que cada bordador o bordadora creara un diseño adaptado a cada obra, al espacio que debía labrar y al cliente. Por esta razón se pueden encontrar motivos muy similares por toda Europa, pero difícilmente veremos diseños exactamente iguales materializados en telas reales. En el caso de las cabezas de Martioda entrevemos que se pudieron emplear estos modelos (figs. 17-22), al igual que en otras producciones textiles de la época.

El valor de la simetría es fundamental en el diseño de estos bordados. Se trata de grutescos vegetales con la única inclusión de alguna corona y las letras IHS (Jesús) y MRA (María). Los grutescos están formados por jarrones, frutas y flores, zarcillos, roleos, formas lobuladas y foliadas, flores de lis y granadas, es decir, elementos llamados «del natural», sin ningún elemento fantástico. Estos vegetales se organizan en torno a un eje

99 ÁGRED A PINO, A. M.^a. *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 319-321.

100 Ibídem, p. 316. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. *La policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1990, p. 151. ANDUEZA PÉREZ, A. *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2017, p. 252.



Fig. 17. PARASOLE, I. *Studio delle virtuose donne: Doue si vedono bellissimi lauori di punto in aria, reticella, di maglia. Disegnati da Isabetta Catanea Parasole.* Roma: Antonio Facchetti, 1597, p. 7.



Fig. 18. Cabeza VL1.



Fig. 19. FORESTO, G. *Lucidario di recami nel qual si contengono molti et varie sorti di disegni, a punti in aere, et punti tagliati & a fogliami, & con figure...* Venecia: Giuseppe, 1557, p. 24.



Fig. 20. Cabeza VL8.

Fig. 21.
PELLEGRINO, F.
Livre de Moresques.
Tres utile et necessaire à
tous orfevres, tailleurs,
graveurs, paictres,
tapissiers, brodeurs,
lingieres, et femmes qui
besognent de lesguille.
Paris: Chez Hierosme de
Gormont, 1546, p. 13.



Fig. 22. Detalle de la
cabeza VSD2.

simétrico y con un marcado ritmo orgánico, que siembran la superficie de la tela, rodeando y cubriendo la reliquia. Toda esa hojarasca fina y rizada, hecha en hilos metálicos, brilla en contraste con el color denso del fondo textil, uniendo así dos de los valores más importantes de la belleza desde muy antiguo: color y brillo.

Tipológicamente no es raro encontrar cráneos de santos y santas envueltos por ricas telas bordadas o con máscaras, tocados con coronas de flores o nimbos, y apoyados en cojines u otros soportes. Reliquias así ataviadas las podemos encontrar en gran cantidad por toda Europa, empezando por la famosa iglesia de Santa Úrsula de Colonia, centro neurálgico de la devoción de las Once Mil Vírgenes. Allí se encuentra la *Goldene Kammer* o cámara dorada, una capilla conocida por estar recubierta enteramente de reliquias y que contiene bustos relicarios realizados entre los siglos XIII y XVIII, así como unos ochocientos cráneos recubiertos de textiles fechados en la época barroca, sin precisar más¹⁰¹. Los cráneos de Colonia (fig. 23) están engalanados con terciopelos rojos y voluminosos bordados metálicos, lentejuelas y pequeñas piedras de colores. Asimismo, algunos presentan inscripciones similares a las halladas en Martioda (IHS y MRA). También se conservaban unas cabezas decoradas de la misma forma en el antiguo convento de dominicas de Friburgo de Brisgovia (Alemania), ahora depositadas en el Augustinermuseum de la misma ciudad. Tienen bordados fechados en la primera mitad del siglo XVII atribuidos a las monjas del convento, formados por carnosos vegetales realizados en hilos metálicos y coronas de flores¹⁰².



Fig. 23. Cabezas de las Once Mil Vírgenes. Siglo XVII. *Goldene Kammer*, iglesia de Santa Úrsula de Colonia (Alemania). Imagen tomada de URBANEK, R. *Die Goldene Kammer*.... p. 17.

101 URBANEK, R. *Die Goldene Kammer von St. Ursula in Köln. Zu Gestalt und Ausstattung vom Mittelalter bis zum Barock*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2017, pp. 15-17.

102 BOCK, S., NENNER, A. y SCHÜLY, M. «Katalog», en BOCK, S. et al. *Gold, Perlen und Edel-Gestein: Reliquienkult und Klosterarbeiten im deutschen Südwesten. Augustinermuseum Freiburg*. Múnich: Hirmer, 1995, pp. 71-79.

En el antiguo monasterio benedictino de la ciudad de Sint-Truiden (Bélgica) —conocida por haber mantenido en pie parte de su beguinaje—, se documenta un conjunto de cabezas de las Once Mil Vírgenes y de los Mártires Tebanos que se trajeron desde Colonia ya en el siglo XIII¹⁰³. Compuestas de igual manera que las reliquias alemanas, conservan sus tejidos medievales¹⁰⁴, lo que nos da a entender que esta disposición de los cráneos tiene una larga tradición de siglos. Pero el conjunto de cráneos más importante y mejor conocido es el procedente de la abadía belga de Herkenrode, guardado en un armario en la girola de la catedral de Hasselt (Bélgica) (fig. 24), que ha sido restaurado y estudiado por el KIK-IRPA en Bruselas, el Real Instituto de Patrimonio Artístico de Bélgica. Este conjunto está formado por cuarenta y ocho cráneos y muchas piezas pequeñas más, con reliquias de las Once Mil Vírgenes, de los santos tebanos y de otros santos y santas. Todos estos restos fueron traídos desde Colonia entre 1249 y 1279 por Willem van Rijckel, abad del monasterio de Sint-Truiden¹⁰⁵, situado a escasos 20 km de Herkenrode. Con ellos trajo también las cabezas de Sint-Truiden antes nombradas. Todas estas reliquias están acicaladas con textiles medievales fechados entre los siglos XIII y XIV, y algunas disponen de coronas de flores, con una hechura idéntica a las de las reliquias escenográficas de Martioda (figs. 25-26).

En tierras de Flandes, el paralelo más estrecho lo encontramos en los cuadros de reliquias de la parroquia de Melsbroek (fig. 27), localidad cercana a Bruselas ya nombrada porque en su relicario hemos identificado uno de los sellos de autenticación de Martioda. Pero, además, la similitud técnica y estética de los relicarios de Melsbroek y Martioda es palmaria. Son prácticamente idénticos en la presencia de bolitas de vidrio atadas a unos entorchados que se enroscan (figs. 28-29) y también en la forma de acumular esas bolitas para crear un crisol de brillo (figs. 30-31). En Martioda, el eje del diseño de la diadema de las cabezas VL1 y VL3 está marcado por una flor de pasta vítrea roja llamada bermelleta, vermelleta o mermelleta¹⁰⁶ (fig. 32). Debe su nombre a que imita el granate, una piedra semipreciosa de un profundo color bermellón¹⁰⁷, y se trata de una florecilla de seis o siete pétalos rojos con un aplique central dorado con una estrella. Este motivo debió de producirse en serie en grandes cantidades y al menos en dos tamaños, a juzgar por su extendidísima presencia en relicarios de todo tipo tanto en España como en Flandes. Además de en Martioda, se encuentra abundantemente en los escaparates del monasterio de las Descalzas Reales y en un relicario piramidal de procedencia flamenca conservado en el Real Monasterio de la Encarnación¹⁰⁸, ambos en Madrid; a su vez, en Flandes, se encuentran

103 GEORGE, P. *Reliques & arts précieux en pays mosan du haut Moyen Age à l'époque contemporaine*. Lieja: Éditions du Céfal, 2002, pp. 54-56 y 62-63.

104 Aunque estén conservadas parcialmente. REYNIERS, J. «Relieken en reliekschatten van Sint-Ursula en de elfduizend maagden in Belgisch Limburg», *Volkskunde*, n.º 2, 2021, pp. 207-241.

105 GEORGE, P. et al. «Een abdij en haar relieken: de historische context», en VAN CLEVEN, F., REYNIERS, J. y ERVYNCK, A. *Met maagdelijke blik. De reliekenschat van Herkenrode doorgelicht*. Bruselas: Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2019, p. 25.

106 Queremos agradecer a Ana García Sanz, conservadora del monasterio de las Descalzas Reales, por habernos puesto al corriente de este término.

107 ARANDA HUETE, A. M. *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 1447. EGIDO FERNÁNDEZ, M.ª C. «Joyas femeninas: un aporte sobre léxico del español colonial americano», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. IV, sem. 2, 2016, pp. 128-129.

108 N.º Inv. 00620409. A pesar de estar catalogado como de escuela castellana, no dudamos de la procedencia flamenca de esta obra. HERRERO SANZ, M.ª J. «Ficha 37», en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.ª L. (ed.ª). *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación en Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2015, pp. 136-137.

Fig. 24. Conjunto de reliquias de la abadía de Herkenrode. Catedral de Hasselt (Bélgica).



Fig. 25. Reliquia de la abadía de Herkenrode. Catedral de Hasselt (Bélgica). N.º inv. 40, n.º KIK 62287.



Fig. 26. Reliquia de la abadía Herkenrode. Catedral de Hasselt (Bélgica). N.º inv. 10, n.º KIK 62229.





Fig. 27. Cuadro relicario. Siglo XVII. Parroquia de San Martín de Melsbroek (Bélgica).



Fig. 28. Detalle de la cabeza VSI1.



Fig. 29. Detalle del cuadro relicario de la parroquia de San Martín de Melsbroek (Bélgica).

Fig. 30. Detalle de la
cabeza VL6.



Fig. 31. Detalle del
cuadro relicario de
la parroquia de San
Martín de Melsbroek
(Bélgica).



Fig. 32. Detalle de la
bermelleta de la cabeza
VL1.



bermelletas en Melsbroek (fig. 29) y en el busto relicario del M Museum de Lovaina, fechado en el siglo XVII y procedente de la iglesia del beguinaje de esa ciudad (fig. 33)¹⁰⁹.

También en España podemos encontrar cráneos engalanados con telas y bordados. En la Encarnación de Madrid, cuya historia y relicario están bien estudiados, existen unos fragmentos de cráneos ataviados llamados «cascos relicarios» (figs. 34-35). Aunque mantienen alguna relación técnica y el concepto sea el mismo, su ejecución y el resultado final distan bastante de las de Martioda. Fechados en el siglo XVII, estos cascos fueron realizados por las hermanas de dicho monasterio¹¹⁰, lo que permite apoyar la hipótesis del origen flamenco de las de Martioda. También en Madrid, en el Real Monasterio de las Descalzas Reales, existen unos cráneos totalmente rehechos en el siglo XVIII y, por ello, imposibles de comparar¹¹¹.

Más similares en forma son las cabezas que se encuentran en el monasterio de San Salvador de Cañas y en el monasterio de Santa María la Real de Nájera, ambos en La Rioja, en la parroquia de Nuestra Señora de la Sey de Valeria (Cuenca)¹¹² y en la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz), estas últimas parece que traídas desde Alemania por un soldado jerezano¹¹³. También son muy interesantes los cráneos de la capilla del relicario de la iglesia de San Ildefonso de Toledo, antiguo colegio de jesuitas. Esta capilla muestra, una vez más, el papel de la Compañía de Jesús en la difusión de reliquias a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Acoge cráneos de diversos santos (fig. 36), de origen desconocido y que no han sido estudiados ni restaurados. Están envueltos por telas rojas y blancas bordadas con hilos metálicos, cuentas y lentejuelas, y disponen de diademas que evocan nimbos, ahora caídos y cubiertos de suciedad. Otro antiguo colegio jesuita convertido en parroquia es la iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid, en cuya capilla relicario también se pueden encontrar composiciones de cabezas con diademas de flores (fig. 37). Curiosamente, las reliquias decoradas de este modo suelen ser de las Once Mil Vírgenes y de los Mártires Tebanos, y por tanto, de origen renano, como los casos que acabamos de nombrar. Sin embargo, otras reliquias de santos romanos, seguramente procedentes de las catacumbas de Roma, suelen estar en relicarios arquitectónicos de madera o metal, de clara hechura clasicista, o bien en bustos relicarios. Así son los que hay en el relicario de la iglesia de Santiago el Real de Medina del Campo o en el colegio de San Luis de Villagarcía de Campos (Valladolid), y en Álava, en Delika¹¹⁴ y Markina¹¹⁵. Con estos ejemplos podemos concluir que la hechura del relicario puede aportar una importante pista sobre su origen geográfico.

109 M Museum de Lovaina (Bélgica), C/505.

110 SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.^a L. y BENITO GARCÍA, P. «Fichas 132-147», en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.^a L. (ed.^a). *El Relicario del Real...*, pp. 260-267.

111 Queremos agradecer aquí a M.^a Leticia Sánchez Hernández y a Ana García Sanz, conservadoras de ambos monasterios, por habernos facilitado un acceso privilegiado a estas piezas y dedicarnos todo el tiempo necesario para observarlas.

112 DE LA FUENTE ANDRÉS, F., KAWAMURA, Y. y VILA TEJERO, M.^a D. «Pareja de cráneos relicario», en GARCÍA SERRANO, R. (ed.). *La moda española en el Siglo de Oro*. Toledo: Junta de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 2015, pp. 294-295.

113 ROMERO BEJARANO, M. *Iglesias y conventos de Jerez*. Córdoba: Almuzara, 2018, p. 94.

114 Son reliquias sacadas de las catacumbas romanas y traídas a Delika por Francisco de Porres, jesuita y Provincial de Toledo, con sus auténticas. AHDV-GEAH. Delika, sign. 970-1, 970-5 y 943-005.04. PORTILLA VITORIA, M. J. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI: las vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Vitoria-Gasteiz: Obispado de Vitoria y Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, pp. 365-366.

115 Ahora en el Museo Diocesano de Arte Sacro de la capital alavesa, n.º reg. 513. PORTILLA VITORIA, M. J. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: el valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, pp. 573-574.



Fig. 33. Busto relicario.
Siglo XVII. M Museum
de Lovaina (Bélgica),
C/505.



Fig. 34. Casco relicario. Siglo XVII.
Real Monasterio de la Encarnación de
Madrid. N.º inv. 00620194.



Fig. 35. Casco
relicario. Siglo XVII.
Real Monasterio
de la Encarnación
de Madrid. N.º inv.
00620043.



Fig. 36. Detalle del retablo relicario. Siglo XVII. Capilla de San Juan, iglesia de San Ildefonso, Toledo.



Fig. 37. Reliquia de las Once Mil Vírgenes. Siglo XVII. Capilla relicario, iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid.

No hace falta alejarse mucho de Martioda para encontrar los dos últimos paralelos que queremos mostrar, ambos en Álava y documentados. Uno de ellos es el relicario de las Once Mil Vírgenes de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz (figs. 38-41), donado por Francisco de Galarreta a través de su viuda Claudia de Lira y depositado en la capilla familiar de los Galarreta por su hermano Martín en 1672¹¹⁶. Francisco de Galarreta (1602-1659) fue un hombre de la nobleza rural alavesa con una espléndida carrera diplomática en Flandes, que llegó a ser secretario de Estado y de Guerra en Bruselas en 1636-1638 y 1644-1648. Estaba casado con Claudia de Lira, hija de Juan de Lira, pagador general de los Ejércitos de Flandes, por lo que su carrera estuvo doblemente vinculada a tierras flamencas. Su hermano Martín de Galarreta (1606-1673) ostentó el mismo cargo en Bruselas entre 1655 y 1659. Al patronazgo de los Galarreta y los Lira debemos un conjunto de obras artísticas que llegaron a Álava desde Bruselas, entre las que se documentan muchas pinturas de paisajes y retratos, unos reposteros bruselenses con las armas de la familia que donaron al convento de San Francisco, la magnífica pintura de Gaspar de Crayer conservada ahora en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz¹¹⁷ y el relicario que nos interesa.

Por las fechas, los cargos y las gestiones que compartieron, no hay ninguna duda de que Francisco de Galarreta y Claudia de Lira conocían personalmente a Juan de Necolalde y Antonia Hurtado de Mendoza, con los que debieron coincidir tanto en Bruselas como en Madrid¹¹⁸. Aunque de las reliquias de los Galarreta no

116 Toda la información de estos personajes y su patronazgo artístico, ampliamente documentado, en PORTILLA VITORIA, M. J. «Misión secreta de un alavés en Flandes. Don Francisco de Galarreta Ocáriz (año 1643)», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año XI, tomo XI, 1967, pp. 5-50, y sobre todo, en BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. «Fundación y patronato de los Alday y Galarreta: las capillas de San Prudencio y Santo Cristo en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz», *Ars Bilduma*, n.º 0, 2010, pp. 14-39.

117 La puesta al día de toda la literatura de esta pintura en BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. «Lamentación sobre Cristo muerto de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz atribuido a Gaspar de Crayer. Revisión y nuevas aportaciones», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, tomo 24, 2011, pp. 153-179.

118 VERMEIR, R. *En estado de guerra: Felipe IV y Flandes, 1629-1648*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Caja Sur, 2006, pp. 272 y 275.

Figs. 38-41. Cabezas de las Once Mil Vírgenes. Capilla del Santo Cristo, catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz.



se conservan *auténticas* ni otra documentación —al menos que se sepa—, salvo los testamentos de sus propietarios, parece evidente que fueron traídas desde Bruselas junto con otras tantas obras. Además, tipológicamente pertenecen a la misma familia de cabezas decoradas con textiles y coronas de flores tan presentes en Flandes, aunque han sido notablemente intervenidas en el siglo XIX¹¹⁹. Por las técnicas de bordado con hilos metálicos entorchados formando una composición central, por la presencia de bermelletas idénticas a las citadas, por las bolitas de vidrio y los encajes metálicos, también idénticos, debemos relacionar las reliquias de los Galarreta no solo con las de Martioda, sino también con las de Melsbroek y las del Stadsmuseum De Hofstadt en Diest (Bélgica), muy similares y fechadas genéricamente en el siglo XVII¹²⁰. La labor de bordado algo más tosca y sencilla de las reliquias vitorianas nos lleva a proponer una cronología de mediados del siglo XVII, siendo algo posteriores a las de Martioda e inferiores en calidad.

El último paralelo alavés es el ampliamente documentado conjunto de Bergüenda (fig. 42), del que no es posible aportar fotos de calidad por la mucha suciedad que las cubre y la imposibilidad de abrir el retablo relicario donde se encuentran. Sin embargo, un examen visual permite apreciar el asombroso parecido con algunas de las piezas de Martioda, tanto en sus bordados (figs. 43-45) como en su configuración. Además, las similitudes con otras obras flamencas son también notorias: las coronas de flores, elaboradas con alambres de los que cuelgan unas titilantes lentejuelas, tienen su análogo en el museo de Diest; las pequeñas reliquias fabricadas en forma de *minibustos* las encontramos también en Herkenrode (figs. 46-47) y los enmarañados hilos entorchados cosidos con bolitas de vidrio y las bermelletas siguen el mismo diseño visto en Melsbroek (figs. 48-49). En conclusión, está fuera de duda que las reliquias de Bergüenda estéticamente forman una familia con dichas piezas flamencas. Esta relación queda demostrada gracias a la documentación histórica y rotundamente corroborada por algunas cartelas identificativas escritas en neerlandés que ostentan varias de las reliquias¹²¹. Apoyándonos en estas piezas de Bergüenda, no es muy aventurado afirmar que los relicarios de Martioda son de origen flamenco.

119 Las intervenciones del XIX son evidentes en las peanas de madera de las cabezas, los galones de color salmón y otros arreglos menores. Archivo de la Fundación Catedral Santa María-Santa María Katedrala Fundazioa de Vitoria-Gasteiz. CROMA S.C. *Informe del estado de conservación y del tratamiento realizado al «Mueble Relicario de las Once Mil Virgenes» procedente de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz* [informe], 2008, pp. 3-4 y 12.

120 Stadsmuseum De Hofstadt, Diest (Bélgica), n.º inv. B087.

121 Es el caso de la mandíbula de santa Genoveva, recogida en 1616 en el convento alemán de Santa Gertrudis de Büderich (Wesel, Renania). AHDV-GEAH. Bergüenda, sign. 824-2, pergamino 13. La mandíbula está identificada con la inscripción «va[n] su[n]te Geneveva jo[nc]fer» (de santa Genoveva virgen). Agradezco la ayuda en la transcripción y traducción del neerlandés a Justin Kroesen de la Universidad de Bergen (Noruega). En otras reliquias hay textos en latín y en francés.

Fig. 42. Retablo relicario. Parroquia de San Juan Bautista de Bergüenda (Álava).



Fig. 43. Detalle del retablo relicario. Parroquia de San Juan Bautista de Bergüenda (Álava).



Fig. 44. Detalle de la cabeza VL7.



Fig. 45. Detalle de la cabeza VL3.



Fig. 46. Detalle del retablo relicario. Parroquia de San Juan Bautista de Bergüenda (Álava).



Fig. 47. Reliquia de la abadía de Herkenrode. Catedral de Hasselt (Bélgica). N.º inv. 101, n.º KIK 62550.



Fig. 48. Detalle del retablo relicario. Parroquia de San Juan Bautista de Bergüenda (Álava).



Fig. 49. Detalle del cuadro relicario. Parroquia de San Martín de Melsbroek (Bélgica).



2.2. Jardines de reliquias

Por otra parte, las reliquias escenográficas de Martioda dispuestas en su vitrina relicario, las podemos relacionar con el género artístico de los jardines cerrados (*besloten hofjes* en neerlandés) por razones de forma, técnica y contenido. Esta fascinante producción artística de los Países Bajos y Renania es difícil de clasificar por la gran variedad de elementos que contiene. Los jardines cerrados son cuadros tridimensionales o retablos compuestos por esculturas, reliquias, *agnus dei*, apliques metálicos y todo un colorido jardín de flores de tela e hilo, minuciosamente realizados¹²². Deben su nombre al *hortus conclusus* o huerto cerrado mencionado en el Cantar de los Cantares bíblico (Cn 4:12), alegoría del amor místico que tiene una larga tradición teológica y artística como metáfora visual de la pureza de la Virgen María y representación del paraíso¹²³. Por atesorar una gran carga simbólica ha sido un tema de enorme éxito en la iconografía cristiana, sobre todo en el ámbito religioso femenino: para las monjas, consideradas novias espirituales de Cristo, tanto la conversación amorosa del texto bíblico como el jardín cerrado donde se desarrolla ese amor místico adquieren un relieve especial¹²⁴.

Los *besloten hofjes* mejor conservados se encuentran en el Museo Hof van Busleyden de Malinas (Bélgica) y han sido sometidos a un exhaustivo estudio y a una modélica restauración en los últimos años¹²⁵. Son un conjunto de siete jardines que proceden del Hospital de Nuestra Señora de Malinas y están fechados todos en las primeras décadas del siglo XVI a excepción de uno, del XVII. En ellos podemos admirar unas inconfundibles tallas malinesas (las llamadas *poupées*) rodeadas por un frondoso jardín figurado que tiene incluso su diminuta valla de entrada (fig. 50). Entre las coloridas flores de hilo hay *paperolles* (rulos de papel), inscripciones, frutas, reliquias, medallas, árboles, cuentas de colores, ángeles e incluso animales como corderos, cabras, conejos, aves y algún unicornio. Si se miran con atención los detalles, podemos encontrar paralelos con las reliquias de Martioda, sobre todo en un tipo de flor con múltiples pétalos (figs. 51-52), también presente en las antes citadas reliquias de Herkenrode (figs. 53-54). Asimismo, la hechura de unos árboles vistos en Herkenrode y Diest se repite en las piezas alavesas (figs. 55-56).

Si se vuelve la vista a Alemania, encontramos también muestras fundamentales de este género en los dos *Reliquiengärten* (jardines de reliquias) del monasterio de la orden de la Santa Cruz de Bentlage¹²⁶, en Westfalia. Uno de ellos (fig. 57), fechado en 1499, es un jardín en cuyo eje compositivo se sitúa un Cristo crucificado, lo que deja muy clara su función espiritual, pues estaba destinado a la oración. Este jardín se ve rodeado de dieciséis cabezas de santos y de santas cubiertas por textiles medievales y tocadas con coronas de flores. El segundo jardín de Bentlage, fechado en 1520, tiene un Calvario acompañado por dos cabezas de santos. Varias flores de estos dos huertos alemanes guardan relación con la hechura de las de Martioda, aunque estas últimas sean significativamente menos finas (figs. 58-59).

122 Para la definición del género y su interpretación el referente es BAERT, B. *Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries*. Lovaina: Peeters, 2016.

123 Toda la tradición simbólica medieval del tema en ASTELL, A. W. *The Song of Songs in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

124 VANDENBROECK, P. *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13e siècle*. Bruselas: Martial et Snoeck, 1994, p. 91.

125 Estudiados tras su restauración en WATTEEUW, L. e ITERBEKE, H. (eds.). *Enclosed Gardens of Mechelen. Late Medieval Paradise Gardens Revealed*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

126 Estudiados en BEILMANN-SCHÖNER, M. et al. «Eure Gebeine werden wie Pflanzen sprossen». *Forschungsergebnisse zu den spätmittelalterlichen Reliquiengärten im Kloster Bentlage (Westfalen n.º 77, 1999)*. Münster: Aschendorff, 2002.

Fig. 50. Jardín cerrado con san Agustín, la Virgen y el Niño con santa Ana y santa Catalina. Hacia 1510-1530. Museum Hof van Busleyden de Malinas (Bélgica), inv. GHZ BH006.



Fig. 51. Detalle del Jardín cerrado con san Agustín, la Virgen y el Niño con santa Ana y santa Catalina. Hacia 1510-1530. Museum Hof van Busleyden de Malinas (Bélgica), inv. GHZ BH006.



Fig. 52. Detalle de la reliquia escenográfica CD3.

Fig. 53. Detalle de reliquia de la abadía de Herkenrode. Catedral de Hasselt (Bélgica). N.º inv. 5, n.º KIK 61589.



Fig. 54. Detalle de la reliquia CD2.

Fig. 55. Detalle de cuadro relicario. Siglo XVII. Stadsmuseum De Hofdstadt de Diest (Bélgica). N.º inv. B087.



Fig. 56. Detalle de la reliquia CD2.



Fig. 57. *Reliquiengarten* (jardín de reliquias). 1499. Monasterio de la orden de Santa Cruz de Bentlage (Alemania).



Fig. 58. Detalle de *Reliquiengarten* (jardín de reliquias). Hacia 1520. Monasterio de la orden de Santa Cruz de Bentlage (Alemania).



Fig. 59. Detalle de la reliquia CD2.

También en Xanten (Alemania) podemos encontrar ejemplos equivalentes. Conviene subrayar que esta antigua ciudad romana fue el principal eje de la devoción a los Mártires Tebanos desde el siglo VIII y un importante depósito de reliquias. De hecho, allí se encuentra la tumba de san Víctor y otros compañeros de la Legión, a quienes la ciudad debe su nombre¹²⁷. El basamento del retablo lateral de san Antón de la iglesia de la colegiata (ahora catedral), de hacia 1500, se compone de un jardín cerrado con unos huesos largos decorados de una forma muy similar a las reliquias de los escaparates de Martioda, y los encajes metálicos y la hechura de las flores que lo acompañan guardan importantes parecidos con nuestras piezas (fig. 60). Cabe recordar que, como se ha señalado antes, en 1616 el militar alavés Íñigo Hurtado de Corcuera estuvo recogiendo reliquias en villas de esta misma zona.

Fig. 60. Detalle del basamento del retablo lateral de san Antón. Hacia 1500. Catedral de San Víctor de Xanten (Alemania).



Salvando las evidentes diferencias de calidad artística, las técnicas de ejecución son las mismas en ambos casos y también lo es el concepto de crear un pequeño jardín simbólico. Finos alambres metálicos entorchados donde se enlazan hilos de colores, tiras de papeles y pergaminos cubiertos de hilos, pequeños árboles, colgantes metálicos que centellean... son recursos empleados para crear una composición que mezcla diseños arquitectónicos, jardines y reliquias. Asimismo, hay que tener en cuenta que este género alcanzó sus mayores cotas de calidad a finales del siglo XV e inicios del XVI¹²⁸. En cambio, a finales del siglo XVI y principios del XVII, los jardines perdieron calidad y sus diseños se diversificaron, dando lugar a versiones más toscas y menos detalladas, con más inclusión de hilos metálicos y de pedrería, menos trabajo fino de flores de tela y sin tanta primorosa labor.

127 El nombre Xanten procede de la locución latina *ad sanctos*, que significa «junto a los santos». La ciudad creció y se desarrolló en la Edad Media alrededor del monasterio de San Víctor y su depósito de reliquias. GEORGE, P. «Sur les traces des saints thébains en pays mosan», en BROCARD, N., VANNOTTI, F. y WAGNER, A. (eds.). *Autour de Saint Maurice...*, pp. 421-422.

128 SORBER, F. «Gardening for Paradise. Plants in Silk, Metal, Glass and Parchment», en WATTEEUW, L. e ITERBEKE, H. (eds.). *Enclosed Gardens of...*, p. 148.

La datación que se propone para el conjunto de Martioda es la primera mitad del siglo XVII, porque en él se percibe ya esa pérdida de calidad, sobre todo visible en las piezas CI3 y CD1 (fig. 61), caracterizadas por el tamaño de los motivos estructurales, hechos con papel doblado y recubierto por hilos metálicos y de colores. A partir de estas fechas se seguirán produciendo jardines de reliquias, pero con una consideración artística inferior. Ciertamente, ataviar reliquias con abigarradas decoraciones florales es una larga tradición que, extendida durante siglos a lo largo del continente europeo con ejemplos como los *Klosterarbeiten* (trabajos de convento) alemanes¹²⁹ o los *paperolles* franceses¹³⁰, subsiste aún hoy en los monasterios femeninos y en la artesanía popular¹³¹.

El carácter teatral barroco de estas singulares producciones artísticas se afirma en la propia composición en forma de miniescenario. La reliquia principal es representada sobre unas pequeñas gradas que bien podrían evocar un altar, el cual se ve enmarcado por una estructura semiarquitectónica compuesta también



Fig. 61. Reliquia escenográfica CD1.



Fig. 62 y 63. Reliquia escenográfica CI2.

129 ROTHEMUND, B. *Barocke Klosterarbeiten*. Autenried: Buch-Kunstverlag, 1982.

130 OLALQUIAGA, C. «Flore sacrée: les reliquaires à paperolles, ornements sublimes», *Perspective*, n.º 1, 2010, pp. 151-157.

131 Tal es el caso de los *ganutell* de Malta, elaborados por mujeres para todo tipo de eventos festivos.

de reliquias y con un telón de fondo (figs. 62-63). Es, literalmente, una representación del cielo, donde se encuentran los mártires, y aquí es donde deberíamos reparar en su carga simbólica. Ni que decir tiene que la visión del paraíso en forma de jardín cuenta con una larguísima tradición cultural¹³². El cristianismo aportó más matices a esta tradición heredada, al representar a los primeros mártires con coronas de rosas, entre flores y gozando del cielo y descritos con metáforas florales¹³³. Pero estos jardines cerrados o *besloten hofjes* tienen otra marcada singularidad: no solo representan el paraíso donde reside la divinidad con los santos y las santas, sino que incluyen metáforas florales estrechamente relacionadas con el ejercicio de la horticultura espiritual que se practicaba en los beguinajes de Flandes y en los monasterios femeninos de Europa, y que consistía en coser, bordar y realizar jardines de tela y reliquias. Como defienden Paul Vandenbroeck y Barbara Baert, es necesario interpretar estas obras en clave de género.

2.3. Un trabajo de mujeres: las monjas artistas y las artistas monjas

Atendiendo al carácter religioso de estos jardines de reliquias, debemos traer a colación la relación mística de las monjas con los vergeles. Ya desde la literatura devocional medieval se documenta una tradición muy asentada que hablaba de *cultivar* y *sembrar* las virtudes en obras cuyos títulos aludían a metáforas florales, tales como *Jardín amoroso del alma devota*, de Pierre d'Ailly¹³⁴. En ellas se mostraban imágenes y visiones en jardines, recordando que Cristo resucitado se había aparecido a María Magdalena en un huerto, además de las incontables referencias florales presentes en las sagradas escrituras. Eran también muy habituales las imágenes de la Virgen María, eterno modelo de virtud femenina, hilando, cosiendo y bordando. E incluso, para fomentar la *imitatio Mariae*, existía una leyenda popular según la cual el Niño Jesús le había pedido a su madre unas flores y, al ser invierno, la Virgen se las hizo de tela¹³⁵.

En Flandes, la elaboración de los jardines cerrados y de otras muchas labores textiles a manos de las comunidades de beguinas está plenamente documentada¹³⁶. Si bien parece que existían unos artesanos —llamados *pasementmakers*— que se dedicaban a labores textiles y bordados, y que también pudieron elaborar flores para este tipo de obras, las referencias documentales a este trabajo femenino son incontables¹³⁷. Sabemos que, fuera de los beguinajes, muchos de estos trabajos de aguja y reliquias eran labores conventuales, es decir, una actividad que desarrollaban las monjas en el interior de las clausuras como parte de sus actividades cotidianas y de su desarrollo espiritual. Coser, bordar, crear abalorios, elaborar pasamanerías y confeccionar flores de tela para ataviar altares y tumbas eran trabajos con los que las hermanas ocupaban su tiempo y su atención. Los expertos no dudan de que la decoración textil de las reliquias de Herkenrode, por ejemplo, es obra de las

132 Recogida en DELUMEAU, J. *History of Paradise. The Garden of Eden in Myth and Tradition*. New York: The Continuum Publishing Company, 1995.

133 MILLER, P. C. «‘The Little Blue Flower Is Red’: Relics and the Poetizing of the Body», *Journal of Early Christian Studies*, n.º 8, 1997, p. 230.

134 BAERT, B. «Revisiting the Enclosed Gardens of the Low Countries (Fifteenth Century Onwards). Gender, Textile, and the Intimate Space as Horticulture», *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, vol. 15, 2017, pp. 10-11.

135 *Ibidem*, p. 11.

136 SIMONS, W. *Cities of Ladies. Beguine Communities in the Medieval Low Countries, 1200-1565*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001, pp. 85-86.

137 BAERT, B. «Revisiting...», pp. 8-9. SORBER, F. «Gardening for Paradise...», p. 159.

monjas del mismo monasterio¹³⁸. Y no solo las religiosas se ocupaban de esta clase de tareas; la costura ha sido históricamente una ocupación de mujeres. Es significativo que muchos de los libros de modelos de bordados citados páginas atrás estén dedicados a las mujeres e, incluso, que muchas de sus portadas estén ilustradas por mujeres cosiendo, bordando y tejiendo. Una de las publicaciones más reeditadas, la de Giovanni Antonio Tagliente (fig. 64), manifiesta ya en el título que su libro «enseña a las mujeres a coser, a recamar y a diseñar»¹³⁹. A su vez, el manual escrito por Isabella Parasole para Ana de Aragón y Cardona lleva por título *Studio delle virtuose dame*¹⁴⁰.

En el nombrado monasterio femenino de la Encarnación de Madrid se conservan aún troqueles y moldes para realizar flores de pasta, y además cuentan con testimonios documentados de esta actividad, como la carta escrita por Mariana de San José en 1610 asegurando que estaba enseñando a las otras monjas a hacer flores¹⁴¹. El aderezo de reliquias con estas labores de aguja debía de resultar aún más significativo por su mayor valor religioso. Hubo hermanas que fueron conocidas por elaborar cuadros con ellas o guarnecerlas, como Aldonza del Santísimo Sacramento (1588-1648), hija de María de Zúñiga, VI condesa de Miranda; a ella se deben una buena cantidad de piezas

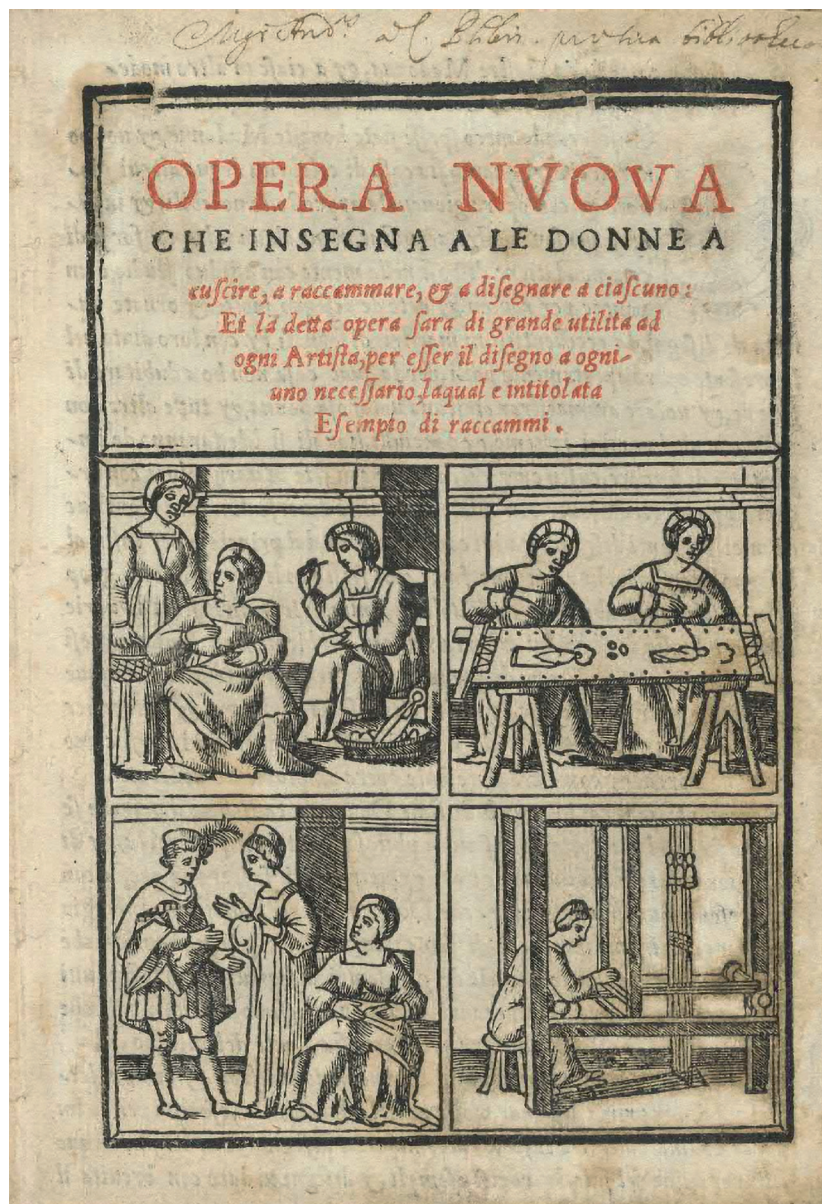


Fig. 64. Portada de TAGLIENTE, G. A. *Opera nuova che insegna a le donne cuscire, a raccommare, & a disegnare a ciascuno*. Venecia: Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1530.

138 GEORGE, P. et al. «De relieken van Herkenrode: een mentaliteitsgeschiedenis», en VAN CLEVEN, F., REYNIERS, J. y ERVYNCK, A. *Met maagdelijke blik...*, pp. 204-205.

139 TAGLIENTE, G. A. *Opera nuova che insegna a le donne cuscire, a raccommare, & a disegnare a ciascuno*. Venecia: Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1530.

140 PARASOLE, I. *Studio delle virtuose donne: Doue si vedono bellissimi lauori di punto in aria, reticella, di maglia. Dissegnati da Isabetta Catanea Parasole*. Roma: Antonio Facchetti, 1597.

141 SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.ª L. «El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación», en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.ª L. (ed.ª). *El Relicario del Real...*, p. 43, nota 61 y p. 38.

del relicario de la Encarnación¹⁴². Es más, el trabajo artístico de bordado y de flores es una de las virtudes que los biógrafos de la época moderna loaban en estas monjas. Uno de ellos fue Alonso de Villerino, quien ensalzaba la habilidad de la hermana Francisca de San Ambrosio, hija de familia noble y monja agustina recoleta en el convento de la Encarnación de Valladolid, narrando que «hizo flores que imitaron con gran primor todas las del campo; hizo dibujos de grande estimacion; inventó unas targetas o relicarios grandes en que puso las reliquias con tal aseo que los días que se sacavan a la iglesia iban personas de buen gusto a verlas, celebrando el que fuesse obra de muger, la que no lo parecía»¹⁴³. Así pues, estos espacios cerrados eran lugares en los que muchas mujeres podían desarrollar al mismo tiempo su espiritualidad y sus capacidades artísticas.

Esta clase de trabajos puede que fueran expresiones más religiosas que artísticas, porque crear estas obras era un acto de devoción y eran producidos desde la fe. Sin embargo, no se debe olvidar que esa oración que se desarrollaba durante el trabajo se consumaba con la creación de un objeto estético lleno de significado y, en muchas ocasiones, dotado de valor artístico. El viejo lema de *ora et labora* alcanzaba así un sentido pleno, debido a que el trabajo manual —en este caso, bordar— también era una forma de oración¹⁴⁴. De hecho, la conexión entre orar y bordar era tan estrecha que hasta se documentan oraciones específicas para esta labor, como recoge Ricardo Fernández Gracia¹⁴⁵.

De la misma forma que no podemos probar documentalmente el origen, la procedencia, la cronología ni la historia de las reliquias de Martioda, tampoco resulta fácil hacer aseveraciones en torno a su autoría. A pesar de todo, por todas las evidencias expuestas, podemos suponer que los relicarios fueron elaborados por mujeres que, artistas o no, bordaron la santidad con una clara intención estética y simbólica.

2.4. Otras piezas del conjunto de Martioda

Además de las doce cabezas de mártires y de los relicarios escenográficos, el conjunto de Martioda cuenta con dos escaparates (figs. 65 y 66). Según los informes técnicos que José Cortés y M.^a Soledad Rojo firman en este mismo libro, ambos escaparates parecen haber sido intervenidos hasta perder parte de su forma original. Se trata de dos cajas cuadradas de madera rematadas en una balaustrada, doradas y policromadas con unos carnosos vegetales de pleno siglo XVII. Su interior contiene ahora varias reliquias que cuelgan desde su techo, unas ornadas con unas lazadas rosas y otras aderezadas con las mismas telas y bordados que las cabezas, además de tener los mismos lacres de autenticación. Sin embargo, el papel pintado y encerado de su interior, que simula un paisaje con rocas y vegetales de cera, y que tenía reflejos luminosos gracias a unas limaduras de hierro descubiertas durante la restauración¹⁴⁶, puede ser algo más tardío, probablemente ya del siglo XVIII. Dentro de los escaparates también se han encontrado fragmentos de figuras de cera, que deben de pertenecer a una pequeña escultura del Niño Jesús, además de a unas frutas, como era habitual en los escaparates barrocos con figuras de cera¹⁴⁷.

142 Ibídem, p. 39.

143 VILLERINO, A. *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de nuestro padre San Agustín y vidas de las insignes hijas de sus conventos*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego, 1690, p. 355. Más ejemplos en FERNÁNDEZ GRACIA, R. *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*. Pamplona: Universidad de Navarra, Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 425-427.

144 HAMBURGER, J. F. *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley: University of California Press, 1997, p. 184.

145 FERNÁNDEZ GRACIA, R. *Tras las celosías...*, p. 431. Se trata de una oración titulada *Meditaciones de la Pasión de Jesús sacadas de lo preciso para una costura*, fechable a principios del siglo XIX.

146 Véase en este mismo libro el capítulo relativo a la conservación y restauración de los elementos de papel, redactado por José Cortés.

147 ESTELLA, M. «Obras maestras inéditas del arte de la cera en España», *Goya Revista de Arte*, n.º 237, 1993, pp. 149-160.



Figs. 65 y 66.
Escaparate CJI y CJD,
respectivamente.

No se han podido documentar estos escaparates porque ninguna de las «alhajas» y «relicarios guarnecidos» que se citan en los inventarios tienen una descripción detallada. A pesar de ello, podemos asegurar que fueron heredados junto con las demás reliquias y que formaban parte del ajuar de los mismos oratorios, aunque recompuestos en época indeterminada, probablemente durante el siglo XVIII. Por un fotografía antigua sabemos que antes de estar en la sacristía de Martioda estaban colocados a los lados del sagrario del retablo mayor¹⁴⁸.

Este tipo de obras fueron objetos suntuarios en el patrimonio de la nobleza hispana durante los siglos XVII y XVIII, especialmente en el ámbito de la corte¹⁴⁹, de donde no nos extrañaría que procedieran. A medida que su valoración como objeto artístico fue decayendo a partir de finales del siglo XVIII, las familias nobles fueron deshaciéndose de ellos. Por ello, la gran mayoría de los escaparates se conservan en conventos femeninos. Ese es el caso de los escaparates madrileños de la Encarnación —compuesto por reliquias y flores—¹⁵⁰ y de Santa Isabel la Real, que contiene reliquias y figuras de cera¹⁵¹, y está ahora depositado en el Museo Nacional de Artes decorativas, además de los estudiados en Navarra¹⁵².

148 ATHA-ALHA, Fondo Guereñu. Sign. ATHA-DAF-GUE-2341.

149 Sobre el escaparate, véase MORERA VILLUENDAS, A. «El escaparate, un mueble para una dinastía», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie IV, tomo 22, 2009, pp. 123-124.

150 MOYA VALGAÑÓN, J. G. «Fichas 53-59», en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.ª L. (ed.ª). *El Relicario del Real...*, pp. 162-166.

151 Atribuido a Eugenio Gutiérrez Torices, n.º inv. CE03348. MUÑOZ MARTÍN, R. «Gabriel Fernández de Madrigal: secretario del rey, regidor municipal y patrono de Santa Isabel la Real de Madrid. Nuevos datos en torno al Escaparate de Figuras de cera de la Vida de la Virgen del Museo Nacional de Artes Decorativas», *Además De. Revista on line de Artes Decorativas y diseño*, n.º 7, 2021, pp. 163-181.

152 FERNÁNDEZ GRACIA, R. *Tras las celosías...*, pp. 432-435.

Por último, al hablar del conjunto de Martioda no podemos dejar de nombrar el retablo relicario (fig. 67) que se encuentra en el cuerpo central de la vitrina de las reliquias escenográficas. Se trata de un retablo en madera dorada y policromada, diseñado con una traza de carácter decorativo, inmerso plenamente en el lenguaje arquitectónico del barroco temprano y que se puede fechar en torno a las décadas de 1630-1640. Su rico diseño se basa en el lenguaje arquitectónico clásico y está decorado con pilastras-costilla, salientes ces, puntas de diamante, gotas y unos variados jarrones, estrechamente relacionados con piezas de platería de aquellas décadas. En este caso la documentación tampoco aclara nada sobre el posible origen ni cronología de este retablo relicario, que ni siquiera se nombra expresamente en los inventarios de la familia. Pese a ello, podemos aventurarnos a decir que tal vez este retablo y la vitrina, así como los escaparates, fueran ese «costoso ornato» que Luis de Necolalde añadió al mayorazgo heredado de sus padres, porque se trata de una arquitectura fina con una bella policromía realizada con delicadeza, una pieza de calidad.

Este retablo es una microarquitectura de dos cuerpos diseñada para albergar una gran cantidad de pequeños fragmentos de reliquias, que están acomodadas en cuadros protegidos por cristales. Si bien no podemos afirmar nada con rotundidad, parece que el concepto arquitectónico está más relacionado con obras castellanas que con piezas similares flamencas, las cuales se caracterizan por ser más planas y siempre de madera chapeada de ébano u otras maderas más nobles¹⁵³. Tal es el caso de los retablos relicario del Stadsmuseum De Hofstadt de Diest, de mediados del siglo XVII¹⁵⁴, de los que se encuentran en las Descalzas Reales de Madrid¹⁵⁵ y del relicario en forma de pirámide del monasterio madrileño de la Encarnación¹⁵⁶. El relicario flamenco de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz también es de madera ebanizada, al igual que las piezas de madera colocadas encima del retablo relicario de Bergüenda. Estas son dos pirámides y una caja arquitectónica enviadas desde Flandes en 1620 y ahora muy estropeadas, y presentan un gran parecido con otras dos pirámides que existen en la catedral de Hasselt¹⁵⁷ y en otros lugares de Flandes.

Las composiciones de las reliquias que tiene este retablo relicario de Martioda en sus catorce expositores siguen las mismas técnicas y los mismos materiales que las reliquias escenográficas, especialmente las CI3 y CD1. Es más, el expositor del segundo cuerpo incluso reproduce en miniatura su composición en forma de arco de medio punto rodeado por otros arcos. Curiosamente, en esta representación en miniatura el relicario parece estar colocado sobre un altar, lo que subraya aún más su carácter santo.

Estos pequeños cuadros de reliquias han perdido su color, pero durante el proceso de restauración se pudieron apreciar sus vivas tonalidades originales, que se conservan en la parte trasera por haber permanecido protegida de la luz y de otros agentes externos. Es necesario remarcar esta característica cromática porque el color era uno de los ingredientes sensoriales imprescindibles para que las reliquias revelaran su santidad, finalidad que perseguían todos estos relicarios artísticos.

153 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. «Fundación y patronato...», p. 36.

154 Stadsmuseum De Hofstadt, Diest (Bélgica), n.º inv. B073.

155 Especialmente el n.º inv. 00612593, cuyas reliquias están decoradas con flores realizadas con la misma técnica que la empleada en los ejemplos citados en este trabajo.

156 Ver nota 108.

157 VAN CLEVEN, F., REYNIERS, J. y ERVYNCK, A. *Met maagdelijke blik...*, p. 208.



Fig. 67. Retablo relicario.

2.5. Manifestar la santidad: color, brillo y aroma

El lenguaje de los colores es complejo debido a su polisemia. Si bien es cierto que la carga cultural de cada color puede cambiar a lo largo del tiempo, hay colores que han mantenido constantemente ciertos valores simbólicos, sobre todo en la cultura cristiana. Así, el rojo, asociado al poder desde la antigüedad, llegó a ser uno de los colores más empleados en la heráldica, y en la cultura religiosa representará el color de la sangre de Cristo y, por extensión, de la sangre derramada por los mártires¹⁵⁸, como los de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes. A su vez, el verde encarna el color de la juventud, la primavera, los jardines, la esperanza y el frescor¹⁵⁹, y en este contexto, debemos asociarlo a la imagen del paraíso que representan las cabezas de Martioda. En menor medida está presente el blanco, color de la pureza, la castidad y la virginidad, pero también de lo divino y de la resurrección¹⁶⁰, valores asociados rotundamente a la santidad. San Carlos Borromeo, en su tratado sobre el ajuar litúrgico publicado en 1577, obra fundamental para comprender el arte de la Contrarreforma, ya había advertido de que los colores de las telas que vestían las reliquias debían ser «de color apropiado al santo o santa»¹⁶¹. Siendo así, la elección de los colores empleados en Martioda no parecen fruto de la casualidad, como tampoco lo es otra de sus cualidades sensoriales: el brillo, eterno sinónimo de belleza.

Si bien la riqueza y ostentación que suponía el empleo de bordados de metales nobles en los vestidos fue ocasión de prohibiciones durante la época moderna¹⁶², el uso de tan ricos materiales estaba más que justificado en el caso de ornamentos sagrados y en el aderezo de reliquias¹⁶³. Estos hilos metálicos brillantes no hacían más que confirmar el carácter divino y celestial de las reliquias, mediante destellos y reverberaciones luminosas. La especialista en textiles Ana María Ágreda Pino describe muy bien el efecto visual que tenía la inclusión de hilos metálicos en los bordados, diferente al de los fondos dorados de las pinturas y retablos. En palabras de esta especialista, al mezclarse los hilos metálicos con hilos de colores se producen «miríadas brillantes» que parecen «atravesadas por infinitos destellos luminosos, como si quedaran sumergidas en un mar de brillos dorados»¹⁶⁴. Además, las variaciones de la luz que incide sobre las piezas concede a estas un aspecto siempre cambiante.

En las reliquias de Martioda, ese efecto brillante no solo se produce gracias a los hilos metálicos, sino también a otras piezas metálicas aplicadas que enriquecen el vergel bordado. Por ejemplo, los fondos de los bordados de las cabezas VL1 y VL3 (fig. 68) tienen lentejuelas cosidas que siembran de puntos de luz el campo de color, como un cielo salpicado de estrellas, algo habitual en las primeras décadas del siglo XVII¹⁶⁵; también las coronas de las cabezas VL7 y VL8 (fig. 69) están orladas por diminutas lentejuelas colgantes que titilan al menor movimiento; el rosario de bolitas de vidrio soplado que rodea la reliquia de la cabeza VL4 (fig. 70) estalla en destellos si se acerca a ella una fuente luminosa, y lo mismo sucede con el abigarrado montoncito de bolas de las reliquias VSD1 y VL6 (fig. 71) y con las bermellets, que devuelven un reflejo colorado. Los perfiles

158 PASTOUREAU, M. *Red. The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press, 2017, pp. 64-68.

159 PASTOUREAU, M. *Green. The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press, 2014, pp. 58-77.

160 PASTOUREAU, M. *Diccionario de los colores*. Barcelona: Paidós, 2013, pp. 82-83.

161 BORROMEO, C. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Libro I, cap. XVI. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 34.

162 VILA, A. «Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. I, 1989, pp. 103-108.

163 ÁGREDA PINO, A. M.^a. *Los ornamentos en...*, pp. 307-310.

164 *Ibidem*, p. 310.

165 FLORIANO CUMBREÑO, A. *Artes Decorativas Españolas: el bordado*. Barcelona: Alberto Martín, 1942, p. 151.

Fig. 69. Cabeza VL7.



Fig. 68. Detalle del nimbo de la cabeza VL3.



Fig. 70. Cabeza VL4.



Fig. 71. Cabeza VSD1.

en pasamanería metálica que vemos en los nimbos (fig. 68) también aportan brillo, pero además, desdibujan los contornos añadiendo un efecto visual adicional a la representación del cielo, de aspecto nebuloso y difuminado.

Pero es que además del colorido y del fulgor, el paraíso se caracteriza por otra cualidad sensorial: el olor. Y aquí es donde debemos detenernos para interpretar los restos vegetales que los biólogos Marta Infante Sánchez y Patxi Heras Pérez han identificado y que se exponen en el capítulo que este libro dedica a los estudios realizados. Resulta muy sugerente que en el interior de la reliquia VL6 se haya encontrado espliego, romero y *Rosa gallica*. Si ya este tipo de rosa, caracterizada por su rojo intenso, se asocia simbólicamente con la sangre de los mártires¹⁶⁶, las cualidades odoríferas de estas tres plantas hacen que nuestras reliquias tengan una carga simbólica aún más fuerte señalada por su fragancia.

Así como la asociación del brillo y el color con la divinidad forma parte de una larguísima tradición cultural, también el perfume del bien frente al hedor del mal está fuertemente arraigado en la historia espiritual. En la cultura olfativa del cristianismo, el perfume se identifica con el olor de la presencia divina que significa la gracia y la bendición, de la misma manera que el olor del incienso es el marcador del sacrificio¹⁶⁷. Frente a la rotunda pestilencia a azufre que emana el demonio y el hedor de la muerte y del pecado, el olor de la santidad admite variantes que los teólogos se ocuparon en describir, de tal manera que en sus escritos se referían al perfume de la virtud, el aroma de las buenas obras y la fragancia del martirio¹⁶⁸.

La literatura religiosa está plagada de leyendas de santos y santas que mueren en *olor de santidad* y de tumbas que exhalan perfumes y de las que manan aceites perfumados que los fieles recogen por su capacidad sanadora¹⁶⁹. El jesuita Pedro de Ribadeneira narra que cuando se abrió la tumba de san Esteban «començo a temblar la tierra y a salir un suavissimo olor y fragancia celestial de aquel sagrado cuerpo, tan estremada, que a los que estaban presentes les parecia estar en parayso. Avian concurrido a este espectaculo muchos enfermos y endemoniados y solamente con el olor suavissimo que salio de aquellas preciosas reliquias sanaron sesenta y tres de todo genero de enfermedades»¹⁷⁰. Según la misma fuente, santa Prisca, una de las primeras mártires, murió corporalmente «dexando el mundo lleno de suavissimo olor y fragancia de su martirio»¹⁷¹, lo mismo que san Vicente, quien estando en la cárcel notó «una luz venida del cielo, sintiose una fragancia suavissima, baxaron angeles a visitar al santo martir, el qual en un mismo tiempo vio la luz, sintio el olor y oyo los ángeles». También cuenta Ribadeneira que cuando la Virgen María falleció, los apóstoles amortajaron el cuerpo y «esparcieron flores y suaves olores, pero la fragancia que salia del cuerpo de la Virgen sacratissima era tan grande que ninguno otro olor se le podría comparar», y cuando subió al cielo, «tornaron a cerrar el sepulcro del que salia un olor celestial»¹⁷².

166 MILLER, P. C. «The Little Blue Flower...», pp. 228-229.

167 HARVEY, S. A. *Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*. Los Angeles: University of California Press, 2006, pp. 29-30 y 164.

168 ROBINSON, K. *The Sense of Smell in the Middle Ages*. Londres: Routledge, 2020, pp. 159-162.

169 ALBERT, J. P. *Odeurs de Sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990, pp. 242-243.

170 RIBADENEIRA, P. de. *Flos Sanctorum. Libro de la vida de los santos*. Madrid: Luis Sánchez, 1616, p. 510.

171 Ibídem, p. 133.

172 Ibídem, pp. 148 y 560, respectivamente.

Ese olor espiritual, tan difícil de definir como fecundo en descripciones, está también muy presente en el relato de la muerte de santa Teresa de Jesús escrito en 1590 por el padre Francisco de Rivera. Cuenta este religioso que, cuando falleció la santa, «de todo el cuerpo salía un olor muy suave, que nadie pudiera decir á qué olor se parecía» y cuando la amortajaron «comenzó á salir tan grande olor dellas, y tan suave, que la parecía cosa del cielo, porque acá nunca había visto cosa semejante»¹⁷³. Todas las narraciones hagiográficas hasta la actualidad inciden en este mismo aspecto sensorial.

El buen olor espiritual que desprenden las reliquias confirmaría la presencia de la santidad, mientras que el color y el brillo que las revisten reflejarían el esplendor divino, pues tanto la vista como el olfato son medios para encontrarse con lo divino. De este modo, las reliquias serían al mismo tiempo objetos materiales que percibimos con nuestros sentidos corporales —las vemos, tocamos y olemos— y testimonios de un mundo inmaterial que ha de ser comprendido y vivido con los sentidos espirituales. Patricia Cox Miller recoge un bello testimonio de Gregorio de Nisa que, ya en el siglo IV, hablaba de que los fieles abrazaban las reliquias acercándose a ellas «con ojos, boca, oídos y todos los sentidos»¹⁷⁴, con la intención de venerar su santidad y de sentir la presencia divina a través de ellas. La literatura religiosa desde el primer cristianismo ya da testimonios de que deben ser mirados con los ojos del corazón, y la práctica devocional de trascender los sentidos corporales y convertirlos en espirituales está descrita constantemente en textos cristianos desde muy antiguo¹⁷⁵.

Cynthia Hahn argumenta que Teofredo de Echterbach hacia 1100 había afirmado que, sin la belleza del relicario, la reliquia puede ser repulsiva y que la cuidada puesta en escena de los relicarios y la dimensión estética que alcanzan es parte del significado de la reliquia, porque la forma le construye el significado y el sentido espiritual, acompañada de otros elementos como la propia liturgia con sus formas específicas, la música, los poemas y las oraciones que los fieles les dedican¹⁷⁶. Así, la contemplación de las reliquias y oler su presencia se vuelve para el creyente una experiencia estética y espiritual¹⁷⁷, y situándose ante ellas, en palabras de fray José de Sigüenza, «se descubre el cielo [...] todo rebervera y deslumbra los ojos, enardece el alma y pone en ella juntamente amor y reverencia, que haze luego como naturalmente, o sobrenatural, que es lo más cierto, inclinar la rodilla, derribar el cuerpo hasta la tierra»¹⁷⁸.

Esta era la función devocional de los oratorios privados, pequeños fragmentos del paraíso que la nobleza tenía en sus palacios. Los santos tebanos, las Once Mil Vírgenes y los demás santos y santas de Martioda, moradores de esa brillante y colorida Jerusalén celeste, habitaban en el mismo espacio con los Necolalde, Zavaleta, Hurtado de Mendoza o quien quiera que pudiera disfrutar de su presencia en estos oratorios palaciegos y les hubiera dirigido sus oraciones, haciéndoles partícipes del ansiado cielo que esperaban. Con razón Juan de Necolalde se mostraba tan gozoso del tesoro que declaraba poseer en su casa.

173 RIVERA, F. *Vida de Santa Teresa de Jesús, fundadora de las descalzas y descalzos carmelitas*. Madrid: Francisco Lizcano, 1863, pp. 290-291.

174 MILLER, P. C. «The Little Blue Flower...», p. 217.

175 HARVEY, S. A. *Scenting Salvation...*, p. 171.

176 HAHN, C. «What Do Reliquaries Do for Relics?», *Numen*, n.º 57, 2010, pp. 307 y 311.

177 Una reflexión sobre ello en PORRAS GIL, M.ª C. «Sagrados fragmentos. Arte y protocolo en torno a las reliquias», en MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I. (dirs.). *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón: Trea, 2018, pp. 242-243.

178 SIGÜENZA, J. de. *Historia de la Orden...*, p. 623.

Tal vez los relicarios no tengan una gran consideración artística por estar tan sometidos a su función devocional, o tal vez este tipo de relicarios bordados y con flores no hayan alcanzado ese reconocimiento artístico por ser fruto del trabajo femenino. Sea como fuere, la reliquia —un objeto religioso— alcanza todo su significado gracias al relicario —un objeto artístico—, ya sea en forma de caja de plata, expositor de cristal, retablo, escultura, bordado o pequeño jardín figurado. Por el carácter trascendental de estas piezas, su cuidada estética, su consciente elaboración y su capacidad de comunicar, hemos creído necesario considerar sus cualidades artísticas, y como tal las hemos estudiado en este trabajo. Sin duda, estas magníficas obras lo merecen.

3. Unas breves conclusiones y reflexiones

A lo largo de esta investigación hemos intentado anudar los muchos flecos sueltos e interrogantes alrededor de las reliquias de Martioda. Llama la atención lo interesantes que llegan a ser estas obras desde la perspectiva de la historia del arte, en tanto que son objetos elaborados de forma muy consciente y con una clara finalidad estética, con un orden, una composición, una idea. Las diferentes clasificaciones del arte que nos ha legado la historia han dejado en un segundo plano este tipo de manifestaciones artísticas textiles, relegándolas a una categoría inferior mal llamada artes menores o artes decorativas. Sin embargo, el discurso histórico debería tomarlas en mayor consideración, porque al igual que otras producciones artísticas consideradas superiores —y que en muchas ocasiones, artísticamente hablando, no lo son—, los bordados y los textiles también conforman la trama de la historia, y también son testigos de una cosmovisión y de una concepción artística que tratamos de comprender en esta disciplina.

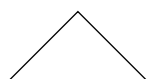
Los relicarios están muy teñidos de una lectura religiosa que en ocasiones dificulta ampliar la perspectiva sobre ellos. Es cierto que la motivación principal para producirlos fue devocional, pero no se debe desdeñar que existieron otras muchas razones y circunstancias que hicieron posible su existencia. Como objetos históricos que son, estas reliquias expresan los sentimientos religiosos de una época y la devoción de unas personas que, esperando la recompensa del cielo, lo recreaban en obras materiales como las que hemos visto. En ellas representaban su visión del paraíso perdido, lleno de color, brillo y aroma. También nos informan de la importancia social del patrocinio de obras de arte y de la posesión de reliquias, que otorgaban poder y prestigio, y para hacerlo posible, existía una entramada red de transporte y autenticación. Asimismo, estas reliquias contribuyen a valorar mejor la aportación de los Necolalde, Hurtado de Mendoza y otras familias al patrimonio artístico.

Pero además, como objetos artísticos que son, las reliquias de Martioda muestran la idea de belleza que tenían nuestros antepasados y aportan un buen ejemplo más de esos hilos constantes que atraviesan toda la historia del arte. Lejos de la turbación que la visión de los cráneos puede provocar en muchos espectadores actuales, las personas de aquella época engalanaban las reliquias cubriéndolas de color y brillo para deleitarse en su contemplación. Las cualidades artísticas del conjunto vienen también a poner en entredicho algunas nociones arraigadas sobre arte y artesanía. Como esboza la profesora Bea Porqueres, revisar estos conceptos permitiría sacar del anonimato a miles de artífices —sobre todo mujeres— que han contribuido a la creatividad humana y ampliaría nuestra comprensión de los fenómenos artísticos¹⁷⁹. Las reliquias de Martioda se prestan

179 PORQUERES, B. *Reconstruir una tradición. Los artistas en el mundo occidental*. Madrid: horas y Horas, 1994, p. 31.

especialmente a ello. Los relicarios de plata son una tipología más en los estudios de platería; los bustos relicarios son estudiados dentro de la escultura; los retablos relicarios forman parte del discurso de la retablística. Todos ellos comparten técnicas, autores, repertorios, decoraciones y desarrollos de su disciplina artística. Sin embargo, los trabajos de investigación sobre bordados, ya de por sí desplazados a un segundo plano, no integran este tipo de reliquias, lastradas por una calificación artesanal y una vocación devocional.

Por último, debemos celebrar que estas obras tan peculiares estén al alcance de toda la sociedad. Tras haber sido patrocinadas por iniciativa privada y después de varios siglos en los que solo unas pocas personas de la alta sociedad las podían disfrutar, la historia ha querido que ahora sean de titularidad pública. Lo que empezó siendo un signo de riqueza particular se ha convertido en un objeto de riqueza patrimonial que, además de compartir y disfrutar, debemos cuidar como parte de nuestra cultura. La restauración realizada y los estudios que hemos dedicado a estas obras son una parte imprescindible de la protección que debemos al rico legado cultural que la historia nos ha entregado finamente bordado.





Estudios y análisis realizados

Paloma López Sebastián

Servicio de Restauración. Diputación Foral de Álava

«La ciencia describe las cosas como son;
el arte, como son sentidas, como se siente que son».

Fernando Pessoa

Introducción

La importancia del conjunto relicario de Martioda demandaba un acercamiento científico multidisciplinar bien estructurado que tuviera presentes las diversas perspectivas desde las que se puede llegar a entender estas obras: como patrimonio histórico-artístico, como objetos religiosos, como restos humanos y como materia *sensu stricto*.

Los objetos que se restauran representan una fuente insustituible de información reveladora sobre aspectos culturales, religiosos o sociales de la época y el lugar donde fueron creados y utilizados. Por lo tanto, pueden ofrecer una visión inesperada de nuestra propia historia.

El análisis científico permite elaborar investigaciones más allá de lo visible y es parte integrante e imprescindible de la conservación y, en sinergia con ella, de otras disciplinas como la historia del arte. Se trata de responder a la mayor cantidad posible de las cuestiones que se plantean delante de una obra: ¿de qué está hecha?, ¿con qué tecnología?, ¿cuándo y dónde?, ¿cómo ha envejecido y en qué forma ha de ser preservada?

Un bien cultural es un objeto dinámico que, desde el momento de su creación, está sujeto a cambios químicos y físicos. Como resultado de ellos, su estado de conservación puede ser peor o mejor. La calidad de los materiales elegidos para su fabricación, la forma de aplicarlos, la evolución en los gustos u otros avatares sucedidos durante su existencia determinan estos cambios, que son fruto de procesos muy complejos y deben ser estudiados en profundidad. Como ya afirmaba Paul Coremans en 1953, el tiempo empleado en el examen de las obras es una condición primordial para el cotejo de los elementos de orden histórico, científico y estético: «Sin ello nadie tiene derecho a asumir la responsabilidad del tratamiento»¹.

Las técnicas científicas que se utilizan en el estudio del patrimonio han sido, por lo general, optimizadas para trabajar en ámbitos diferentes al de la conservación y restauración (como, por ejemplo, la medicina, la tecnología o la industria). Sin embargo, la creciente demanda de análisis científicos aplicados a la conservación y el estudio del patrimo-

¹ COREMANS, P. *Les primitifs Flamands. III. Contributions a l'étude des primitifs Flamands. L'agneau mystique au laboratoire: examen et traitement*. Amberes: De Sikkell, 1953.

nio y su deterioro ha dado lugar a un extraordinario avance metodológico. Ya no solo se aplican tecnologías conocidas e investigadas en otros campos, sino que existen instalaciones, laboratorios y métodos científicos específicos para el análisis y examen de los bienes culturales. El uso de estas tecnologías tiene como objetivo y fruto fundamental el conocimiento integral y la preservación de las obras, de ahí la importancia de que sean incorporadas de forma sistemática a una metodología de trabajo coherente en las intervenciones de restauración. Una vez establecido el objetivo en función de lo que se desea obtener, se procede a la selección de las técnicas de examen y análisis que se van a aplicar a cada obra.

Como escribió Feller, «el conocimiento científico crece mediante el estudio sistemático»². Por ello, cualquier investigación que se realice sobre una obra se convierte en una herramienta que no solo se comparte en el presente, sino que se conserva y es útil para el futuro de esa obra y para el de otras similares. Este conocimiento material del objeto, junto con la experiencia de las personas encargadas de su conservación, permite la elaboración de un diagnóstico científicamente respaldado. Además, el estudio analítico de los bienes culturales puede también tener como fin la conservación preventiva, la evaluación de las condiciones medioambientales o el desarrollo de nuevos productos y técnicas para los tratamientos.

Massimo Leone inicia su ensayo *Wrapping Transcendence: The Semiotics of Reliquaries*³ explicando que la manera más efectiva de representar la trascendencia es envolviéndola, cubriéndola. Sin pretender restar un ápice de esa espiritualidad que albergan las reliquias de Martioda, las técnicas y los estudios analíticos realizados sobre ellas han pretendido descubrir parte de sus secretos y hacerlas más comprensibles. A continuación, se hace un recorrido por los métodos de análisis utilizados en el transcurso de este proyecto y se resumen las conclusiones del personal técnico especializado que trabajó en él.

2 FELLER, R. L. «Science serving the fine arts», *Carnegie Magazine*, n.º 26, 1952, pp. 46-50.

3 LEONE, M. «Wrapping Transcendence: The Semiotics of Reliquaries», *Signs and Society*, vol. 2, n.º S1, 2014, pp. 49-83

1. Técnicas de documentación y examen basadas en la imagen

1.1. Fotografía

La fotografía —haciendo uso de gran parte del espectro electromagnético, visible e invisible— supone una herramienta de insustituible valor en los procesos de conservación y restauración.

1.1.1. Fotografía en el rango visible

El fotografiado previo a cualquier tipo de intervención permite identificar las obras y las partes que las componen, certificar su estado general y el alcance de los deterioros, así como facilitar parte de la información necesaria para el diseño de un proyecto de intervención apropiado.

El empleo de las distintas técnicas fotográficas continuó siendo imprescindible una vez se hubo iniciado el tratamiento —en especial, durante el desmontaje y montaje de los diferentes elementos que forman el conjunto—, durante los distintos estadios en el procedimiento de conservación y restauración, e incluso después, al finalizar los trabajos.

Las fotografías generales se completaron con otras de detalle (fig. 1), mediante la aplicación de técnicas especiales como la macrofotografía (para localizar pequeños daños o alteraciones en superficie), la iluminación con luz rasante (que resaltó los levantamientos, grietas y deformaciones), la luz transmitida (que permitió ver la solidez de algunos soportes o las filigranas o marcas de agua), etc.



Fig. 1. Documentación fotográfica bajo luz visible.

1.1.2. Fotografía bajo luminiscencia inducida por radiación ultravioleta

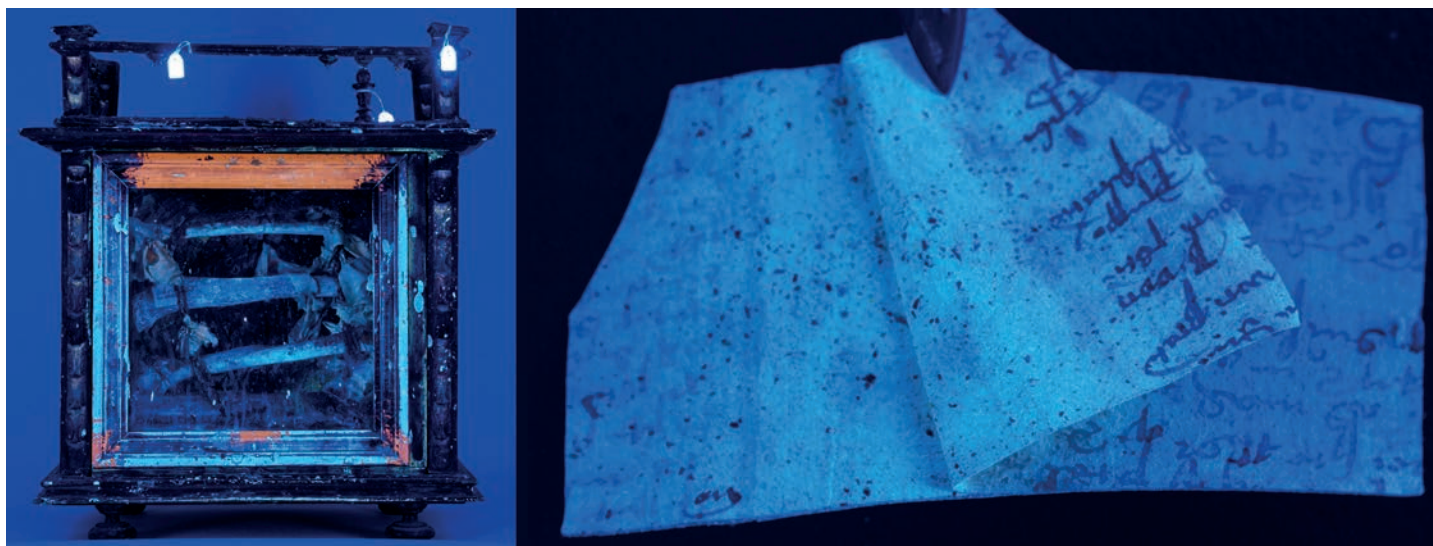
La región ultravioleta del espectro electromagnético abarca radiaciones cuya longitud de onda está comprendida entre los 100 y los 400 nanómetros. Se trata de un tipo de luz invisible al ojo humano desnudo. Por ello, el estudio de los bienes culturales bajo este tipo de iluminación permite identificar detalles inapreciables a simple vista.

La observación y el fotografiado bajo luminiscencia inducida por radiación ultravioleta es una de las técnicas no invasivas más utilizadas en el estudio del patrimonio cultural y también lo ha sido en el conjunto de Martioda. Aprovecha la diferente luminiscencia emitida por los materiales de los que están compuestos los objetos para discriminarlos entre sí, revelar particularidades sobre las técnicas de fabricación, profundizar en los procesos de deterioro y constatar los efectos de la degradación.

Además, es muy útil para visibilizar las transformaciones que han experimentado las obras a través del tiempo. A medida que los materiales envejecen, el color y la intensidad de su luminiscencia bajo radiación ultravioleta tienden a presentarse de una manera muy distinta a la de los retoques, reintegraciones, barnices o añadidos más recientes. Esta circunstancia facilita la diferenciación entre unos y otros materiales.

Para el estudio de las obras de Martioda se emplearon lámparas de radiación continua de baja presión (fluorescentes), que para su encendido no requieren ni transformador, ni largos tiempos de calentamiento. Esta técnica se usó tanto para el examen visual directo como para el registro fotográfico de las superficies policromadas y de alguno de los fragmentos de papel (fig. 2). En las primeras, reveló las distintas intervenciones sufridas por la obra a lo largo de su historia material. En el caso de los segundos, facilitó la lectura —cuando las tintas presentes en los documentos estaban degradadas— y sirvió para mostrar detalles algo desvanecidos o para detectar ataques biológicos (por ejemplo, de hongos).

Fig. 2. Escaparate CJI y fragmento de manuscrito bajo radiación UV.



1.2. Radiografía

El empleo de la radiología digital directa —una técnica no destructiva que proporciona un análisis global de calidad— aporta gran cantidad de datos útiles para conocer los sistemas constructivos de los objetos y su estado de conservación.

El radiografiado de las piezas de Martioda seleccionadas se realizó en el Centro de Radiología Dental Ópera de Vitoria-Gasteiz. Se estudiaron las 12 reliquias-cráneo de Martioda identificadas como: VL1, VL2, VL3, VL4, VL5, VL6, VL7, VL8, VSI1, VSI2, VSD1 y VSD2.

El instrumental utilizado fue un aparato de radiografía dental Orthopantomograph® OP300, que genera una imagen plana a partir de un solo haz de radiación. Las imágenes se obtuvieron en formato DICOM⁴, un estándar de transmisión de imágenes y datos habitual en dispositivos de propósito médico (fig. 3). Para facilitar el cómodo manejo, evaluación y difusión de las radiografías, las imágenes DICOM fueron convertidas a los formatos JPG/JPEG.

La radiografía permitió comprender mejor y documentar las técnicas de fabricación de estas obras, facilitó la visualización de su interior (en toda su complejidad estructural) y ayudó a descubrir interesantes características no visibles a simple vista, registrando la diversidad y la ubicación exacta de los distintos materiales presentes en el interior de las reliquias (fig. 4).

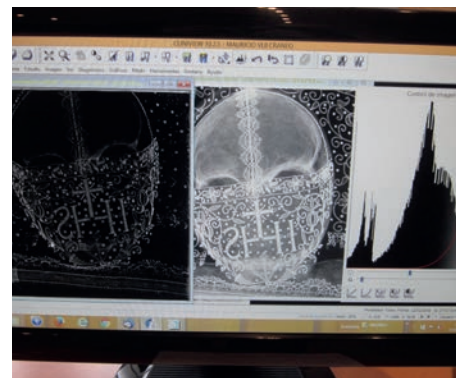
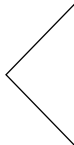
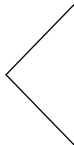
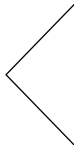


Fig. 3. Control del proceso radiográfico.

Fig. 4. Imagen de la reliquia VL8 a partir de distintas capturas radiográficas digitales.

4 Digital Imaging and Communication in Medicine (Imagen y Comunicación Digital en Medicina).



Los resultados de la exploración de la obra CD1 revelaron el sistema seguido para la construcción de la pieza central con forma de cabeza: presenta en su interior una estructura metálica de forma globular con las cuencas oculares bien definidas (fig. 7); sobre esta estructura se aplicó una pasta reforzada con tejidos de lino y, finalmente, se colocaron los fragmentos de hueso.

Además de ser una prueba inocua, la ventaja fundamental de la tomografía computerizada es que permite una exploración rápida y que las imágenes 3D resultantes proporcionan detalles adicionales respecto a las radiografías simples. Aunque la reconstrucción en 3D realizada por el programa informático requiere cierto tiempo, la visualización tridimensional de las imágenes formadas es espectacular y proporciona un estudio pormenorizado del interior de las obras, facilitado —como en el caso de las radiografías— por las distintas densidades de los materiales presentes en el objeto.

2. Análisis microscópicos y físico-químicos

Las analíticas compositivas y cuantitativas aumentan el conocimiento histórico-artístico de las obras estudiadas y tratadas, aportando información relevante sobre los materiales que las componen, las tecnologías empleadas en su elaboración y los deterioros que presentan. Son, en definitiva, un extraordinario apoyo para los trabajos de conservación y restauración, para frenar los procesos de deterioro y para elaborar los protocolos de preservación postratamiento.

La ciencia ofrece hoy en día inmensas posibilidades a la hora de escoger las técnicas de análisis que se aplicarán a una obra. Para que esta elección sea la más adecuada, deben valorarse aspectos tales como el tipo de materiales, el tamaño y estado de conservación de la obra, las posibilidades reales de extraer muestras y el presupuesto disponible. Por supuesto, la toma de muestras se realizará siempre bajo los preceptos de mínima intervención y nula modificación del valor histórico, artístico y cultural de la obra (tal y como indica el código deontológico de la conservación y restauración). Ocurre con frecuencia que muchos métodos analíticos pueden alcanzar de distintas formas el propósito deseado; por ello, es importante transmitir con detalle al laboratorio cuál es el objetivo del análisis para que, en función de ese requerimiento, se pueda aplicar la técnica más adecuada.

La implantación, aún limitada, de procedimientos analíticos a través de equipos específicos, que no requieren ni la toma de muestras ni el traslado de las obras, facilita el estudio *in situ* bajo la estrecha supervisión de las personas especialistas en conservación y restauración. Así se ha realizado en el conjunto de Martioda siempre que ha sido posible.

En cuanto a los análisis que, ineludiblemente, conllevan la recogida de una muestra, se procuró realizarlos solo cuando eran necesarios para la investigación o el tratamiento de restauración. De tal forma, se redujeron todo lo posible los volúmenes extraídos —el mínimo indispensable en función de la técnica analítica que se iba a emplear— seleccionando para dicha extracción zonas representativas y poco visibles.

Cuando arrancaron los trabajos en el conjunto relicario de Martioda, se estableció la importancia que tendría desde el principio la recogida sistemática de muestras (de soporte, policromía, recubrimientos, fibras, etc.), atendiendo siempre a una indagación concreta y justificada dentro del proyecto de conservación y

restauración. Por ello, se han analizado casi cincuenta elementos. La toma de las muestras destinadas al análisis fue realizada tanto por las técnicas del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava como por las empresas que intervinieron también en los tratamientos. La identificación y caracterización compositiva de los materiales presentes en el conjunto fue realizada, en su gran mayoría, por los laboratorios especializados Arte-Lab S.L. y Larco Química (ambos de Madrid).

Se enumeran a continuación, escuetamente, las distintas técnicas analíticas empleadas para el estudio de las muestras recogidas en el conjunto relicario:

Microscopía óptica con luz incidente o transmitida y luz polarizada con cámara digital acoplada: resulta fundamental para la observación directa o a bajo aumento de las muestras, así como para el registro de imágenes. Aunque también se realizaron estudios microscópicos externos, en el Servicio de Restauración se empleó el siguiente instrumental: microscopio estereoscópico Olympus SZ61, microscopio polarizador Nikon Eclipse LV/100POL y microscopio USB Dino-Lite Edge Digital.

Microscopía electrónica de barrido y microanálisis elemental mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (MEB-EDX): se trata de una técnica muy eficaz tanto para el análisis compositivo, gracias al espectrómetro de rayos X acoplado, como para la caracterización morfológica de los hilos metálicos y de otros elementos presentes en las obras a través de su observación a gran aumento.

Técnicas espectroscópicas y difractométricas: permiten la identificación precisa de numerosos compuestos presentes en las obras, tanto orgánicos como inorgánicos, el reconocimiento de las técnicas de elaboración y el diagnóstico del estado de conservación. En muchos casos, también pueden aportar datos interesantes con vistas a su autenticación.

- Espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier: es la técnica espectroscópica molecular más empleada en el análisis constitutivo de los bienes culturales en zonas accesibles de la micromuestra. El aparato dispone de un microscopio acoplado al espectrómetro. Permite la identificación de colorantes, proteínas, aceites, resinas naturales, capas de preparación, sales, pigmentos, etc.
- Cromatografía: los análisis sustentados en las técnicas cromatográficas permiten la identificación precisa de diferentes componentes orgánicos. Se emplean tres tipos:
 - Cromatografía de gases-espectrometría de masas.
 - Cromatografía líquida de alta resolución.
 - Cromatografía en placa fina.

Los avances recientes en la tecnología portátil, con unidades que desarrollan capacidades análogas a sistemas más grandes, han permitido una revolución efectiva en el análisis del patrimonio. Gracias a ello, ya no son las obras las que se trasladan hasta el laboratorio, sino que el laboratorio se aproxima a las obras permitiendo estudios no destructivos sin necesidad de muestreo físico.

Por ejemplo, hoy día existen ya equipos de análisis precisos y ligeros con los que trabajar *in situ*, como los de fluorescencia de rayos X (FRX) o los aparatos de difracción de rayos X (DRX). Este instrumental ejecuta análisis de elementos de forma rápida y no destructiva, al tiempo que facilita estimaciones semicuantitativas mediante barridos superficiales. Se emplea en el estudio de materiales inorgánicos como los metales, en la detección de zonas no homogéneas con decoraciones o adiciones de otros componentes, en la identificación de

recubrimientos como lacas o barnices, en la discriminación de diferentes tintas sobre documentos, etc. Pero, aunque estos análisis habitualmente se pueden dar por extendidos a la subsuperficie (hasta una profundidad de 5-20 nm), no resultan tan útiles en el caso de muestras constituidas por la superposición de diferentes capas, como una estratigrafía. En el conjunto de Martioda se ha realizado alguna prueba con un aparato DRX portátil gracias a la colaboración del Laboratorio General de la Diputación Foral de Álava (fig. 8).

A raíz del empleo de todos estos métodos de examen y análisis, se han podido conocer mejor los materiales de los que están constituidas las piezas que integran el conjunto relicario de Martioda y las técnicas empleadas en su elaboración. A continuación, se detallan algunos de los materiales analizados más representativos.



Fig. 8. DRX portátil del Laboratorio General de la DFA.

2.1. Textiles

La identificación de los elementos constitutivos de un textil puede resolver cuestiones relacionadas con las técnicas de ejecución, la época en la que fueron creados y el lugar de manufactura. También puede proporcionar datos de interés sobre su degradación e incluso facilitar la detección de intervenciones anteriores.

Los ricos tejidos que cubren las reliquias de Martioda son estructuras realizadas a partir de hilos fabricados con fibras de origen vegetal o animal que se entrelazaron con técnicas más o menos complicadas (tafetán, terciopelo, raso, damasco, etc.). A estos hilos y las estructuras que forman se les añadieron determinadas sustancias de tinción —para darles color— y motivos decorativos en relieve: encajes, hilos metálicos, cuentas y fragmentos de vidrio, piedras, papel, etc. También estos elementos han sido objeto de estudio⁵.

Para el examen de los textiles, además de la observación visual directa (color, estructura, decoración asociada), la metodología más empleada es el uso combinado de técnicas de microscopía óptica y de los diversos métodos de análisis físico-químicos. Con carácter general, la microscopía sirve para identificar las fibras textiles y la técnica de fabricación, mientras que los análisis físico-químicos ayudan a caracterizar los colorantes y mordientes.

⁵ Marina López ha escrito, en este mismo libro, un capítulo específico sobre los textiles de las reliquias de Martioda.

2.1.1. Fibras

El primer acercamiento al estudio analítico de un textil, previamente a cualquier tratamiento de conservación y restauración, pasa por la identificación de las fibras que lo componen. Para realizar el análisis de estas fibras, se extraen pequeñas muestras de diversas partes del tejido y se preparan para la observación microscópica. Esta preparación consiste en la limpieza, la extracción de sustancias no fibrosas asociadas, la selección y separación de los hilos de trama y urdimbre, la disposición de las fibras longitudinal y transversalmente y, por último, el uso eventual de métodos histoquímicos de coloración o pruebas de solubilidad en reactivos específicos.

En los textiles de Martioda se reconocieron morfológicamente fibras de origen vegetal (lino) y de origen animal (seda y lana), empleando para ello microscopía óptica con luz polarizada, incidente o transmitida, halógena y ultravioleta (figs. 9 y 10). La identificación se llevó a cabo por comparación con fibras conocidas.

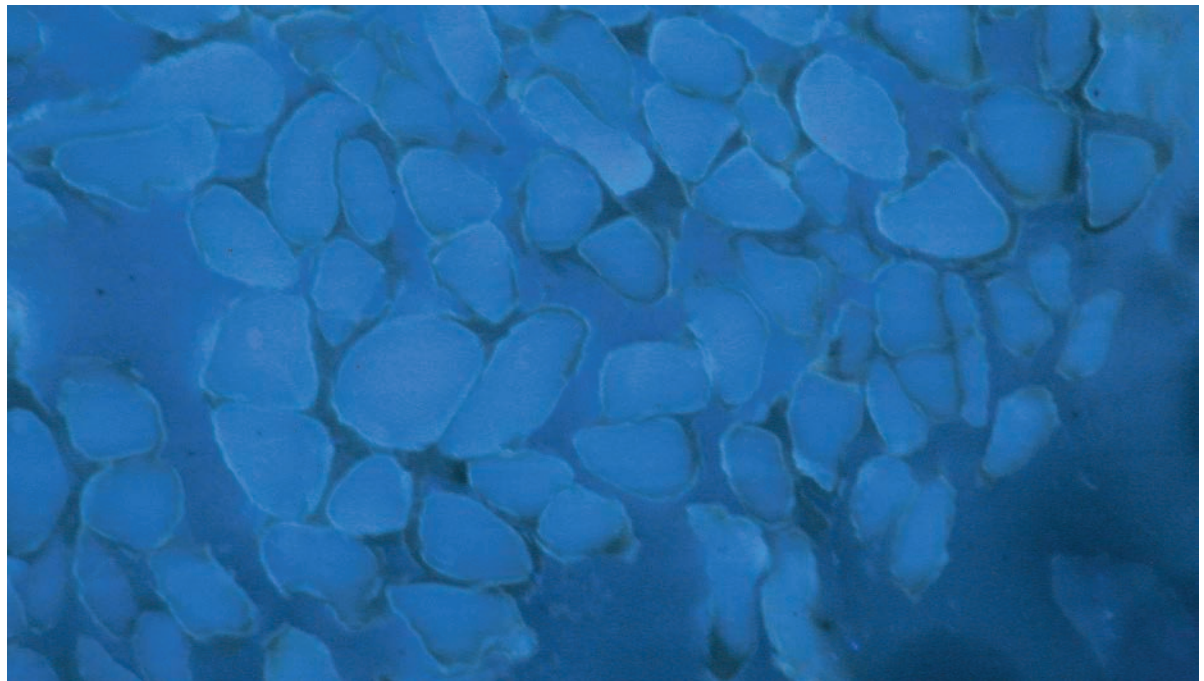


Fig. 9. Fibras de seda VSI1 con su característica sección triangular, bajo luz UV.

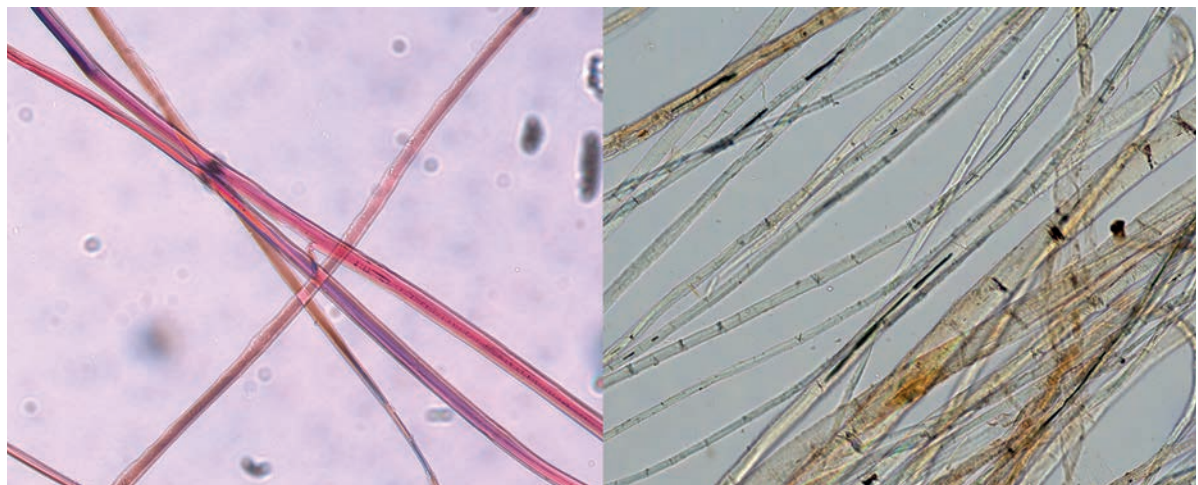


Fig. 10. Vistas longitudinales de fibras de lino y seda.

2.1.2. Colorantes

Para que los compuestos colorantes naturales sirvan para teñir las fibras, deben fijarse firmemente por sí mismos al sustrato textil. Si no es así, se emplean en la tintura aditivos como los mordientes, de los que luego se hablará. Estos tintes naturales están restringidos a las tonalidades rojas, amarillas, azules y pardas; el resto se obtienen a partir de mezclas de estos tintes o por la agregación de otros productos.

Si bien existen análisis químicos sencillos y fiables para la identificación de algunos colorantes, puesto que la mayoría de los tintes naturales contienen más de un componente responsable del color, el uso de técnicas separativas cromatográficas —capaces de discriminar los elementos compositivos de mezclas complejas— es el que ofrece mejores resultados. Para la identificación de los colorantes y mordientes presentes en los tejidos de Martioda se emplearon la cromatografía en capa fina (TLC) y la cromatografía líquida de alta presión (HPLC).

Aunque no se conoce el origen geográfico de los tintes detectados en Martioda, conviene señalar que la llegada, a partir de 1492, de materias primas procedentes de América trajo consigo el empleo en Europa de nuevos colorantes textiles. La analítica así lo constata, algo lógico si se tiene en cuenta que los tintes empleados datan, posiblemente, de los siglos XVI y XVII. A continuación, se detallan, ordenados según los colores resultantes, los tintes que se han identificado en las fibras analizadas de Martioda, tanto de origen vegetal como animal:

Colorantes vegetales

Amarillos

Gualda: se obtiene de la planta *Reseda luteola* L. y es el colorante amarillo por excelencia desde la Antigüedad. Aunque se aprovecha toda la planta como material tintóreo, los tallos, hojas y envoltura de las semillas son las partes que más materia proporcionan para la tinción. Su principio colorante primario es la luteolina ($C_{15}H_{10}O_6$), que tiene una buena resistencia a la luz. Esta sustancia aparece en alguno de los amarillos y en los verdes de las muestras de los textiles de Martioda.

Genista: la *Genista tinctoria* L. es conocida como la «retama de los tintoreros». Los compuestos flavonoides como la luteolina o la apigenina, que aparecen en la gualda, están también presentes en la genista. Sin embargo, hay marcadores específicos para cada una de las plantas, lo que permite discriminarlas en los análisis: el crisoe-riol ($C_{16}H_{12}O_6$) en la gualda, la genisteína ($C_{15}H_{10}O_5$) en la genista.

Azul

Índigo: aunque está presente en otras especies vegetales, la indigotina ($C_{16}H_8N_2Na_2O_8S_2$) es un colorante azul —detectado en varias de las muestras de Martioda— que se obtiene habitualmente de las hojas de la *Indigofera tinctoria* L. Como el índigo no se fija con firmeza a las fibras, se suele usar asociado a un mordiente adecuado.

Verde

En varios de los textiles verdes de Martioda se constató la presencia de gualda e índigo. Posiblemente el color verde se logró a través de una tintada doble, primero con amarillo y luego con azul. El grado de fijación de la indigotina no es muy bueno; de hecho, la observación microscópica permite comprobar cómo, según las zonas, hay fibras más amarillas y otras más azules, aunque el resultado visual general sea verde.

Salmón

Alazor: proviene de la planta *Carthamus tinctorius* L., conocida también como cártamo o azafrán salvaje. El principio colorante del alazor es la cartamina ($C_{43}H_{42}O_{22}$), que proporciona tonalidades rojizas suaves. Aunque antes de la llegada a América se obtenía de plantas europeas, el alazor del Nuevo Mundo tenía fama de tener mejor calidad y de producir sobre la seda colores más hermosos con la mitad de cantidad. Este color salmón-rosáceo está bien representado en varios de los textiles que adornan las reliquias de Martioda.

Rojo-pardo

Taninos: son muy comunes en todo el reino vegetal y, sobre todo, en determinadas familias como las coníferas, las leguminosas y las anacardiáceas. Su fórmula más habitual es $C_{14}H_{14}O_{11}$, pero puede variar al tratarse de sustancias complejas. Los taninos pueden estar presentes en todos los órganos de la planta, pero se concentran especialmente en las cortezas y en ciertos tejidos patológicos como las agallas.

Colorantes animales

Rojo

Cochinilla: antes de 1492, en Europa se solía emplear el colorante rojo procedente de un insecto mediterráneo de la familia de los coccídeos, la *Quermes vermilio*. A partir del siglo xv, se introdujeron ya los colorantes americanos, como el ácido carmínico ($C_{22}H_{20}O_{13}$), extraído de las hembras del insecto *Dactiloptyus coccus* o cochinilla. Este colorante tiene una composición muy similar al ácido quermésico ($C_{16}H_{10}O_8$) del insecto europeo, pero posee una mayor capacidad tintórea y gran durabilidad, por lo que pronto lo sustituyó. Las sedas teñidas con él presentaban tonos encarnados, morados y escarlatas de extraordinaria belleza.

2.1.3. Mordientes

Salvo alguna excepción, los colorantes naturales tienen tan poca capacidad de tinción que se hace imprescindible el empleo de mordientes. Se trata de sustancias químicas de origen vegetal o mineral que se añaden en el proceso de tinción para ayudar a que los colorantes sean absorbidos y fijados a la fibra. De esta forma, se mejora la solidez y perdurabilidad del color ante los distintos factores que pueden alterarlo (la luz, el lavado, etc.). Empleando el mismo colorante, la adición de uno u otro mordiente o el uso de determinados modificadores del color pueden producir sensibles cambios de tono en el tinte final. Por ejemplo, añadiendo a la tinción de la gualda un compuesto de aluminio, se obtiene una tonalidad amarillo-anaranjada; con estaño, se logra un amarillo limón claro; con cromo, se consigue un color oliva amarillento, y con hierro, el tono final es verde oliva.

En los textiles de Martioda analizados, se ha identificado en varias ocasiones el uso de bitartrato potásico ($KC_4H_5O_6$), un mordiente conocido como cremor tártaro. Se solía usar habitualmente combinado con el sulfato de aluminio y potasio [$KAl(SO_4)_2 \cdot 12H_2O$] —el llamado alumbre— o bien con estaño. Se caracteriza por dar brillantez y uniformidad a los colores. Su resistencia a la luz es media y, si se emplea en exceso, puede provocar una degradación más rápida de las fibras. Asimismo, y aunque en alguna de las muestras ya se señaló la presencia del tanino como colorante, en otra se ha identificado sin ninguna duda su uso como mordiente.

Hay que subrayar, asimismo, la presencia en una de las fibras textiles estudiadas del sulfato de cobre ($CuSO_4$), empleado, con total seguridad, como modificador del color.

2.2. Capas pictóricas

La identificación de los materiales compositivos de las policromías facilita también la elección de los tratamientos de conservación y restauración más adecuados. A saber, la determinación de la naturaleza de una capa de barniz es clave para decidir el proceso de limpieza más adecuado, seleccionando para ello los disolventes idóneos.

A la hora de examinar las capas pictóricas del conjunto de Martioda, se utilizaron micromuestras estratigráficas de diferentes superficies policromadas. Gracias a la observación microscópica de estas estratigrafías —embutidas en resina para facilitar su observación— y a la caracterización de los elementos que las forman, se obtuvo una lectura precisa de las técnicas de fabricación empleadas por los artífices de la obra. Además, fue posible conocer las secuencias de aplicación de los recubrimientos a lo largo de los siglos y las sucesivas intervenciones. A continuación, se comentarán brevemente algunos ejemplos de las muestras extraídas (fig. 11) y los datos obtenidos a partir de su estudio.

En tres de las muestras de policromía tomadas del conjunto relicario de Martioda se encontró trisulfuro de arsénico (As_2S_3), un mineral que, por su semejanza con el oro, era llamado en la antigüedad *oropimente*. De un color entre el amarillo dorado luminoso y el amarillo anaranjado, translúcido y de brillo satinado, este mineral es un pigmento de excelente calidad, bastante estable frente al ataque de la luz y resistente a la oxidación, aunque incompatible con pigmentos de cobre o plomo, a los que puede oscurecer.

El oropimente aparece en tres de las muestras de policromía del conjunto relicario de Martioda. Dos de ellas pertenecen a la vitrina relicario de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes, pero se elaboraron de forma diferente. En la primera, el aglutinante del oropimente es una cola de origen animal y la capa de color se recubrió en una intervención posterior con un barniz de resina de conífera. En la segunda muestra (fig. 12), tomada de una zona decorada imitando un jaspeado, el aglutinante del pigmento es huevo y no existe recubrimiento. En ambos casos, el microanálisis de la composición a través de MEB-EDX resultó definitivo para la identificación del oropimente: arsénico y azufre son sus principales componentes.



Fig. 11. Toma de una muestra de policromía.



Fig. 12. Estratigrafía de una muestra de policromía con oropimente (amarillo).

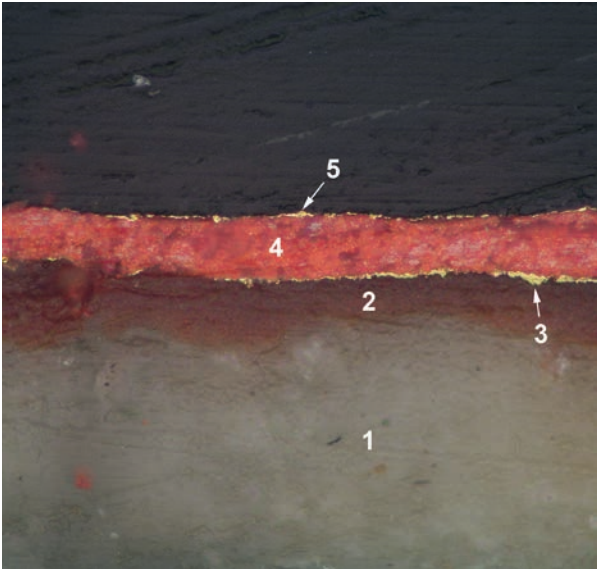
La tercera muestra de policromía en la que se detectó la presencia de oropimente se extrajo del retablo relicario central. En concreto, de una zona que resultó ser especialmente complicada durante el aligerado del barniz de conífera oxidado que la recubría, debido a la descohesión de la capa de color.

Por otro lado, se analizaron varias áreas de la superficie de la vitrina relicario de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes que habían sido policromadas a imitación del carey. El estudio demostró que se habían aplicado varias manos de una mezcla de colorante pardo (algún tipo de betún o taninos) y tierras con aglutinante mixto de aceite y huevo. La superposición de capas semitransparentes pigmentadas produjo la característica apariencia veteada y translúcida del carey que se quería simular. En la siguiente tabla se detalla el orden y composición de dichas capas:

Capa	Color	Espesor	Composición	Aglutinantes
1	Blanco	100 µm	Yeso y trazas de calcita, cuarzo y dolomita	Cola de origen animal
2	Pardo translúcido	25 µm	Yeso, oxalatos, pardo orgánico	Aceite de linaza, proteína
3	Pardo oscuro translúcido	10 µm	Pardo orgánico y trazas de tierras	Aceite de linaza, proteína
4	Translúcido	0-5 µm	Trazas de yeso, arcillas, calcita y oxalato de calcio	Resina de conífera (trazas)

Por último, para constatar las diferentes intervenciones llevadas a cabo sobre estas obras a lo largo del tiempo, cabe señalar la existencia de una repolicromía. Esto se evidenció al analizar una muestra extraída de un travesaño horizontal de la vitrina relicario (fig. 13). En ella se observaron los diferentes recubrimientos existentes. Sobre una preparación de yeso (1), se aplicó la primera policromía mediante la técnica del estofado⁶: se puede observar la capa de bol rojo —arcilla usada como base— (2), la del dorado (3) y los colores aplicados sobre este (índigo y lapislázuli para los azules, y bermellón para el rojo (4)). Sobre esta policromía, en algún momento posterior, volvió a dorarse (5).

Fig. 13. Localización de la toma de muestra y estratigrafía de la repolicromía de la vitrina relicario.



6 Este método decorativo consiste en raspar, haciendo dibujos, el color aplicado sobre una superficie previamente dorada para que aparezca el metal subyacente.

2.3. Otros materiales

El estudio de materiales procedentes de otras piezas del conjunto relicario ha proporcionado, asimismo, interesantes resultados. Por ejemplo, la vitrina relicario con escenografías (estratigrafía ED1) y el retablo relicario central (estratigrafía F2) están adornados con motivos decorativos vegetales de hojalata dorada. Después de tomar sendas muestras, se comprobó que en los dos casos (fig. 14) la técnica de fabricación de la lámina de hojalata había sido similar: una base de hierro dulce laminada en frío, bañada en estaño y dorada al mixtión por una de sus caras. En ambas muestras la composición del dorado resultó parecida, un 97-98 % de oro (teniendo en cuenta que el margen de error en los análisis puede ser de un 1 %). La diferencia se encuentra en los otros elementos: el estaño de recubrimiento usado en la hojalata de la muestra F2 (la extraída del retablo central) contiene impurezas de arsénico. En cambio, el de la ED1 está exento de ellas. Estas impurezas pueden haber auspiciado un grado de corrosión más avanzado en esos motivos decorativos. El soporte sobre el que se asienta el dorado también es diferente en estas piezas, ya que en su composición se empleó, como carga, una mezcla de minio de plomo (Pb_3O_4) y tierras.

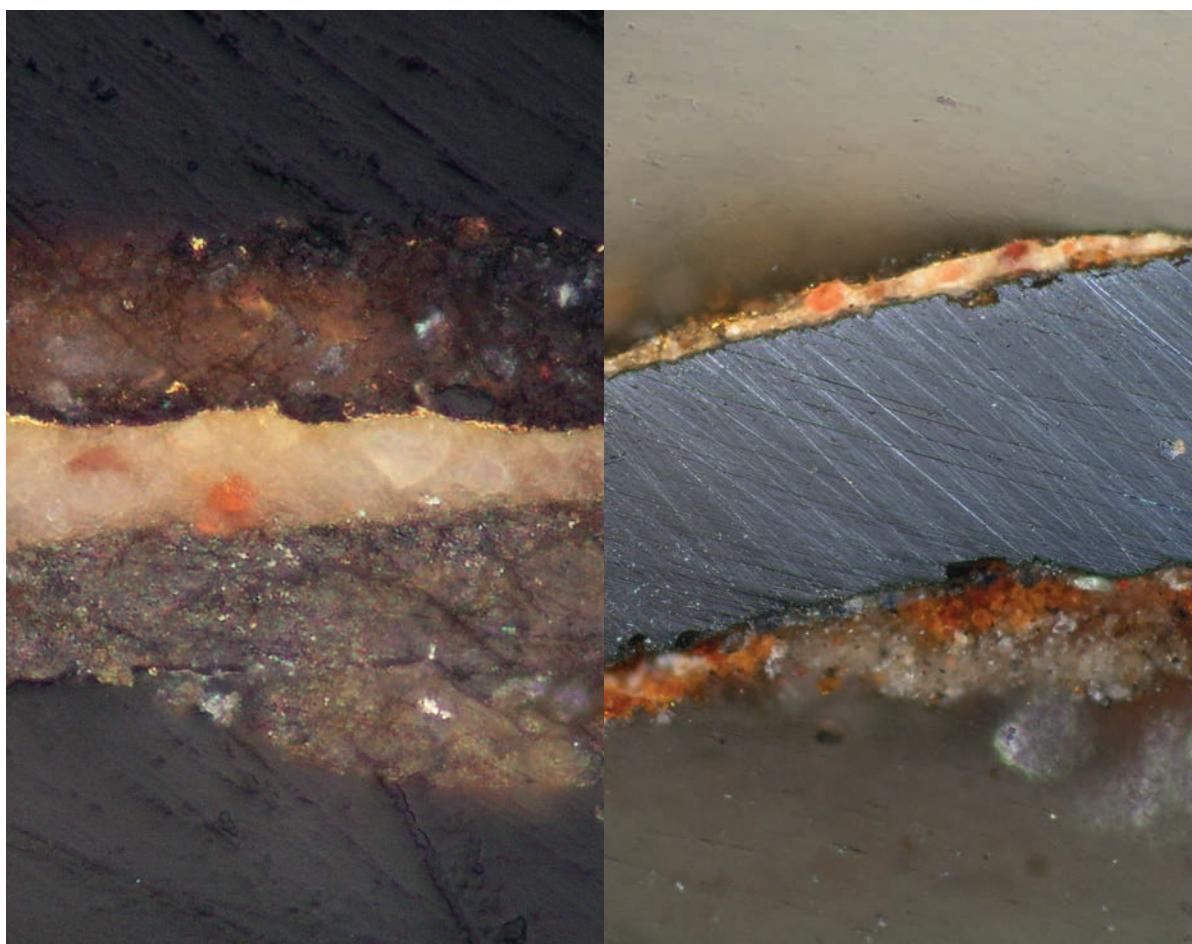


Fig. 14. Cortes transversales (ED1 y F2) bajo el microscopio de las dos muestras de las flores de hojalata dorada.

En definitiva, todo parece indicar que los ramilletes de flores que forman estas decoraciones se fabricaron en momentos distintos o por artífices diferentes.

Por último, también se analizó una muestra (fig. 15) de uno de los sellos de lacre —en concreto, del adherido al cráneo VL8— que presentó la siguiente estructura y composición:

Capa	Color	Espesor	Pigmentos	Aglutinantes
1	Rojo	750 μm	Minio de plomo, bermellón, calcita, tierra roja, fosfato de calcio, negro carbón (trazas)	Colofonia, grasa animal, cera de abeja, aceite secante, goma laca (trazas)
2	Negro	5-15 μm	Negro carbón, fosfato de calcio, arcillas (trazas), calcita (trazas)	Colofonia, grasa animal, goma laca (trazas), cera de abeja (trazas), aceite secante (trazas)

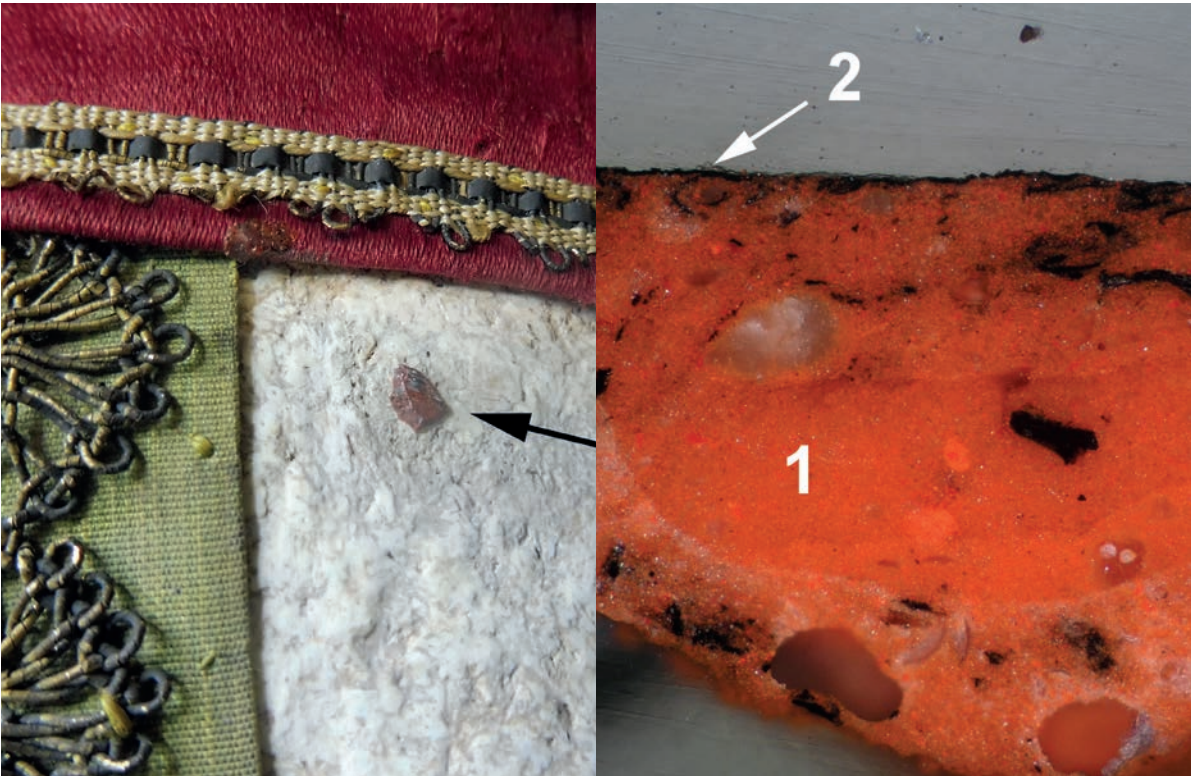


Fig. 15. Localización y estratigrafía al microscopio del lacre hallado en VL8.

2.4. El cráneo-reliquia VL6

Una mención especial merece la apertura del cráneo-reliquia VL6 y los exámenes y análisis que sobre él se realizaron. Esta pieza fue la única de todo el conjunto que fue abierta, casi diseccionada, para intentar saber cómo fue fabricada y qué es lo que había exactamente en su interior. La incluimos en este capítulo al considerar que el proceso de apertura no se vio promovido por necesidades de conservación, sino más bien por el afán de estudiar y documentar la técnica de elaboración de estas cabezas, la forma en la que se aplicaron y estructuraron las diferentes capas de textiles y los rellenos del interior en torno al fragmento óseo.

Pero, antes de nada, ¿por qué se decidió abrir la VL6 y no cualquier otra cabeza? Después de realizadas las radiografías frontal y lateral de esta pieza (fig. 16), las imágenes mostraban lo que parecía ser un grupo de objetos envueltos en tela, en forma de saquito, en la parte posterior de la cabeza. ¿Qué es lo que se había guardado allí con tanto mimo?



Fig. 16. Reliquia VL6 y sus radiografías: el saquito está señalado con una flecha.



La apertura de la pieza fue realizada por la restauradora de textil Itziar Viana Pesos con la supervisión de las técnicas del Servicio de Restauración. Fue una tarea minuciosa y, hay que decirlo, no exenta de emoción. Se descosieron cuidadosa y ordenadamente las sucesivas costuras, apartando hacia los lados las piezas textiles, sin desmontarlas del todo, según se iban descubriendo. Mientras tanto, el proceso se iba documentando mediante anotaciones, grabaciones de vídeo y fotografías (fig. 17).

El perímetro interno de la pieza estaba reforzado con cartón y papel para conseguir la forma ovalada de una cabeza, mientras que los huecos habían sido rellenos con fragmentos de hueso y trozos textiles de diferentes materiales y espesores: recortes de tela de lino sin teñir, restos de lanas de colores, trozos de tejidos de seda adamascada y sedas lisas, etc. Algunos fragmentos textiles eran de gran tamaño y riqueza decorativa (fig. 18) —quizás procedentes de vestimentas reutilizadas— y presentaban ojales, motivos decorativos bordados, lentejuelas, etc. El relleno se había completado con el saquito rectangular de lino crudo, de unos 16 x 6 cm, que en su interior albergaba diferentes objetos (fig. 19).



Fig. 17. Proceso de apertura de la cabeza VL6.



Fig. 18. Uno de los fragmentos textiles del relleno interior de la cabeza VL6.



Fig. 19. Saquito de lino extraído del interior de la pieza VL6.

Una vez extraído este saquito, se realizó su cuidadosa apertura y el inventario de lo hallado en el interior: restos vegetales (ver apartado 3, «Estudio botánico»), fragmentos óseos (ver apartado 4, «Estudio físico-anropológico de los restos óseos»), diminutos objetos decorativos metálicos, de vidrio y de papel, gránulos de algún tipo de resina aromática y una velita anaranjada enrollada.

El examen de algunos de los elementos hallados en esta bolsa de lino permitió averiguar lo siguiente:

El análisis estratigráfico de la muestra recogida de una de las pequeñas flores de papel pintadas (fig. 20) mostró cómo fue elaborada. Se observaron cuatro capas:

- Soporte de papel de trapos (210 mm) confeccionado con fibras de lino, carga de arcillas y cola de origen animal.
- Preparación de estuco de yeso y cola de origen animal.
- Pintura negra a base de negro de carbón o lámina de plata (se han identificado los elementos químicos C y Ag).
- Barniz de resina de conífera.

Además, las dos caras de la flor están impregnadas con cera.

Como se ha comentado anteriormente, del interior de este saquito se extrajo también un fragmento de una fina vela enrollada de color naranja (fig. 21), cuyo análisis determinó que está constituida por cera de abejas teñida con minio de plomo (Pb_3O_4).

Finalizados estos trabajos, la cabeza VL6 fue cerrada siguiendo, en sentido inverso, los mismos pasos y técnicas empleadas en su apertura.



Fig. 20. Flor del interior del saquito de la reliquia VL6, estratigrafía y fibras de lino del papel.

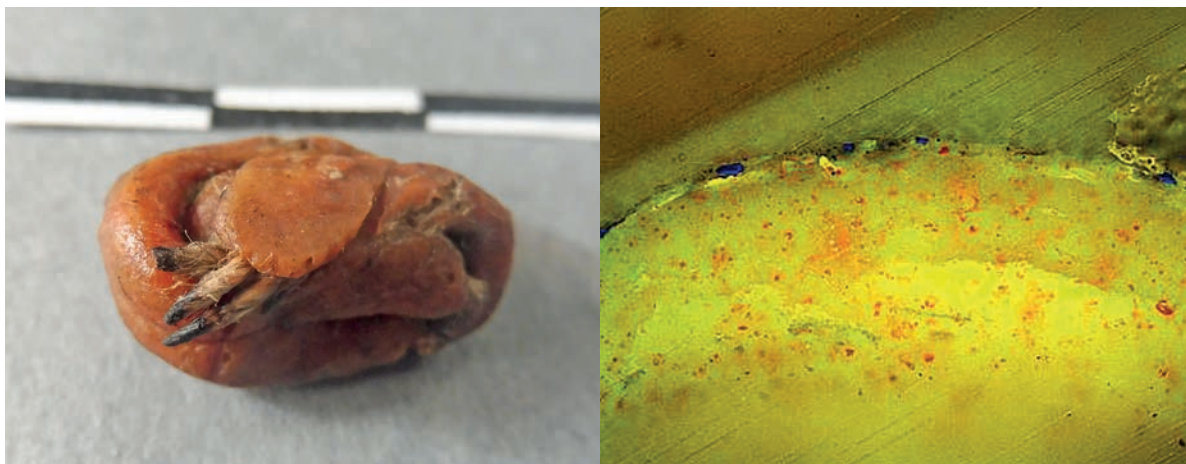


Fig. 21. Velita (con el cabo quemado) y muestra de la misma bajo el microscopio, con luz UV.

3. Estudio botánico

Como se ha dicho, dentro del saquito de lino alojado en la reliquia VL6 se hallaron diferentes materiales, varios de carácter vegetal. Asimismo, el conjunto de Martioda contiene otros elementos que representan vegetales, como los adornos metálicos en hojalata dorada, lo que hizo considerar necesaria la intervención de especialistas capaces de identificarlos. Estas líneas recogen las conclusiones elaboradas al respecto por Marta Infante Sánchez y Patxi Heras Pérez, botánicos y conservadores del Herbario VIT, perteneciente al Museo de Ciencias Naturales de Álava (Diputación Foral de Álava).

Para el estudio e identificación de los vegetales del interior de la reliquia VL6 se recurrió a su comparación con las especies incluidas en los pliegos del Herbario VIT. Asimismo, se consultaron los manuales florísticos y otras obras sobre las propiedades y usos medicinales de las plantas⁷. Los restos vegetales se detallan a continuación:

Espliego (*Lavandula latifolia*)

Los fragmentos florales de espliego (*Lavandula latifolia* Medicus) fueron los restos vegetales más numerosos de entre los encontrados en la bolsita del cráneo VL6. El género *Lavandula* se caracteriza por poseer cálices tubulares con cinco pequeños dientes triangulares en su boca y un apéndice que sobresale por encima de esta y de los demás dientes, atributos claramente observables en los restos hallados en la reliquia.

Dichos restos se corresponden con dos partes de la planta: cálices y fragmentos de pedúnculos. Se recuperaron unos cuarenta cálices, cuyas dimensiones son 3,8-4,6 x 1,1-1,5 mm; la mayoría de ellos estaban muy deteriorados y con bastante suciedad, lo que enmascaraba sus distintivos pelillos estrellados (fig. 22). En cuanto a los fragmentos de pedúnculos, el mejor conservado medía 2,8 x 0,8 mm y poseía cuatro nudos de los que nacerían las flores.

El espliego (fig. 23), mata de olor muy característico, ha sido empleado desde la antigüedad como planta medicinal, aromática y ornamental. Seguramente, fue introducido en la bolsita de la pieza VL6 por sus propiedades olorosas y purificadoras. Aunque el área natural de esta planta son los países europeos de la cuenca mediterránea (penínsulas ibérica e italiana, Francia y ciertos países balcánicos), se ha llegado a cultivar en áreas situadas fuera de su distribución originaria. Por ello, es difícil de precisar si los restos de Martioda proceden de plantas silvestres o cultivadas, ni cuál podría ser su origen geográfico.

Romero (*Salvia rosmarinus*)

En la pieza VL6 se recuperaron varias hojas y fragmentos de hojas de romero (fig. 24), la mayor de 17 x 1,9 mm. Esta especie vegetal (*Salvia rosmarinus* [L.] Schleid. [*Rosmarinus officinalis* L.]) es fácilmente reconocible por sus hojas lineares, de margen vuelto hacia abajo, glabras en el haz y con envés peloso-lanudo.

El romero (fig. 25) es un arbusto de porte mediano, propio de los matorrales mediterráneos, aunque se ha extendido a otros lugares de Europa y del resto del mundo, asilvestrándose a partir de plantas cultivadas. Se trata de una planta melífera muy apreciada desde antiguo. Fue muy conocida también como planta medicinal por

⁷ AIZPURU, I. et al. *Claves ilustradas de la Flora del País Vasco y territorios limítrofes*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1999.

CASTROVIEJO, S. (coord.). *Flora ibérica: plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares*. Madrid: Real Jardín Botánico, CSIC, 1986-2005.

FONT QUER, P. *Plantas Medicinales. El Dioscórides renovado*. Barcelona: Labor, 1976.

MONTSERRAT, P.; GÓMEZ, D.; FERRÁNDEZ, J. V. y BERNAL, M. *Rosas de Aragón y tierras vecinas*. Jaca: Jolube Consultor Botánico y Editor, 2015.

sus propiedades antirreumáticas y como remedio contra enfermedades circulatorias y respiratorias. También goza de fama como condimento alimentario. Su uso fue muy habitual durante la Edad Media, al incluirla Carlomagno, en el siglo IX, entre las 73 plantas de cultivo obligatorio en los monasterios de su imperio. Al igual que el espliego, el romero fue también utilizado como planta aromática y para purificar habitaciones, por lo que su aparición en el relicario de Martioda podría responder a estos usos.



Fig. 22. Pedúnculo y cálices de espliego hallados en la reliquia VL6.



Fig. 23. Detalle de espiga floral de espliego en la naturaleza.



Fig. 24. Hoja de romero recuperada del interior de la reliquia VL6.



Fig. 25. Detalle de la planta del romero en la naturaleza.

Rosa de Francia (*Rosa gallica*)

El resto vegetal más destacado de entre los hallados en la pieza VL6 corresponde a una estructura floral de, aproximadamente, 12 x 9 mm (fig. 26). Se cree que en el momento de su recolección estaría recién abierta. Su evidente deterioro puede deberse, en parte, al roce continuado con el gran número de minúsculos fragmentos de hueso que lo acompañaban dentro del saquito de lino. No presenta restos de pétalos y solo conserva el tramo superior del pedúnculo, la parte inferior de los sépalos del cáliz y el disco en el que crecerían los estambres y del que surgirían los pistilos (ninguno de los cuales se conserva).

La peculiar estructura de este resto vegetal permite afirmar que pertenece a una especie del género *Rosa*. Además, ciertos rasgos específicos —como los estilos libres, los sépalos reflejos lobulados y con vellosidad, la presencia de pelos glandulosos o la pilosidad en los estambres— permiten vincularlo a una especie de rosa concreta: la rosa de Francia o de Castilla (*Rosa gallica* L.) (fig. 27).

Aunque de origen silvestre, esta rosa fue extensamente cultivada desde la antigüedad debido al tamaño y colorido de sus flores (rojo, carmesí e incluso púrpura), a su intenso aroma y a las propiedades terapéuticas que se le atribuían (antiséptico, antiinflamatorio, vermífugo, sedante...). En este ámbito de estudio, resulta muy interesante la fuerte simbología asociada a esta rosa, cuyas flores rojas querían representar la sangre de la pasión de Cristo y de los mártires. *Rosa gallica* era comúnmente cultivada en los jardines de los monasterios de casi toda Europa, por lo que el resto de flor encontrado en la reliquia de Martioda no basta para aportar datos relativos a un posible origen geográfico.

Fig. 27. *Rosa gallica* en la naturaleza. |



Figura 26. El resto de *Rosa gallica* L. de la reliquia VL6 de Martioda.



Diente de león (*Taraxacum officinale*)

En el interior del saquito de la reliquia VL6 se encontró también un aquenio de diente de león o amargón (*Taraxacum officinale*, Weber). El resto es la parte inferior del fruto de esta planta, que viene rematado por el vilano (el conocido «abuelito»), el cual no se ha conservado (fig. 28).

El diente de león (fig. 29) es una herbácea de amplísima distribución geográfica. Aunque originaria de Europa, se halla muy extendida por el resto del mundo gracias al ser humano. Es frecuente su presencia en prados y en muchos otros ambientes antrópicos. A diferencia del espliego, el romero y la rosa de Francia, plantas que por sus especiales propiedades aromáticas y simbólicas parecen haber sido introducidas intencionadamente en el saquito de la VL6, lo más probable es que la presencia del diente de león en el relicario de Martioda haya sido meramente accidental.



Fig. 28. Aquenio de diente de león de Martioda.



Fig. 29. Diente de león en la naturaleza.

Por fin, sin salir del terreno de la botánica, se consideró interesante examinar los motivos decorativos que, en forma de ramos con flores y hojas de hojalata dorada, adornan la vitrina relicario y el pequeño retablo central (figs. 30 y 31).



Fig. 30. Ramillete.



Fig. 31. Guirnalda.

El objetivo de este estudio era precisar si las piezas representaban especies vegetales concretas y si esto podría aportar datos de interés para un mejor conocimiento del conjunto. Se resumen a continuación los resultados del análisis de estas piezas metálicas, efectuado por los mismos autores que han trabajado con los restos vegetales del interior de la reliquia VL6.

La metodología empleada se basó en la observación y descripción pormenorizada de las características de cada pieza, creando con los datos recogidos una tabla Excel en la que se clasificaron las diferentes tipologías de hojas y flores encontradas, así como las combinaciones en las que aparecían.

El conjunto consta de diez piezas que, en función de sus características morfológicas, pueden ser clasificadas en dos tipologías básicas: ramilletes, la tipología más frecuente con un total de seis piezas, y guirnaldas, con dos piezas. Hay también dos piezas de menor tamaño y compuestas por un menor número de elementos vegetales, que parecen ser fragmentos desprendidos de otras piezas mayores.

El estudio ha mostrado una sorprendente variedad de motivos que, aunque inspirados en el mundo de las plantas y flores, son en su gran mayoría recreaciones libres del artífice. Aunque no reflejan exactamente ejemplares del mundo natural, su descripción puede ser realizada usando terminología botánica. Ciertos elementos recuerdan a alguna flor u hoja de especies existentes en la naturaleza. Por ejemplo, hay pétalos que recuerdan a las flores de los claveles, así como una gran flor parecida a la azucena (género *Lilium*). Algunas hojas recuerdan, por su forma y el margen dentado o aserrado, a ciertas rosáceas como el ciruelo (*Prunus insititia* L.), mientras que otras hojas lobuladas se parecen a las del espino albar (*Crataegus monogyna*, Jacq.) o incluso a las del marjojo (*Quercus pirenaica*, Willd.).

Pese al gran número de elementos, solo se utilizan unos pocos componentes (hojas, folíolos, pétalos, estambres, estigmas, etc.), que se repiten una y otra vez, combinados de distintos modos para dar forma, muy hábilmente, a los diferentes motivos vegetales (fig. 32).

Fig. 32. Distintos tipos de flores y hojas en los motivos decorativos.



4. Estudio físico-antropológico de los restos óseos

El estudio de los huesos suele proporcionar abundante información sobre las sociedades del pasado y las personas que las integraban. En los restos óseos pueden hacerse evidentes las características físicas de los individuos, las patologías que sufrieron en vida, las actividades que realizaban, su alimentación, la zona geográfica en la que habitaron, etc.

Así, ante los huesos que forman las reliquias de Martioda, se pueden plantear muchas preguntas: ¿Son todos humanos? ¿A qué partes del esqueleto corresponden? ¿Cuál era el sexo de las personas a las que pertenecieron? ¿Cuál era su edad al morir? ¿Qué enfermedades sufrieron? ¿Proceden todas estas reliquias de un mismo momento histórico?

El estudio e identificación osteológica de los elementos procedentes de esqueletos humanos presentes en el conjunto relicario de Martioda fue realizado por la antropóloga Naiara Argote González. Su investigación se centró principalmente en la determinación del sexo, la edad aproximada en el momento de la muerte y la posible presencia de patologías.

El trabajo de la especialista⁸ se basó en la observación visual directa de cada hueso para diferenciarlo individualmente con arreglo a detalles de su morfología y datos antropométricos (fig. 33). También se contó con el apoyo de las radiografías y de los escáneres realizados previamente. La investigación no fue sencilla, debido al estado de conservación de los huesos (muchos de ellos de pequeño tamaño o incompletos) y al hecho de que estuvieran parcialmente recubiertos por tejidos. A pesar de todo, hay que señalar que incluso algunos fragmentos diminutos aportaron datos de interés.



Fig. 33. Toma de datos durante el examen físico-antropológico.

8 BOTELLA, M. C.; ALEMÁN, I. y JIMÉNEZ, S. A. *Los huesos humanos, manipulación y alteraciones*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 1999.
 ISIDRO LLORENS, A. y MALGOSA MORERA, A. *Paleopatología. La enfermedad no escrita*. Barcelona: Masson, 2003.
 RAMEY BURNS, K. *Manual de antropología forense*. Barcelona: Bellaterra Edicions, 2008.
 UBELAKER, D. «Enterramientos humanos. Excavación, análisis, interpretación», en *Munibe*. [Antropología-Arkeología, Suplemento 24]. Donostia-San Sebastian: Sociedad de Ciencias Aranzadi, 2007.

El material examinado se puede dividir en tres grupos:

- Cráneos y fragmentos de cráneos (entre ellos, piezas dentarias).
- Huesos largos.
- Otros huesos —entre ellos, un coxal completo— e innumerables fragmentos.

Los resultados generales se resumen a continuación:

Sexo y edad

Para un cálculo preciso de la edad y el sexo sería necesario contar con una parte significativa del esqueleto, algo imposible en el caso del conjunto relicario de Martioda. Aun así, se han podido determinar estos factores en algunos de los huesos más completos, lo que ha llevado a precisar que se trata de individuos mayoritariamente de sexo masculino y edad adulta (mayores de 21 años).

En lo que se refiere a las características sexuales, hay que señalar que durante la adolescencia el dimorfismo sexual empieza a hacerse más evidente en la estructura ósea de los seres humanos. Por ello, el examen de huesos adultos facilita que la verificación del sexo resulte mucho más eficaz. En general, los huesos masculinos son más grandes y robustos, y tienen superficies más rugosas que los femeninos, que tienden a presentar una constitución más esbelta y un tamaño menor.

En cuanto a la determinación de la edad que tenían, al momento de su muerte, las personas a quienes pertenecieron estos restos óseos, lo más adecuado es hablar de *período de edad* antes que de *edad exacta*: en la mayoría de los casos solo pueden definirse grandes grupos de edad. En el transcurso de la existencia de los seres humanos, los distintos elementos de su estructura ósea siguen un patrón cronológico de evoluciones morfológicas muy características y definidas. Estos cambios no tienen lugar todos a la vez. Las diferencias de aspecto entre los huesos son más evidentes —y su identificación resulta por tanto más fiable— cuando se estudian restos de individuos de entre 20 y 55 años. Los individuos infantiles o ancianos presentan mayores dificultades debido, en el primer caso, a la poca definición de unos huesos aún en desarrollo, y en el segundo, a las modificaciones y alteraciones propias de la edad avanzada.

Para individuos inmaduros, los indicadores más fiables suelen ser la dentición, la longitud de los huesos largos y la unión de las epífisis. Para los mayores de 20 años, edad a la que la mayor parte de la dentición está desarrollada y el crecimiento óseo casi se ha completado, los indicadores más utilizados son la metamorfosis de la sínfisis púbica, el grado de obliteración de las suturas craneales, los cambios degenerativos en la columna, articulaciones y cráneo, el desgaste o pérdida de piezas dentarias, etc.

Si bien en el caso concreto de Martioda se conservan bastantes huesos pertenecientes a cráneos, el examen para la identificación del sexo y la edad se tuvo que centrar en aquellos que se encontraban más completos.

En lo que se refiere al sexo, se debe señalar que, habitualmente, los cráneos masculinos presentan apófisis mastoideas mayores, *torus* supraorbitales más marcados e inserciones musculares más robustas.

En cuanto a la edad en el momento de la muerte, los cráneos ofrecen varias posibilidades de estudio. Salvo excepciones, las suturas craneales suelen empezar a cerrarse hacia los 20 años, llegando prácticamente a borrarse con el paso del tiempo. Aunque cada vez se duda más de la eficacia de este criterio para fijar la edad, es evidente que, en aquellos cráneos de los que no se conserva la región facial, las suturas cerradas o parcialmente cerradas indican, al menos, si el individuo había alcanzado la edad adulta o no.

El bien conservado cráneo que preside la pieza CD3, correspondiente a la vitrina relicario, permitió establecer tanto la edad aproximada como el sexo de la persona a la que perteneció. Así pues, las suturas craneales

—en una primera fase del proceso de obliteración— y las características morfológicas parecen indicar que se trataría de una mujer en edad adulta, mayor de 30 años.

De las otras cinco reliquias que componen esta misma vitrina, tres de ellas (CD1, CI1 y CI2) están compuestas por diferentes fragmentos de hueso (de cráneo, largos, hioides, esternón...), unidos entre sí y modelados en forma de cráneo utilizando una masilla. El análisis de una muestra de esta pasta reveló que está compuesta de tierra y fragmentos diminutos de hueso aglutinados entre sí, posiblemente, por el colágeno liberado al someterlos a cocimiento.

Perteneciente a este mismo conjunto, el coxal CI3 —de lateralidad derecha y conservado en su totalidad— es el resto óseo de Martioda en el que mejor se muestran los caracteres sexuales: de hecho, la fiabilidad para la estimación del sexo en esta pieza del esqueleto puede alcanzar hasta un 95 % de exactitud. Estos rasgos diferenciales se hallan principalmente en la anchura de la escotadura ciática y en el surco preauricular. La pelvis femenina es, en general, más ancha y con predominancia de la horizontalidad, en contraste con la verticalidad masculina. Así, cabe concluir que este hueso de la pelvis pertenece, sin duda, a un individuo masculino adulto.

Los escaparates CJI y CJD —considerablemente diferentes a los demás muebles— albergaban nueve huesos largos pertenecientes a extremidades inferiores: en la CJI se ubicaban tres tibias y un húmero suspendidos de arriba abajo, todos pertenecientes a individuos de sexo indeterminado y edad superior a 21 años. En la CJD colgaba un fragmento de tibia perteneciente a una persona cuyo sexo tampoco se pudo determinar, mayor de 21 años, pero no madura. Los restos óseos que estaban depositados en el suelo de una de las cajas son dos parejas de huesos, decorados y unidos por textil (fig. 34). Uno de los pares lo integran una tibia y un fémur completos, el otro está formado por dos tibias también completas. No se puede determinar el sexo ni la edad de los individuos a los que pertenecieron, más allá de asegurar que eran adultos.



Fig. 34. Huesos largos emparejados.

No hay mejor ejemplo que la reliquia VL6 para hacerse una idea de las dificultades con las que se encontró la especialista en antropología física a la hora de afrontar el análisis osteológico de unos restos tan fragmentarios e incompletos como los de Martioda. Los resultados de ese estudio son los que se detallan a continuación.

En el caso de la reliquia VL6, los textiles dejan a la vista una pieza ósea que resultó ser un fragmento de bóveda craneal de, aproximadamente, 10 x 8 cm. Estas dimensiones corresponden, según parece, a las de un individuo adulto. Al tratarse de un fragmento muy parcial del cráneo y encontrarse en parte cubierto, no se pudieron concretar más detalles para su identificación.

Más datos proporcionaron los numerosísimos fragmentos guardados en su interior. Como ya se ha dicho, el radiografiado y escaneado de la obra posibilitaron su observación en detalle y, de este modo, se constató la presencia de fragmentos de hueso y otros objetos en el interior de un paquete de lino.

Al abrir la reliquia (fig. 35), se descubrieron, en primer lugar, cuatro fragmentos de hueso correspondientes a diferentes partes anatómicas:

- 1 epífisis distal de peroné izquierdo.
- 1 fragmento de epífisis proximal de tibia.
- 1 fragmento de calcáneo.
- 1 pequeño fragmento de epífisis proximal de tibia.



Fig. 35. Aspecto de la reliquia VL6, una vez retiradas las primeras capas de tejido.



Fig. 36. Restos óseos del interior de la reliquia VL6.

En el interior de la bolsa de lino se guardaban más restos óseos, la gran mayoría de minúsculo tamaño (fig. 36).

Estos huesos fueron pasados por cribas de diferentes calibres para su clasificación. El resultado se detalla a continuación:

Fragmentos de más de 10 mm:

- 9 de vértebras.
- 15 de cráneo.
- 63 de huesos largos (12 de ellos cremados).
- 20 de costillas de ambas lateralidades.
- 1 de hueso navicular.
- 1 de epífisis distal de falange de mano.
- 3 de cintura escapular.
- 1 de pelvis derecha de un individuo de 0-1 año.
- 1 hueso martillo del oído.

Fragmentos de entre 5 y 10 mm:

- 1 fragmento de incisivo.
- 57 fragmentos de huesos largos.

Había también gran número de fragmentos de menos de 5 mm —correspondientes a cráneos, huesos largos, costillas, etc.— de los que no pudieron extraerse datos de importancia.

Como conclusión, habría que señalar que la morfología y el examen antropométrico de los huesos revelan que la pieza VL6 alojaba fragmentos esqueléticos de, al menos, tres individuos (pero podrían ser muchos más). Los huesos de mayor tamaño, hallados fuera de la bolsa de lino, parecen pertenecer a personas adultas. Dentro de la bolsa, entre un gran número de pequeños fragmentos, es remarcable la presencia de partes del esqueleto de un individuo perinatal o infantil (0-1 año). En general, y salvo en los casos comentados, el extremadamente pequeño tamaño y la fragmentación de la mayoría de los huesos no permite establecer ni el sexo ni la edad aproximada de los individuos a los que pertenecieron.

Osteopatologías

Durante el estudio de los huesos de Martioda, se documentaron escasas patologías que, sin embargo, es interesante comentar. Se trata de alteraciones morfológicas de los restos óseos, derivadas directa o indirectamente de procesos patológicos. Estas alteraciones sirven a los propósitos del estudio como indicadores de morbilidad (enfermedades infecciosas, dentarias u otras), lesión, hábitos de nutrición o deformaciones ocupacionales. Se detallan a continuación las patologías detectadas en las reliquias.

La reliquia CD2 corresponde a un individuo masculino adulto, posiblemente mayor de 50 años. En ella se documentó una pequeña porosidad dentro de la órbita ocular derecha que podría indicar deficiencia de hierro y/o vitamina B12 en relación con una enfermedad infecciosa, mala higiene o malnutrición. En cuanto a la dentición, se observan restos radiculares de las piezas 14 y 21. Estos restos de la raíz dental pueden ser consecuencia de un proceso de caries progresivo o de fracturas dentales (por exodoncias o traumatismos). También se comprobó la presencia de un absceso en la pieza 16.

El cráneo VL2, que corresponde a un individuo masculino adulto de entre 21 y 40 años, presenta también patologías a nivel dental: una caries mesial-oclusal en la pieza 36 y fractura de la 43.

El cráneo VL5 es el de un individuo masculino adulto cuya mandíbula presenta varias patologías dentales: desgaste de grado II-III en las piezas 36, 37, 46 y 47, y cálculo dental en las piezas 35, 36 y 38. El desgaste (fig. 37) bien podría haberse debido a una actividad ocupacional que implicase el uso de la dentadura como herramienta.

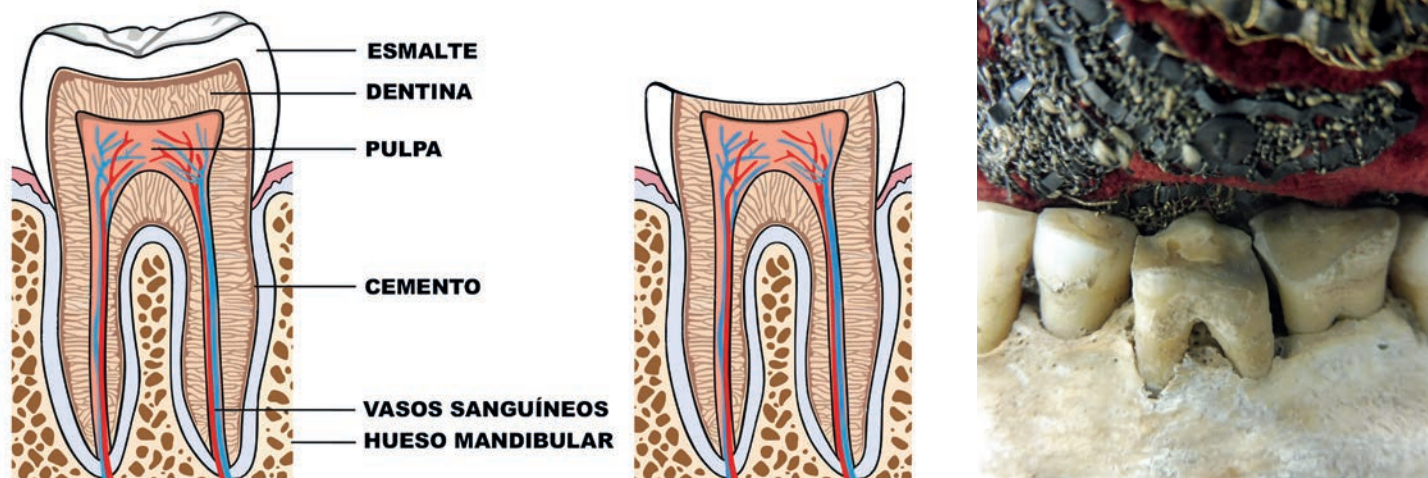


Fig. 37. Desgaste dental: gráfico descriptivo y patología correspondiente en la reliquia VL5. |

Respondiendo a otra de las cuestiones planteadas al principio de este apartado, los exámenes físico y antropométrico no bastan para determinar la región geográfica de la que proceden los restos óseos de Martioda. A diferencia de los otros aspectos estudiados (sexo, edad y patologías), la evaluación de la ascendencia es mucho más complicada y requeriría el examen de restos más numerosos y completos y el uso de técnicas isotópicas. Siendo así, resulta imposible adscribir a un grupo determinado unos huesos tan escasos, aislados y fragmentados como los que componen el conjunto de Martioda. Cabe asegurar, eso sí, que, casi con toda probabilidad, son huesos de diversas procedencias.

Finalmente, es reseñable la presencia de varios fragmentos de hueso que presentan signos de haber sufrido cremación, quizás debido a un ritual funerario, lo que sería compatible con su posible procedencia de una necrópolis de época romana.

5. Radiocarbono

La datación conocida como carbono-14 es un método radiométrico que utiliza el isótopo radiactivo ^{14}C para determinar la edad de los materiales orgánicos. Se da la circunstancia de que todos los seres vivos contienen una proporción constante de este isótopo. Sin embargo, a su muerte y con el paso del tiempo, el ^{14}C se desintegra en nitrógeno, de modo que cada 5730 años la radiactividad del ^{14}C desciende a la mitad. Puesto que se conoce el ritmo al que se desintegra el ^{14}C , determinando la concentración actual de ese isótopo y comparándola con la inicial, se puede calcular el tiempo transcurrido desde la muerte del organismo hasta el momento del análisis. En resumen, cuanto más carbono-14 contiene una muestra, más reciente es, y cuanto menos, más antigua. Esto posibilita la datación en torno a unas fechas aproximadas de las muestras extraídas de un material, en este caso óseo.

Para los propósitos de datación de los huesos de Martioda, se tomaron dos muestras óseas: un fragmento de uno de los huesos largos que forman parte de la pieza CD3 y otro de la mandíbula de la reliquia VL3. La extracción de muestras se realizó de manera que no interfiriera en la toma de datos biométricos y que no supusiera el menor perjuicio para las piezas.

El análisis de estas dos muestras fue realizado por el Centro Nacional de Aceleradores (CNA) en Sevilla⁹. Para la datación de los restos óseos seleccionados, se empleó un sistema MiCaDaS¹⁰ basado en la técnica de la espectrometría de masas con acelerador (AMS¹¹). Este instrumental hace posible datar muestras óseas muy pequeñas (de a partir de 1 gr), siempre que su estado de conservación sea bueno y que conserven la suficiente cantidad de colágeno.

La datación de las dos muestras de las reliquias de Martioda dio como resultado una cronología similar: los restos óseos analizados son de alrededor del siglo III (1792 ± 29 BP). Esta datación parece concordar con el período histórico en que la tradición cristiana sitúa el martirio de la Legión Tebana. Sin embargo, no se ha de olvidar que la gran mayoría de los restos óseos que se consideraron reliquias y fueron venerados como tales en las edades Media y Moderna procedían de necrópolis romanas de los primeros siglos de nuestra era. Y, desde luego, no todos debían de pertenecer a mártires cristianos.

⁹ El CNA es un centro mixto promovido por la Universidad de Sevilla, la Junta de Andalucía y el CSIC.

¹⁰ Mini Carbon Dating System.

¹¹ Accelerator Mass Spectrometry.



De la m. m.
Phelia



Conservación y restauración

«Tanto la conservación como la restauración son un estado mental: una matriz personal de elecciones formativas, técnicas, estéticas, culturales, políticas y metafísicas».
John McLean

Introducción

En este capítulo se detallan las distintas fases del tratamiento de conservación y restauración del conjunto relicario de Martioda. El objetivo común fue recuperar en lo posible todos y cada uno de sus elementos de la ruina total, estabilizarlos y exhibirlos adecuadamente.

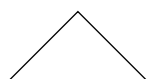
Cada profesional de la restauración se preocupa por valorar y comprender los objetos con los que trabajan, tanto material como simbólicamente. Entender su contexto ayuda a protegerlos mejor del deterioro y el abandono. El ejercicio de la restauración combina pues habilidades prácticas y analíticas con el conocimiento de otras disciplinas como la ciencia o la historia.

Es destacable la amplitud y variedad de los estudios y análisis realizados sobre los objetos que forman el conjunto. Estos resultaron fundamentales para su conocimiento y proporcionaron una base para tomar las decisiones más apropiadas sobre cómo intervenir cada pieza de la manera más respetuosa y adecuada.

En este sentido, se siguieron los principios que el Servicio de Restauración tiene establecidos a la hora de intervenir sobre un bien cultural. Estos son:

- Respeto a su integridad histórica, física y estética.
- Unicidad y corrección en los criterios aplicados, siguiendo la normativa y la legislación vigente.
- Recogida de la mayor cantidad posible de información con el fin de ampliar el conocimiento del bien que se desea conservar. Esto hace imprescindible la realización de todos los estudios y análisis pertinentes que aseguren su comprensión.
- Intervención adecuada al estado de conservación del bien, salvaguardando su estabilidad y función.
- Reversibilidad de los productos utilizados en la restauración.
- Competencia y profesionalidad de quienes intervienen para asegurar la calidad del tratamiento.

La conservación y restauración del conjunto de Martioda supuso un desafío importante para el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, debido a la diversidad y abundancia de los materiales intervenidos. Siendo así, el proyecto exigió una planificación, coordinación y ejecución de gran complejidad.



A lo largo de varios años, el personal técnico del Servicio de Restauración trabajó interdisciplinariamente en este proyecto científico con distintas empresas especializadas en la restauración de textiles, madera, policromía, papel, metal, etc. Por eso mismo, fue imprescindible la participación de expertas y expertos de otras disciplinas.

Las causas de los deterioros que afectaban a las reliquias y relicarios eran fundamentalmente las mismas. Estos bienes artísticos habían sufrido cambios provocados por el envejecimiento propio de cada uno de sus componentes, por la influencia del medio ambiente y por las transformaciones y usos a los que habían estado sometidos durante siglos. El grado de afectación de los daños era heterogéneo, ya que dependió de las características de cada material.

En general, todo el conjunto presentaba un mal estado de conservación. Los relicarios, cuya función era complementar artísticamente a las reliquias y asegurar su correcta conservación, habían perdido en parte su función. Al desvirtuarse su condición de contenedores cerrados, su deterioro había permitido el acceso al interior de la suciedad ambiental, de la humedad y de determinados ataques biológicos.

La intervención de restauración fue un proceso arduo y complejo en el que, además, se contemplaron las necesidades del conjunto con vistas a su futura exposición, estableciendo unas pautas de conservación preventiva. Conocidos el comportamiento de los materiales y las causas de su degradación, se definieron las condiciones climáticas y lumínicas adecuadas para su exposición y también se hicieron recomendaciones de mantenimiento y seguridad.

Durante estos cinco años de intervención, el conjunto relicario de Martioda ha participado en el programa de visitas guiadas del Servicio de Restauración con el fin de difundir los estudios y tratamientos que se estaban realizando en cada momento. Esta experiencia resultó muy positiva tanto para las personas que acudieron a ver el desarrollo de los trabajos como para el personal técnico del Servicio.

Este capítulo, titulado «Conservación y restauración», se estructura en seis apartados, según la clasificación de los materiales con los que están realizados estos bienes: madera, textil, papel y pergamino, hueso, metal sobredorado y cera. Así, en cada apartado se detalla la descripción técnica, estado de conservación y tratamiento de cada material presente en las piezas.

Madera

M.^a Soledad Rojo Rojo
Servicio de Restauración. Diputación Foral de Álava

Durante mucho tiempo el conjunto relicario de Martioda se conservó en la sacristía de la iglesia de San Juan Evangelista de esa misma localidad alavesa. Estaba formado por cuatro relicarios del siglo XVII, de diferente tipología, que contenían un gran número de reliquias de los Mártires de la Legión Tebana, las Once Mil Vírgenes y otros personajes sagrados. Dos de estos relicarios estaban ubicados sobre un mueble cajonera: al centro, las vitrinas relicarios con doce cabezas de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes, y a cada lado de esta, formando un solo conjunto, dos escaparates relicarios. Apoyados en la pared de enfrente, estaban los dos relicarios restantes: un retablo relicario colocado en el interior de una vitrina relicario (fig. 1-2).

Destinados a custodiar y exponer las reliquias a lo largo de los siglos, este tipo de relicarios¹ han adaptado sus formas a las necesidades expositivas y a la estética de cada época, siendo influenciados por las sucesivas corrientes artísticas. De tal forma, no es extraño que los relicarios de Martioda difieran entre sí, no solo por las reliquias que albergan, sino también por sus características estilísticas, formales e incluso técnicas y de composición de los materiales empleados.

En este apartado, nos referiremos a las actuaciones relativas a los elementos de madera del conjunto de Martioda. El estudio exhaustivo y la intervención sobre esos elementos han sido realizados por las restauradoras de escultura de madera policromada del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, así como por las empresas Carolina García Maudes, Croma Restauración y Conservación, y Petra Conservación de Patrimonio.

1. Descripción técnica

1.1. Vitrinas relicario de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes

Este conjunto cobija doce cabezas de los santos mártires de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes, decoradas con suntuosos textiles. Se compone de una vitrina larga, clasificada con el código VL, y dos de menores dimensiones, VSD y VSI, que se exponen sobre la primera.

La construcción es muy sencilla. Son tres cajones con puertas cuyo eje de giro está situado en la parte superior horizontal. La vitrina larga VL se cierra con una sola puerta dividida por seis molduras verticales, que a su vez la subdividen en siete espacios. Pese a contar con solo siete espacios, en esta vitrina larga se exponen ocho cabezas. Por el contrario, las

¹ Definición del término 'retablo relicario' en la web del Ministerio de Cultura y Deporte: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1016359.html> (Consultado el 22/07/2022).

Fig. 1. Vitrinas relicario y escaparates en la sacristía antes de la restauración.



Fig. 2. Vitrina relicario con escenografías y retablo relicario en la sacristía antes de la restauración.



puertas de las dos vitrinas de inferiores dimensiones, VSD y VSI, tan solo se separan por una moldura vertical, creando un espacio expositivo para dos reliquias en cada una de ellas. Los vanos de estas puertas se cierran desde el interior con vidrios apoyados en los junquillos perimetrales (en el caso de la vitrina de mayores dimensiones) y en el galce de las puertas (en las de menor tamaño). Tan solo destacan como ornamentos arquitectónicos un repertorio de molduras doradas en las que se combinan sencillos modelos lobulados y planos.

Las vitrinas se realizaron con madera de roble (*Quercus robur*), seleccionándose para ello el duramen, es decir, el tejido leñoso más duro del árbol. Esta parte constituye una de las más demandadas para este tipo de construcciones, dado su buen envejecimiento, estabilidad y resistencia una vez seca la madera. Se observa una buena selección del soporte de madera con cortes de diferentes grosores, sin apenas presencia de nudos ni de partes blandas. El reverso del relicario tiene un acabado irregular donde se aprecian las marcas de las sierras empleadas en los cortes.

En la construcción de estos relicarios se dan diferentes tipos de uniones para obtener piezas con las longitudes y los cajeados necesarios; así se acoplan las maderas para obtener superficies más amplias, como se observa en el reverso de la vitrina relicario VL, y se ensamblan en los ángulos² (fig. 3). Se ha podido establecer una relación de las ensambladuras empleadas en la carpintería: colas de milano solapadas, cajas abiertas y lengüetas, realizadas en los cuerpos generales, y a media madera³, combinándose estas últimas con colas de milano.

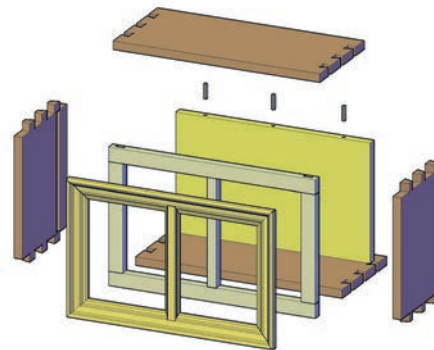


Fig. 3. Sistema constructivo de las vitrinas relicarios VSD y VSI.

Las molduras, únicos ornamentos decorativos, se fijan mediante espigas redondas que quedan ocultas bajo la policromía. Los elementos de clavazón metálicos, utilizados como refuerzos, se localizan en zonas menos visibles; así en la vitrina larga VL se introducen clavos con cabeza plana circular para armar la base y unir la tapa superior con el fondo, mientras que en el interior de la puerta se emplean para fijar los junquillos sobre los que se apoyan los vidrios. Pero no son estos clavos los únicos elementos metálicos, sino que cabe mencionar los sistemas de articulación: bisagras o goznes (en la vitrina VL) y bisagras de horquilla (en las de menor tamaño, VSI y VSD), así como pasadores con aldabilla⁴ y argolla fija en los flancos de la vitrina larga VL, algunos de ellos con policromía.

En cuanto a las decoraciones polícromas, se recurrió a las imitaciones de concha de tortuga⁵ y a jaspeado⁶ de tonalidad amarilla con vetas pardas, este último localizado tanto en el interior como en el exterior del mueble.

2 El tipo de uniones a las que se hace referencia se describen de forma más extensa en *Retablo: terminología básica ilustrada = Altarpieces: Illustrated basic terminology* [CD-ROM]. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, The J. Paul Getty trust, 2008.

3 TIMÓN TIEMBLO, M. P. *El marco en España. Del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid: Publicaciones Europeas de Arte. Humanes: 2002, pp. 92-93.

4 TIMÓN TIEMBLO, M. P. *Ibidem*, pp. 103.

5 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. «Aportaciones a un glosario de policromía», en *Policromía: A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, pp. 239.

6 Definición del término 'jaspeado' en la web del Ministerio de Cultura y Deporte: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1174314> (Consultado el 22/03/2022)

Las reproducciones de materiales preciosos, propias del barroco, ornamentan el mueble como si fuesen incrustaciones y en su ejecución se combinaron dos técnicas: magra para las imitaciones a mármol y mixta para las imitaciones a carey, ambas sobre una gruesa preparación blanca aplicada en dos capas. En la imitación pétrea, se empleó temple a la cola con pigmento oropimente, mientras que, para imitar el carey, se aplicó una superposición de capas transparentes de pigmentos pardo orgánico y tierras, aglutinados en aceite y huevo (fig. 4-5).

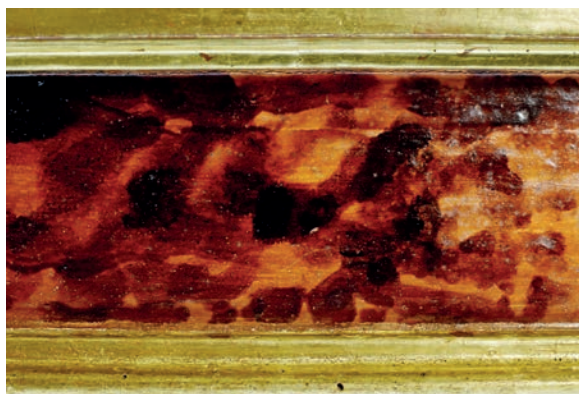


Fig. 4. Imitación a carey.

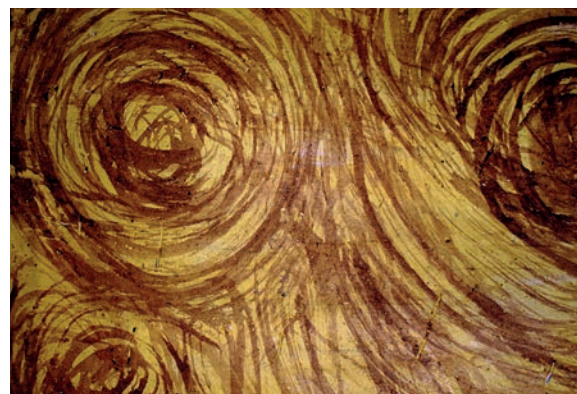


Fig. 5. Imitación a jaspeado.

Respecto a la hojas metálicas bruñidas que decoran las molduras, en su composición destaca el porcentaje tan alto de oro, del 93 %, con la aleación de 6 % de plata y 1 % de cobre, según indican los análisis de laboratorio realizados. Las láminas, de unos 65 mm, se aplicaron mediante la técnica tradicional del dorado al agua sobre un bol rojizo.

1.2. Vitrina relicario con seis escenografías

Dentro del conjunto llama la atención, quizás por su tamaño y contenido, la vitrina relicario (fig. 2) que alberga seis escenografías de reliquias. Consta de tres calles: dos laterales, con tres encasamientos en cada una de ellas, que se cierran con vidrios a modo de vitrinas, y una calle central dividida por un estante en el que se aloja el retablo relicario que se describirá más adelante. El mueble queda rematado con un arco de medio punto coronado por una guirnalda y ramos de flores de metal sobredorado, mientras que los flancos fueron decorados con aletones. Todo ello se apoya sobre una base de madera resinosa de escasos centímetros de altura. Destaca en la construcción de este relicario la falta de cerramiento en el fondo, por lo que, en la sacristía donde se encontraba, la pared hacía las veces de cierre.

Al igual que el anterior conjunto de vitrinas, esta fue elaborada en madera de roble, aunque algunas modificaciones posteriores alteraron ligeramente su estructura (ver en el punto 1.4 de este mismo apartado, el epígrafe «Modificaciones observadas»). El armazón original lo conforman cuatro largueros verticales a los que se acoplan, mediante ranura y lengüeta⁷ y espigas pasantes, tres repisas en cada una de las calles y una repisa central que une ambos módulos (fig. 6).

El arco que lo cierra está construido de una sola pieza, a diferencia de la moldura que lo remata, y se une a las calles laterales mediante tubillones. Los recursos decorativos empleados son representaciones volumétricas de palmetas superpuestas y la combinación de estas con ovas en los remates laterales.

⁷ Definición del término 'lengüeta' en la web del Ministerio de Cultura y Deporte: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1211990> (Consultado 22/04/2022).

Durante el desmontaje del relicario, se tuvo la oportunidad de ver las marcas de las herramientas empleadas en los cortes de la madera, además de líneas incisas utilizadas para trasladar mediciones e inscripciones de letras. Estas últimas, para ayudar al montaje del relicario (fig. 7).

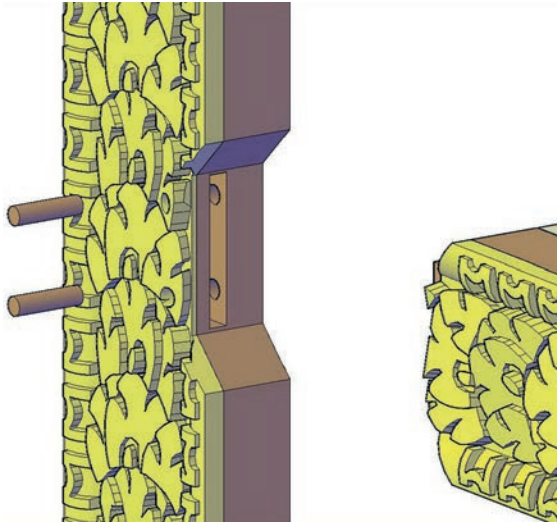


Fig. 6. Sistema constructivo de la vitrina de escenografías.



Fig. 7. Marcas en el soporte de la vitrina de escenografías.

La superficie fue decorada con lámina de oro de gran pureza (97 % de oro y 3 % de plata). Como en el resto de los relicarios, se aplicó con la técnica de dorado al agua sobre bol rojo, siendo posteriormente bruñida.

1.3. Retablo relicario

Diseñado con traza barroca, como así lo menciona la historiadora Aintzane Erkizia en el estudio histórico artístico de las reliquias de Martioda, ocupa el vano central de la vitrina que contiene las escenografías. Al igual que otros retablos, está formado por basamento, predela, cuerpo central con tres calles y ático. En él destaca una profusa arquitectura barroca con puntas de diamante, aletas ovaladas, oblongos, pilastras con gallones, arquitrabe dentado, jarrones y frontón partido coronado por una copa, que sirve de base para la cruz que lo remata. En la mazonería se abren catorce vanos —con formas ovaladas y rectangulares— donde se guardan reliquias, las cuales están protegidas por vidrios. Estos catorce vanos, rematados con marcos dorados, se distribuyen de la siguiente manera: cinco de pequeño tamaño en la predela, tres en cada una de las calles laterales, uno en la central y dos en el remate. Al igual que sucede en la vitrina relicario que acoge este retablo, una pequeña representación de ramilletes de flores metálicas sobredoradas flanquea su frontón.

En cuanto al aspecto constructivo del relicario, se distinguen dos grupos de elementos: los estructurales y los decorativos. Los estructurales se refieren al armazón, formado por el ensamblado de piezas que van creando las diferentes calles y cuerpos del relicario; los ornamentales están formados por una serie de elementos tallados o aplicados a la mazonería con fines decorativos.

En cuanto a los materiales empleados en su construcción, no es posible identificar todas las maderas utilizadas, puesto que hay ornatos arquitectónicos totalmente policromados que impiden estudiarlas. Sin embargo, sí se confirma el empleo de madera conífera en el cuerpo principal. A pesar de que el uso de este tipo de madera fue muy denostado⁸ en las construcciones de retablos, hay que destacar la buena estabilidad del soporte

⁸ CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A. «Construcción y ensamblaje de los retablos de madera», en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Madrid: Grupo español del IIC, 2006, p.1.

lígneo de esta pieza. En la mazonería del retablo se combinan diferentes tipos de uniones: a arista viva, a caja y espiga y a ranura; además, se emplean tubillones de madera para fijar elementos decorativos como pináculos y jarrones. Para fijar elementos con más peso —como cornisas, pilastras, molduras y los fondos de los vanos donde se alojan las reliquias—, se emplearon clavos de hierro de cabeza plana, de orejetas y circulares⁹.

Los motivos policromos representados son muy variados. Algunos de ellos pueden ser considerados como prolongaciones de la propia arquitectura, con la representación de puntas de diamante y dentículos en el frontón y en el entablamento sobre el que se apoya el ático. Otras decoraciones más orgánicas se localizan en la base del retablo, en torno a las puntas de diamante talladas, y en los marcos de las reliquias centrales. Destacan en la predela las imitaciones a incrustaciones de maderas preciosas y marfil, donde se aprecian detalles como el veteado de la madera, en el primer caso, y la representación de volúmenes mediante trazos paralelos, en el segundo (fig. 8). Las policromías, realizadas con temple magro a la cola, se pintaron sobre una preparación blanca aplicada en dos capas, siendo la segunda de molienda más fina.

En cuanto a las láminas metálicas, se distinguen claramente dos técnicas de aplicación a tenor del aspecto que presentan. El dorado al agua bruñido se realizó sobre una preparación rojiza rica en minerales arcillosos y se localiza en los marcos, pilastras, puntas de diamante, remates de copas, cruz, gallones, perlas, molduras de cornisas y arquitrabe dentado (fig. 9). La longitud de esta lámina es similar a la utilizada en la vitrina relicario larga (VL), de unos 65 mm, con una composición de 98 % de oro y 2 % de plata.

Por otro lado, el dorado a la sisa o mixtión, con el característico aspecto mate y no bruñido propio de esta técnica, solo se localiza en los ángulos de la predela situados bajo las decoraciones a pincel.

Fig. 8. Imitación a incrustaciones de madera y marfil en el retablo relicario.



Fig. 9. Elementos ornamentales policromados y dorados en el retablo relicario.



9 QUIRÓS CASTILLO, J. A. (dir). *Arqueología del campesinado medieval: la aldea de Zaballa*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2012, pp. 312-313.

Puntualmente el acabado de lámina metálica fue decorado con veladuras transparentes superpuestas¹⁰ de resinato de cobre y de laca roja, haciendo un juego de alternancia de colores en elementos decorativos como las pilastras, puntas de diamante y remates de copas, y en el conjunto de la basa y la cruz del Calvario (fig. 10).



Fig. 10. Veladura de resinato de cobre y de laca roja sobre lámina de oro en el retablo relicario.

1.4. Escaparates

El grupo de relicarios se completa con dos escaparates de madera de roble, CJD y CJI, coronados por barandillas y balaustres, cuyos frontales se cierran con sendos marcos y vidrios. Su estructura principal está constituida por cuatro pilares tallados, en cada uno de los cuatro ángulos, unidos a la base y zona superior mediante cajas y espigas, mientras que los laterales se cierran con sus respectivos paneles policromados. Por el contrario, los cerramientos del fondo están formados por dos paneles unidos a media madera, colocados en posición horizontal (en la caja CJD) o bien en vertical (en la CJI).

En este conjunto, al igual que en los anteriores, se hallaron marcas hechas en la madera por los entalladores, con el fin de trasladar las medidas y líneas necesarias para el ensamblaje de las piezas.

Los motivos polícromos estudiados representan hojas carnosas en los laterales que han sido elaboradas con la técnica de temple graso (fig.11). Se complementan puntualmente con esgrafiados sobre la talla de las hojas de acanto de los pilares, donde se han realizado labores de rayado paralelo sobre la policromía, mientras que las molduras, barandillas, balaustres y patas de los escaparates están decorados con lámina de oro al agua y bruñida.

Modificaciones observadas

La modificación más destacada, y posiblemente la más reciente, es la llevada a cabo en la vitrina relicario que contiene las escenografías. En ella se realizó un considerable recrecido hacia el exterior en cada una de las cajas de las calles laterales, con el fin de darles profundidad para dar cabida a las reliquias. Por otro lado, en la

¹⁰ RODRÍGUEZ SIMÓN, L. R. «Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, vol. 40, 2009, p. 474.

parte trasera de la mazonería se muestran ligeros indicios de otra posible ampliación más antigua, aunque de menores dimensiones. Esta hipótesis no se pudo confirmar, puesto que los materiales empleados son muy similares a los originales. Aun así, se observan detalles tales como fragmentos de largueros irregulares, con cajas sin ninguna función, lo que podría confirmar la hipótesis de que las piezas hubieran sido recicladas para ampliar sus dimensiones. La vitrina relicario no es el único módulo que ha sido manipulado (fig. 12); en uno de los escaparates (CJI), el marco que cierra el vano no es el original, sino que es de factura más reciente y ha sido reutilizado y adaptado.

En cuanto a la superficie pictórica, el estudio estratigráfico de policromías evidenció que el dorado actual que decora las palmetas superpuestas no es el estrato original, sino que oculta decoraciones estofadas al temple.

Respecto al conjunto de las vitrinas relicario de los Mártires Tebanos y de las Once Mil Vírgenes, en dos de los laterales de la VSD y la VSI se aprecian zonas sin policromar. Este detalle pasaría totalmente desapercibido si no fuese por la peculiaridad de su forma, que recuerda al perfil de una cornisa de retablo, lo que nos lleva a pensar que estas vitrinas pudieron formar parte de un conjunto más amplio (fig. 13).

Por último, hay que mencionar que se aplicó parcialmente resina conífera sobre la superficie pictórica del conjunto de vitrinas horizontales y del retablo relicario, pero no en los escaparates de reliquias ni en la vitrina que contiene las escenografías.

Fig. 11. Detalle de la decoración del escaparate CJI.



Fig. 12. Recrecido realizado en una intervención anterior en la vitrina relicario de los escaparates.



Fig. 13. Silueta de cornisa en la vitrina VSI.

2. Estado de conservación

El conjunto de relicarios presenta algunas degradaciones comunes, como consecuencia de una serie de factores de diferente índole. Los hay que son endógenos, esto es, propios de los materiales empleados en su construcción; en cambio, otros son exógenos y se deben a causas de origen biológico y medioambiental (cambios de humedad y temperatura, filtraciones de agua, etc.), además de a la manipulación humana.

Dentro del grupo de deterioros de origen biológico, cabe mencionar el ataque de insectos xilófagos, que ha ocasionado pérdidas y debilitamiento de la estructura leñosa, fundamentalmente en partes blandas de la madera frondosa. Estos ataques han provocado la merma de celulosa y de otros compuestos que aportan dureza a la materia. Los daños se pueden apreciar en la mazonería interna y en los ornamentos decorativos de la vitrina relicario de escenografías, así como en los escaparates CJD y CJI. En las tapas superiores e inferiores de estas piezas los insectos han devorado prácticamente todas las fibras internas llegando a producirse roturas por debilitamiento (fig. 14). No se descarta la hipótesis de que numerosos balaustres, muy debilitados por los insectos, se acabaran fragmentando en pequeños trozos y fueran desechados. Esto podría explicar la pérdida de un número tan elevado de elementos arquitectónicos en estos escaparates. Sin embargo, llama la atención que en el retablo relicario, realizado con madera conífera, la pérdida puntual de materia sea muy leve, contrariamente a lo que se pudiese esperar.

Los factores endógenos, que forman parte del envejecimiento y de los procesos de deterioro natural que tienen los materiales, han provocado el secado del soporte leñoso ocasionando alabeamientos y fisuras, además de separación de empalmes y ensambles. De igual manera, la degradación de los adhesivos naturales ha propiciado que se desencolen piezas y que se debiliten las estructuras, e incluso, que se hayan perdido algunos elementos decorativos. Tal es el caso de las molduras en la vitrina de las escenografías y de la vitrina relicario larga VL. A su vez, en la predela del retablo se han perdido los oblongos. Pero no es esta la única causa que ha motivado la pérdida o movimiento de piezas; la rotura de espigas de madera y la oxidación de clavos de refuerzo también ha contribuido a ello.

Como se puede apreciar en las bisagras y clavos que se distribuyen en las mazonerías, los herrajes han sufrido una oxidación superficial que no ha afectado a la estructura. Sin embargo, puntualmente se localizan clavos en los que se ha producido una mineralización del hierro ocasionando la rotura y pérdida de material,



Fig. 14.
Deblatamiento y
pérdida de soporte
en el escaparate
CJD.

Fig. 15. Oxidación de herraje en la vitrina relicario VL.



como se observa en molduras de la vitrina de escenografías y en algunos de los elementos metálicos del interior de la gran puerta batiente que cierra la vitrina larga, VL. En ocasiones, la oxidación del material férreo ha afectado a la madera y a la policromía provocando tinciones (fig. 15).

La capa pictórica presenta depósitos de suciedad de diversa naturaleza. Aparte del fino estrato de polvo presente en todos los relicarios, es en el interior del conjunto de vitrinas donde se acumulan más partículas, fibras textiles e incluso semillas, todo ello compactado con orines de ratones hasta formar una costra dura. Estas secreciones, además, han penetrado en los estratos policromos degradándolos y produ-

ciendo manchas y cercos. Sin embargo, en los escaparates priman las gruesas concreciones adheridas sobre las láminas metálicas. En el retablo relicario, los depósitos de suciedad compactados son puntuales, y se han ido formando por la acumulación de polvo y humedad. Tanto en este conjunto como en la vitrina relicario que lo contiene, partículas de pintura blanca salpican la superficie.

Los levantamientos y pérdidas de policromía están presentes, en mayor o menor medida, en todos los conjuntos relicarios. La higroscopicidad de la madera ha hecho que se produzcan movimientos naturales de contracción y dilatación, lo que ha repercutido a su vez en la policromía. Como consecuencia de ello, se han producido pérdidas de adhesión de los estratos de preparación y pictórico al soporte, que en su mayoría coinciden con los bordes de las lagunas. Ahora bien, también se observan levantamientos en forma de bolsas; así sucede en la vitrina relicario de las escenografías, que presenta bolsas en el interior de los nichos y en el intradós del arco.

Por otro lado, los mayores daños en las capas de preparación y de estratos pictóricos se dan en las bases de cada uno de los relicarios, llegando a alcanzar hasta un ochenta por cien de la superficie. Son áreas muy expuestas que han sufrido, a buen seguro, más frotaciones y limpiezas con métodos inadecuados (fig. 16).

Pero no son las únicas superficies en las que los efectos de las fricciones son evidentes, también la lámina metálica presenta numerosos desgastes que dejan ver la preparación rojiza y, en muchos casos, el soporte. En menor medida la lámina de oro ha sufrido arrugamientos como consecuencia de haber estado en contacto directo con medios acuosos, como se puede apreciar en la base de una de las vitrinas relicario, la VL.

Asimismo, la acción humana no se ha limitado a tratar de limpiar las superficies pictóricas, sino que, de forma involuntaria, los relicarios se han visto afectados por los efectos de las velas utilizadas para el culto. Como resultado se pueden ver zonas de la mazonería carbonizadas, depósitos de cera sobre las policromías y estratos con evidentes signos de haber estado próximos a dichas fuentes de calor (ampollas y ennegrecimientos superficiales). Afortunadamente, estos últimos deterioros son muy locales y afectan, por ejemplo, al flanco izquierdo del retablo relicario (fig. 17).

Además de la suciedad superficial, el barniz impedía apreciar la verdadera tonalidad de la superficie. Así, la resina transparente que en su día se aplicó como barniz se oxidó y tornó amarillenta con el paso del tiempo. Destaca esta alteración en el conjunto de vitrinas VL, VSD y VSI, donde el estrato de protección fue aplicado



Fig. 16. Pérdida de policromía en el retablo relicario.

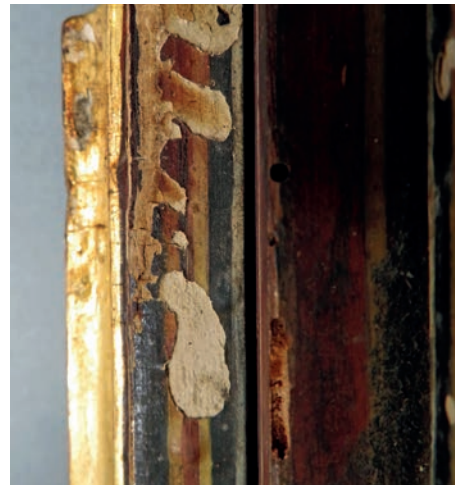


Fig. 17. Estrato pictórico quemado en el retablo relicario.

en capa gruesa y, en consecuencia, el color amarillo intenso, propio del pigmento oropimente, había quedado oculto bajo la resina degradada. A pesar de que este mismo barniz se localizaba igualmente en el retablo relicario, la visión de este no se ha visto tan alterada, pudiendo influir en ello que el estrato fuese aplicado en capa fina.

En cuanto a los vidrios que cubren los cerramientos, se pueden mencionar dos tipos bien diferenciados: los de reciente factura y los más antiguos, con burbujas de aire y ligeramente deformados. Estos se localizaban en los dos conjuntos de vitrinas y en el retablo relicario, tapando en este último los pequeños vanos rectangulares y ovalados. Algunos de estos vidrios carecían de cerramientos y otros se encontraban fracturados, por lo que no cumplían ya su función de proteger las reliquias.

3. Tratamiento

3.1. Registro de datos y traslado de la obra

Previamente al traslado de la obra, se hizo el registro de datos de humedad y temperatura de la sacristía de la iglesia de San Juan Evangelista, en Martioda. Para ello, se colocó una sonda con la que se registraron temperaturas de entre 9 y 12 °C con una humedad relativa del 65-75 % (la medición se hizo en período otoñal). De este modo, se quiso recrear en las instalaciones del Servicio Foral de Restauración un ambiente, si no igual, similar al del lugar de origen, con el fin de evitar cambios ambientales sustanciales que provocasen daños en los muebles.

Antes de proceder al desmontaje del conjunto, fue preciso realizar una protección de urgencia en aquellas zonas con peligro de desprendimiento de policromía. Dependiendo de las zonas a tratar, se empleó papel japonés con adhesivo natural o resina acrílica (fig. 18). Durante el desmontaje de los relicarios, se realizó un mapeo con códigos alfanuméricos (fig. 19) que permitiera identificar cada una de las piezas, reconocer cada uno de los embalajes en el traslado y facilitar el posterior montaje en su nueva ubicación (ver capítulo 5, «Catálogo»).

A continuación, el conjunto de relicarios fue trasladado a las instalaciones del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava para llevar a cabo los trabajos de restauración.



Fig. 18. Intervención *in situ*.



Fig. 19. Siglado de piezas en el desmontaje.

3.2. Soporte

La primera intervención fue el tratamiento de desinsectación, con el fin de acabar con la plaga de insectos xilófagos que había afectado al soporte leñoso. Para ello, se introdujeron las piezas en bolsas herméticamente cerradas, donde fueron sometidas a un proceso de anoxia mediante nitrógeno. Se trata de un gas inerte que no deja residuos en la obra y que no afecta al medio ambiente ni al personal de restauración. Por el contrario, este gas tiende a resecar el ambiente, lo que obligó a controlar la humedad en el interior de los embalajes, siendo preciso humidificar la entrada del gas para evitar mermas de la madera y posibles levantamientos de las policromías. Este proceso de anoxia se prolongó durante treinta días para garantizar la muerte de todo insecto en cualquiera de las fases del ciclo biológico de la especie (fig. 20).

Fig. 20. Desinsectación mediante anoxia.



Antes de reforzar la estructura principal de los diferentes conjuntos, fue preciso sanear y luego consolidar la materia leñosa, que se hallaba muy frágil a consecuencia del ataque de insectos xilófagos (sobre todo, en los escaparates y en la vitrina relicario que contiene las escenografías). Tras la aspiración controlada de las deyecciones producidas por los insectos, se endurecieron las fibras debilitadas mediante impregnación e inyección de resina

acrílica disuelta en hidrocarburo aromático, siendo aplicada en concentraciones ascendentes para facilitar la penetración. Esta operación se repitió hasta alcanzar la dureza óptima del material leñoso.

La eliminación de depósitos superficiales se realizó combinando sistemas en seco y en húmedo. Para eliminar las concreciones más adheridas, se echó mano de la aspiración controlada y de esponjas de látex vulcanizado de pH neutro; para las partículas finas, se emplearon soluciones acuosas.

Como ya se explicó en el apartado de modificaciones observadas, la transformación de la vitrina relicario de las escenografías a lo largo del tiempo ha sido considerable, lo que alteró notablemente su aspecto. Buena muestra de ello es el uso de madera pintada, que no se adaptaba estéticamente al conjunto. Durante el proceso de restauración se era consciente de la necesidad de proporcionar profundidad a los nichos para presentar las reliquias, pero no necesariamente hacia el exterior. Se optó por la eliminación de las tablas clavadas en el perímetro de cada uno de los vanos, dejando así la traza original. Para compensar estos centímetros perdidos se añadió una estructura en madera de roble, similar a la original, adaptada a la parte posterior del retablo y unida a ella mediante espigas y adhesivo sintético. De esa manera se proporcionó a las calles laterales, a los nichos y al estante de la calle central una profundidad de 17 cm, necesarios para ubicar las escenografías. La actual reconstrucción no se limitó a la estructura principal, sino que, como medida de conservación preventiva, se realizó un cerramiento en la parte posterior de la vitrina relicario y se colocaron puertas con vidrios en cada uno de los vanos. Con el fin de dar estabilidad a las tres calles, fue necesario poner unas bases similares a las que probablemente tuvieron en origen, de las cuales carecían en el anterior recinto expositivo. En la construcción de los cerramientos traseros y de las bases se empleó roble machihembrado, que fue reforzado por la cara posterior (fig. 21). Sin embargo, para los cerramientos frontales de los nichos se diseñaron marcos-ventanas de madera con puertas cuyo eje de giro está situado en la parte superior horizontal. Así se facilita, al mismo tiempo, la colocación de las reliquias en los encasamientos correspondientes y se garantiza su protección.

Además de esta importante intervención en la mazonería de la vitrina relicario, también se intervino en el resto de los conjuntos encolando y reforzando las uniones mediante adhesivos sintéticos y espigas de madera. Hay que destacar los refuerzos realizados en la vitrina relicario más longitudinal, la VL, con el fin de corregir el considerable alabeo que presentaba parte de la estructura.

Las reconstrucciones de volúmenes se encaminaron a brindar estabilidad a la estructura y a proporcionar una lectura homogénea de los relicarios, interrumpida por las pérdidas de soporte. Es por ello por lo que se reconstruyeron y reforzaron zonas de la mazonería, además de ornamentos arquitectónicos como molduras, perlas, oblongos, balaustres, e incluso la puerta de uno de los escaparates, el CJI, cuyo cerramiento no se asemejaba al que debió de haber tenido originalmente. Se empleó principalmente resina epoxídica, para las reconstrucciones puramente estéticas, y madera para las de mayores dimensiones o que deben soportar más carga estructural.



Fig. 21. Cerramiento de la vitrina relicario de las escenografías.

Los refuerzos metálicos empleados en la construcción, con signos de corrosión, se han tratado de forma individualizada eliminando mecánicamente los puntos que sufrían oxidación. Posteriormente, se intervinieron estas áreas con taninos y se protegieron con una fina capa de resina acrílica.

3.3. Policromía

Con el fin de preservar la policromía que presentaba pérdida de adhesión, esta fue fijada al soporte mediante adhesivo orgánico, buscando la mayor afinidad posible con el material original. Previamente se realizaron pruebas a diferentes concentraciones hasta optar, finalmente, por una solución baja en cola de naturaleza animal, con el fin de evitar cercos y tensiones. Puntualmente, sobre la superficie previamente protegida, fue preciso aplicar calor y presión controlada mediante espátula para favorecer la adhesión y reducir las deformaciones de los estratos de preparación y polícromos (fig. 22).

El protocolo de limpieza llevado a cabo tuvo en cuenta la naturaleza de los estratos que debían ser eliminados y de la técnica pictórica sobre la que se aplicó. Se podían distinguir estratos de suciedad y depósitos de pintura, con distinto grado de adherencia y espesor, acumulados sobre diferentes superficies. Por un lado, capas de polvo muy adheridas sobre lámina de oro y temple; por otro lado, sobre el barniz.

Inicialmente se realizaron pruebas para determinar la sensibilidad de las superficies pictóricas a los medios acuosos, así como mediciones del pH y la conductividad de la superficie, parámetros estos últimos que influyeron en la selección del sistema de limpieza. (figs. 23-24).

Limpieza con medios acuosos:

Para facilitar la eliminación del barniz, se emplearon previamente medios acuosos para tratar las acumulaciones de estratos de suciedad que se concentraban en los planos horizontales. Se realizaron pruebas sobre diferentes colores con una solución de pH 6 de carácter isotónico, para evitar el arrastre de las partículas que componían la policromía. Los resultados obtenidos fueron satisfactorios, pero esta técnica tenía el inconveniente de que el aporte de agua era excesivo. Por ello, se optó por aplicar la solución sobre la superficie mediante gel rígido agar, empleando diferentes tiempos de exposición. Así, la humectación era más controlable y se evitaba cualquier riesgo de dañar la policromía. Los resultados de esta operación fueron óptimos: se logró reblandecer los estratos gruesos de suciedad adherida y las gotas de pintura ajenas a la obra, que luego fueron eliminados mecánicamente.



Fig. 22. Fijación de policromía.



Fig. 23. Medición de conductividad y pH mediante discos de agarosa.



Fig. 24. Medición de conductividad.

Limpieza con medios químicos:

La eliminación de la suciedad presente en la lámina metálica y el barniz requirió realizar las pruebas de solubilidad con el test de Paolo Cremonesi, basado en disolventes orgánicos (figs. 25-27), con el fin de seleccionar el método de limpieza más adecuado. Los mejores resultados se obtuvieron con soluciones polares, si bien fue necesario variar las concentraciones dependiendo del grosor del barniz a eliminar. Para aquellas zonas con un exceso de acumulación de resina, se optó por espesar los disolventes con hidroxipropilcelulosa, a fin de evitar la excesiva penetración de los medios químicos en el estrato pictórico. Pero no todos los pigmentos reaccionaron de la misma manera. Se daba la circunstancia de que el pigmento oropimente, presente en dos de los conjuntos, era muy sensible en el retablo relicario. Es por ello por lo que, mientras que en el resto de las superficies se eliminó el barniz mediante hisopo, en las finas decoraciones realizadas con oropimente esta operación se llevó a cabo mediante tamponado, con el único fin de aligerar la capa.

La cera derramada sobre el estrato de color se retiró con la ayuda de microchorro de aire caliente y los restos que quedaban se eliminaron con disolvente apolar.

El criterio de reintegración pictórica planteado fue el de restablecer la integración visual de la obra en su totalidad. De ahí que fuese preciso realizar el estucado en todas las zonas con pérdidas de preparación, respetando los contornos de la policromía original (fig. 28). En cuanto a la reintegración de color, se utilizaron



Fig. 25. Test de solubilidad.



Fig. 26. Limpieza química del retablo relicario.



Fig. 27. Eliminación de depósitos adheridos en el retablo relicario.



Fig. 28. Proceso de desestucado.



Fig. 29. Reintegración pictórica.

las técnicas discernibles, puntillismo y rigatino, en las zonas que presentaban pérdidas de este estrato y en las reconstrucciones hechas con resinas epoxídicas (fig. 29). Sin embargo, los elementos reconstruidos en madera se doraron¹¹ con lámina metálica de 22 quilates aplicada mediante la técnica de dorado al agua y posterior bruñido, previo recubrimiento con una preparación de bol.

En relación a la protección de la superficie pictórica de los diferentes conjuntos, tras ver los resultados de las pruebas realizadas en las diferentes superficies, se optó por impregnar resina acrílica sobre la lámina metálica y resina natural de bajo peso molecular sobre los temples. Fue necesario aplicar diferentes capas y concentraciones, en función del acabado estético requerido en cada una de las zonas.

Por último, hay que mencionar que, con el fin de preservar la estabilidad de las reliquias y de los diferentes materiales que las componen —hueso, papel, textil y láminas metálicas—, se tomó la decisión de sustituir los vidrios que cerraban los encasamientos por otros con filtro ultravioleta y propiedades antirreflectantes. De esa manera, hoy es posible contemplar los diferentes conjuntos de reliquias sin brillos ni reflejos, y lo que es más importante, se ha evitado el irreparable daño que ocasionan las radiaciones ultravioletas.

11 JIMÉNEZ DÍAZ, P. y MARTÍN SÁNCHEZ. L. (coord.). *Proyecto COREMANS: Criterios de intervención en retablos de escultura policromada*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2017, pp. 51-52.

Textiles

Marina López Villanueva

Servicio de Restauración. Diputación Foral de Álava

El conjunto de reliquias de Martioda se aloja en cuatro relicarios del siglo XVII con tipologías estilísticas diferentes, por lo que cada grupo de reliquias va acompañado por textiles confeccionados mediante sistemas de construcción y técnicas también diversos. El estudio exhaustivo y la intervención del conjunto de textiles han sido realizados por las restauradoras Ruth Valentín e Itziar Viana, especialistas en restauración de tejidos históricos, con la supervisión del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava.

1. Descripción técnica

1.1. Vitrina relicario de los mártires tebanos y las Once Mil Vírgenes

Las doce cabezas ubicadas en el relicario de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes se encuentran ricamente decoradas con tejidos bordados en oro y plata, con aplicaciones de lentejuelas, cuentas de vidrio, encajes y puntillas metálicas. Cada cabeza tiene una estructura sencilla compuesta de aureola, máscara y cojín.

- La aureola está formada por diversas capas. En el interior se sitúa una capa de cartón, a modo de armazón. Este cartón va forrado por el reverso con un tejido de lino, mientras que el anverso está revestido con tejidos de terciopelo¹, rasos² de seda rojos y tafetanes³ de seda verdes profusamente decorados. El perímetro exterior lleva una puntilla metálica cosida a un alambre de hierro que refuerza la aureola (fig. 1).

1 <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1004872> (Consultado 23/08/2022).

Terciopelo: Técnica textil que consiste en dejar el anverso de un tejido cubierto por una densa y corta capa de pelo. Al ser una técnica para prendas de vestir de lujo, el terciopelo se solía hacer con hilos de seda, pero se han empleado también hilos de lana y algodón y, en la actualidad, fibras artificiales. El terciopelo se obtiene utilizando urdimbres suplementarias en cuya calada se introducen varillas acanaladas en forma de U. Una vez que el tejido se ha avanzado y los hilos bien afianzados, las varillas se retiran y se cortan los hilos por la acanaladura o se dejan en forma de bucles.

2 <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1004167> (consultado 23/08/2022).

Raso: Tejido de ligamento simple en el que el hilo de trama pasa por encima de uno (o más) de la urdimbre y luego, de forma escalonada, por debajo de un número de hilos de urdimbre superior a la unidad, y así sucesivamente. Las combinaciones del ligamento raso son numerosas, aunque siempre uno de los números de los hilos por trama y urdimbre debe ser primo. El resultado es un tejido con una superficie fina, lisa, compacta y brillante, con los hilos de la urdimbre visibles en el anverso (aunque puede haber rasos con el efecto de trama en el anverso). La torsión de los hilos, así como la distribución de los puntos de ligadura, condicionan el aspecto final del tejido.

3 <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1004857> (consultado 23/08/2022).

Tafetán: Tejido de ligamento simple en el que cada pasada de la trama se enlaza alternativamente por encima y por debajo de los hilos de la urdimbre, tomados de uno en uno. En la pasada de reverso la secuencia se invierte. Por esta razón la superficie del tafetán es lisa con las dos caras iguales. Variando el color del hilo de la urdimbre y de la trama se consiguen efectos cromáticos horizontales, verticales y de cuadros.

Fig. 1. Esquema de la estructura de las aureolas.



- La máscara es un tapabocas textil que recubre la cara de las reliquias. La construcción de los volúmenes de las cabezas fue diferente según el tipo de fragmento óseo utilizado. Las cabezas forradas con terciopelos de seda rojos —identificadas como VL1, VL2, VL3 y VL5— poseen huesos craneales bastante completos, así que el resto del volumen se logró a través del relleno con tejidos. Estas cabezas poseen el mismo tipo de tejido en su anverso y reverso. Las cabezas elaboradas con raso de seda roja —VL7 y VL8— se construyeron de manera similar, pero su reverso está forrado con un tejido de tafetán sencillo de lino. Por el contrario, las reliquias forradas con tejidos verdosos y amarillentos se construyeron de forma diferente. En estos casos la forma de la cabeza se recrea a través de un bulto semicircular, con una ventana por lo cual se observa un fragmento de hueso frontal. Estas cabezas están armadas interiormente, con una estructura a modo de horma en forma de diadema construida con piezas de papel reutilizado⁴. El hueco interior está relleno de huesos cubiertos de textiles, papeles y gran cantidad de trozos de tejidos antiguos, además de otros objetos. Este es el caso de la cabeza VL6, en la que se encontró un saquito de pequeños huesos, una velita y restos de plantas aromáticas. Los tejidos de estas máscaras son diferentes no solo en su tonalidad sino también en el tipo de ligamento. Las cabezas identificadas como VSI1 y VSI2 están forradas con damascos⁵ de seda verde con motivos vegetales de zarcillos y piñas. Las piezas VSD1 y VSD2 están recubiertas con un tejido de seda cruda con franjas azules y entorchados metálicos con pequeñas flores bordadas. Por último, el tejido de las piezas VSD1 y VSD2 es un raso crudo decorado con flores de lis, lentejuelas circulares y laminillas metálicas (fig. 2).

⁴ Las características de estas piezas de papel se explican en el subcapítulo 4.3. «Papel y pergamino»

⁵ <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1004108.html> (Consultado 24/08/2022)

Ligamento compuesto que presenta efectos de brillo y mate por ambas caras (positivo-negativo) debido al reflejo de la luz, al emplear ligamentos escalonados que contraponen un efecto de trama y otro de urdimbre, como el raso (habitualmente de cinco y ocho) o la sarga (habitualmente de tres, cuatro y cinco).



VL1 y VL3: terciopelo de seda rojo.



VL7 y VL8: raso de seda rojo.



VL2 y VL5: terciopelo de seda rojo.



VS1 y VS2: damasco de seda verde.



VSD1 y VSD2: raso crudo con flores de lis en las piezas.

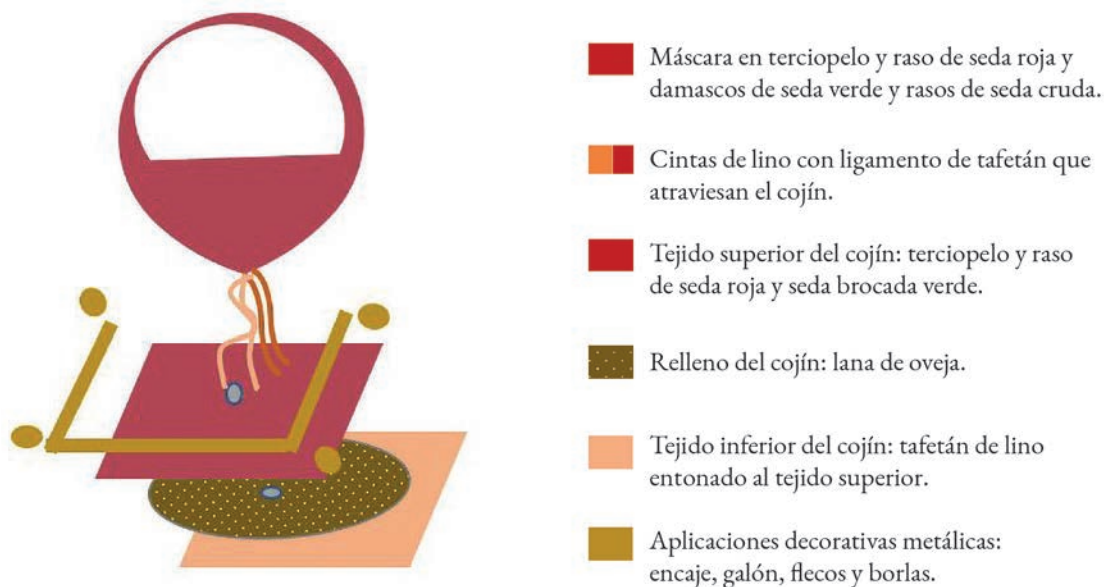


VL4 y VL6: seda cruda con franjas listadas azules y flores bordadas.

Fig. 2. Características de los tejidos de las máscaras.

- El cojín relleno de lana de oveja va unido a la base de la cabeza con dos cintas de lino anudadas a su tejido inferior. Este cojín no solo tiene una función decorativa sino también estructural, ya que aporta la estabilidad necesaria a la cabeza y a la aureola. En el caso de las cabezas identificadas como VL1, VL2, VL3, VL5, VL7 y VL8 los tejidos de los cojines son idénticos a los utilizados en las máscaras. En el resto de cabezas, todos los tejidos son de damasco de seda verde ricamente decorados de un tisaje de hilos de oro y plata (fig. 3).

Fig. 3. Esquema de la estructura del cojín y ensamblaje con la cabeza.



Las técnicas decorativas utilizadas en este grupo de reliquias sobresalen no solo por su complejidad, sino también por la variedad y calidad de los materiales empleados (figs. 4 a 6).

- **Bordados** con hilos de oro y plata que forman motivos decorativos en relieve más o menos pronunciado. Estas formas se perfilan con el denominado «bordado con hilo tendido», que consiste en tender el hilo metálico por el contorno del motivo y sujetarlo mediante puntadas. Esta técnica se observa claramente en las piezas VL1 y VL3.
- **Laminillas metálicas** onduladas formando un diseño de flores de lis que se cosen al tejido y se rematan con la adición de un cordón de hilo entorchado en sus bordes. Está presente en las piezas VSD1 y VSD2.
- **Encajes de bolillos** con hilos entorchados con laminilla de plata o dorada en torno a un alma de seda. Las puntillas son del tipo «puntas de España», las cuales se inspiran en diversos motivos vegetales y vieiras que se rematan con virgulillas. Esta técnica es de uso general en todas las piezas.
- **Encaje a la aguja** realizado con hilos entorchados para crear formas ondulantes. Se halla en los tejidos de las aureolas de las piezas VL2, VL4, VL5, VL6, VSD1, VSD2, VSI1 y VSI2.
- **Lentejuelas** doradas y plateadas, con orificio en el centro o en uno de sus lados. Este ornamento está presente en todas las piezas de los santos mártires de la Legión Tebana y en las piezas VSD1 y VSD2 de las Once Mil Vírgenes.
- **Cuentas de vidrio**, a imitación de perlas, en las que el hilo pasa por el orificio y se engarza en el interior de una estructura compleja realizada con hilos metálicos dorados en forma de muelle. La ventana por la que se observa la reliquia tiene un contorno de muelles metálicos dorados dispuestos en canutillo con una cuenta de vidrio. Todas las cabezas decoradas con textiles verdes poseen cuentas de vidrio.
- **Tiras y rulos entorchados** contruidos sobre una base de papel o pergamino, a la que se incorpora un alambre fino, para posteriormente forrarlo con hilos de seda blanca y entorchados metálicos. Este tipo de decoración se presenta en forma de zigzag y cinta en las piezas identificadas como VSI1, VSI2, VL4, VL6, VSD1 y VSD2.

- **Galones**, de cinta o de flecos, realizados con hilos metálicos entorchados y dorados. Los galones de cinta fueron tejidos en ligamento de tafetán con varias urdimbres, a fin de realizar el dibujo, y se encuentran en las piezas VL1, VL3, VL7 y VL8. Los galones de flecos consisten en una cinta por uno de cuyos lados penden hilos y están presentes en las piezas VL4, VL6, VSI1, VSI2, VSD1 y VSD2.
- **Borlas** de hilos de seda entorchados y dorados, sueltas por uno de sus lados. Se encuentran rematando los ángulos de todos los cojines.



Fig. 4. Bordados y encajes de bolillos con hilos metálicos dorados y plateados, aplicaciones de lentejuelas doradas y bermelleta en la pieza VL1.



Fig. 5. Tiras y rulos, con entorchado metálico dorado e hilos de seda blanca, dispuestos en zigzag. Canutillos de hilos dorados en forma de muelle, con cuentas de vidrio en su interior en la pieza VSI1.



Fig. 6. Encaje a la aguja hecho con hilos entorchados creando formas ondulantes en la aureola de la pieza VSI2.

Almacenados en el relicario identificado como CJI, se hallaron dos pares de huesos largos revestidos con tejidos y técnicas textiles muy similares a los que adornan las cabezas VL1, VL2, VL3 y VL5. Dada esta vinculación tan estrecha, se van a describir aquí las características de estos huesos y sus textiles.

Ambos pares de huesos están unidos con una cinta, hecha en tafetán de seda de color rosáceo, de 2,2 cm de anchura y con una densidad en hilos⁶ de 42T x 22U por cm². Los extremos de estos huesos largos se forraron con terciopelo de seda de color rojo, el cual constituye el tejido principal en el que se aplicaron los elementos decorativos. La construcción de estos forros se hizo a través de varios fragmentos de terciopelo cosidos con punto escondido, adaptándose por completo a la morfología de las epífisis.

El terciopelo del primer par de huesos largos, formado por un fémur y una tibia, está ornamentado con dos galones dorados cruzados por los extremos de las epífisis, ejecutados con hilos entorchados donde se aprecian

⁶ Donde T significa “trama” y U significa “urdimbre”.

motivos romboidales. Sus extremos están rematados por una cinta de tafetán de seda verde, de 2,5 cm de anchura y con una densidad de hilos de 35T x 58U por cm². Esta cinta fue decorada con la aplicación de un encaje de bolillos de hilos y laminilla central metálica recreando motivos de doble vieira. Este tipo de cinta se repite unos centímetros más abajo (fig. 7). El tejido y la técnica es idéntica a la utilizada en las cabezas VL1 y VL3.



Fig. 7. Epífisis decoradas con terciopelo rojo, galón metálico dorado y cinta verde con encaje metálico dorado en la pieza CH1.

Los terciopelos rojos que forran los extremos del otro par de huesos, formado por dos tibias, tienen una decoración realizada en encaje de bolillos dorado y laminilla plateada en la que se intercalan lentejuelas doradas. Una larga y estrecha cinta de tafetán de seda roja con un fino encaje metálico plateado contornea totalmente cada hueso (fig. 8). La técnica decorativa y el tejido se relacionan con los encontrados en las cabezas VL2 y VL5.



Fig. 8. Epífisis forradas con terciopelo rojo y decoración de encaje metálico dorado e hilos entorchados en plata y oro con lentejuelas en la pieza CH2.

1.2. Vitrina relicario

El conjunto de reliquias ubicado en esta vitrina está formado por seis escenografías complejas, presididas por cinco cabezas y un coxal, y rodeadas de decoraciones textiles con motivos florales, vegetales y arquitectónicos.

Dentro de cada escenografía, la disposición de los diferentes elementos tiene un carácter fuertemente teatral con claras referencias espaciales al proscenio⁷, arco del proscenio y fondo de la escenografía.

Cada parte se construye a través de un armazón interno compuesto de alambres, pernos y clavos de hierro, cuyo fin es sostener, soportar y estabilizar todo el ornamento para, finalmente, anclar las reliquias (fig. 9).

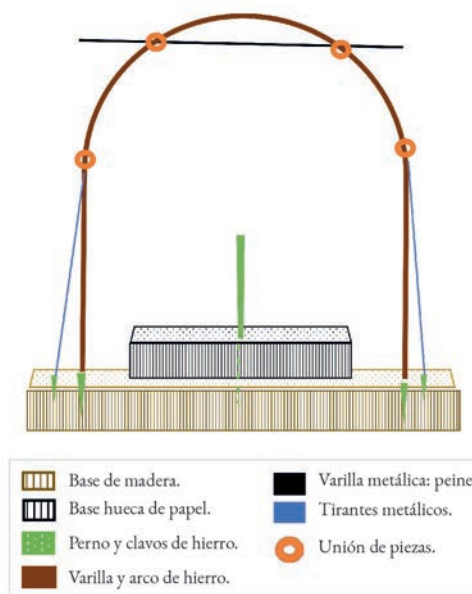


Fig. 9. Estructura interna de las escenografías.

La estructura de cada escenografía es similar. Por lo general, está formada por una base de madera, a modo de proscenio, que porta una base hueca realizada con un grueso estrato de capas de papel manuscrito reutilizado. Las aristas están cosidas y reforzadas con alambres. Esta doble base se encuentra en las piezas identificadas como CD2, CD3, CI1y CI2, mientras que las piezas CD1 y CI3 tienen únicamente la base de madera. En todo caso, las bases se encuentran atravesadas por un perno metálico central que se embute en la reliquia craneal.

A ambos lados de la base de madera se clavaron dos varillas metálicas y sus tirantes, que son los que estabilizan las columnas y el arco. Estas piezas metálicas tienen una sección de 3 mm y están forradas con hilo de seda verde y laminillas metálicas. En el plano inferior de las bases de madera de las piezas CD1, CD2 y CI2, se encuentran escritas sus anteriores localizaciones en la vitrina relicario⁸.

El reverso del arco metálico sujeta un alambre, también de hierro, dispuesto en sentido transversal, con las mismas características técnicas que los utilizados en las columnas y el arco, pero que funciona a modo de vara de peine teatral en el que se coloca un fondo textil cerrando la composición.

⁷ <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1188748> (Consultado el 23/07/2022).

Proscenio: parte delantera del escenario, comprendido entre el borde del mismo y el primer orden de bastidores, por tanto, la más cercana al público.

⁸ En las bases de madera se indica la localización de cada escenografía dentro de la vitrina relicario: DERECHA/BAJO, DERECHA/CENTRO y DERECHA/ARRIBA. Sin embargo, las piezas no estaban colocadas según estas indicaciones.

Los tejidos se localizan forrando las bases y el reverso de las columnas, así como en los fondos:

- Las bases de las piezas CD1, CI3, CI1 y CI2 están forradas con tafetán en seda verde, roja y blanca. El tafetán de seda verde, con una densidad media de 43U x 45T por cm², se utilizó para cubrir los planos horizontales, mientras que los laterales están forrados con seda roja y seda blanca. La seda roja tiene una densidad media de 43U x 45T por cm², y la blanca, de 34U x 51T por cm². Los bordes tienen unas bandas decorativas con alma de papel o pergamino y alambre, forradas con hilos de seda lisa amarilla y azul, y lámina fina de metal. Hay una segunda banda decorativa metálica con diseño de bucles.

Por otro lado, las piezas CD2 y CD3 tienen sus bases cubiertas por un damasco de seda, de tono amarillento, entretejido con hilos de distintos matices, creando los motivos florales en lámina plateada. La densidad media del tejido sin lámina es 17U x 45T por cm², mientras que con lámina es de 34U x 45T por cm². La trasera de las bases está forrada por un tafetán de seda roja. Los bordes de las bases presentan aplicaciones de pasamanería como son el cosido de un encaje de hilo entorchado plateado en forma de zigzag rematado en tres virgulitas y un fleco de seda verde, roja e hilo entorchado.

- Las columnas se construyeron a partir de una estructura interna de papel reforzada gracias a una varilla metálica. Dicha estructura está forrada por un tafetán de lino crudo. En este tejido de lino, se anclaron los elementos decorativos y otras pequeñas reliquias. Los reversos de las basas, fustes y capiteles están reforzados con fragmentos de tafetán en seda roja.
- Los fondos están cosidos al alambre transversal anclado al arco a modo de peine teatral. Los tejidos de esos fondos están realizados en tafetán de seda roja, en las piezas CI1 y CI2, y de seda marrón en las piezas CD1, CD2, CD3 y CI3. Esta seda marrón tiene doble urdimbre, en las alternas, ya que muestra seda y una laminilla plateada. El perímetro de la pieza textil se remata con un pequeño dobladillo y se decora en tres de sus lados con una cenefa de encaje con forma de zigzag de hilo entorchado plateado.

En el centro de la base de estas escenografías, la reliquia está colocada sobre una estructura en forma de plato. Este plato se confeccionó con un armazón de alambre forrado con hilo de seda verde, decorado a su vez con tiras, forradas de fibras de seda sin torsionar y laminillas metálicas (fig. 10). Las fibras de seda son de tonos azules, verdes, amarillos, naranjas y blancos.

En el plato de estas seis piezas escenográficas se han observado tres diseños diferentes:

- Con forma de flor de seis pétalos, compuestos por tres bandas de papel o pergamino, alambre y seda de diferentes colores y grosores (en piezas CI3 y CD1): en el interior de cada pétalo, una de las bandas se cruza y se decora con un adorno circular construido con laminilla metálica entrecruzada.
- Con forma circular y con pie (en piezas CI1 y CI2): en el borde exterior y la base se entrecruzan ocho entorchados con encajes de laminillas doradas creando ramilletes en forma de ochos. Estos ramilletes están rematados con pompones de alambre fino y seda azul.
- Con bandas concéntricas de alambre, papel o pergamino, seda y laminilla metálica (en piezas CD2 y CD3): consta de un pie circular y el borde está rematado con ondas dobles (fig. 11). La decoración se compone de seis flores de cinco pétalos, cinco sépalos y, haciendo de pistilo, varios bucles de hilo metálico e hilo de seda.



Fig. 10. Detalle de la reliquia CD3 sobre su expositor.



Fig. 11. Detalle del plato, del tipo de bandas concéntricas, en el que reposa la reliquia CD2.

Las reliquias con forma de cráneo están decoradas con **diademas** siguiendo dos tipos de diseño:

- Diadema de doble banda (en piezas CI1, CI2 y CD1): la banda exterior presenta formas trilobuladas alternadas con formas simples de tiras entorchadas cubiertas de hilos de seda y tiritas de plata. Estas decoraciones, en el centro, llevan un pequeño globo hueco hecho con laminilla metálica entrecruzada. La banda interior de la diadema alterna formas simples con tiritas de plata verticales (fig. 12).



Fig. 12. Detalle de la diadema con motivos trilobulados en la pieza CD1.

- Diadema abierta de dos tiras de distinto diámetro en media luna (en piezas CD2 y CD3): el borde exterior va decorado con semiesferas y círculos de plata forrados de hilos de seda. Las semiesferas metálicas son de cadenas de ochos, en las que se entrelazan tiras de plata radiales formando una copa al confluír en su cúspide. Entre las diademas, las formas son círculos en estructuras tetralobuladas forradas de seda de colores y tiritas de plata (fig. 13).

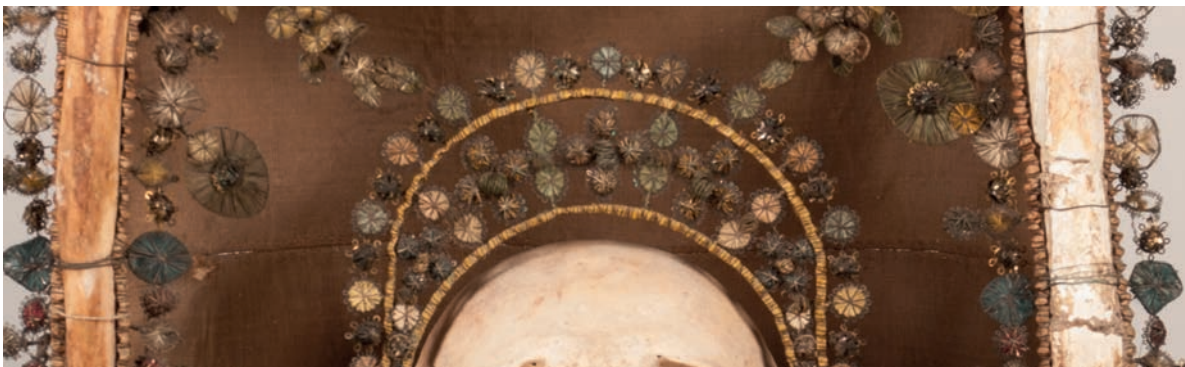


Fig. 13. Detalle de la diadema con motivos tetralobulados en la pieza CD2.

Las columnas y arcos también están profusamente decorados. Enmarcan la reliquia central y otras reliquias de menor tamaño con sus cartelas. Los arcos, de medio punto, están apoyados y sustentados por dos columnas que, como ya se ha comentado, tienen varillas metálicas en su interior para dotar a todo el conjunto de mayor estabilidad. Cada columna presenta capitel, fuste y basa. Las características y las técnicas decorativas presentes en las columnas y en los arcos son muy similares en todas las escenografías. Se repiten tres diseños:

- Capiteles decorados con hojas de acanto, realizadas con tiras entorchadas de sedas de colores llamativos (en piezas CI1 y CI2). El fuste está compuesto de una columna doble, reforzada por una estructura de cartonaje, forrado en diagonal por bandas de seda como las ya mencionadas. La basa está decorada igual que el capitel, pero con las hojas invertidas. El arco se decoró, a lo largo, con tres bandas de tiras entorchadas con hilos de seda y laminillas metálicas, siendo la interna más gruesa. En estas cintas están colocadas flores trilobuladas, cuyos pétalos poseen una esfera de plata como la antes descrita al hablar de las diademas. Alrededor van tres hojas circulares con pasadas en seda verde y lámina metálica. En la zona superior del arco, la ornamentación consiste en tiras entorchadas que recrean diseños en ondas de diferentes anchuras. Estas tiras van cosidas creando decoraciones más anchas que se rodean de tres hojas, ejecutadas en alambre y forradas con pasadas de seda y láminas metálicas con una semiesfera metálica central (fig. 14).
- Capiteles decorados a modo de flor de cinco pétalos con tiras entorchadas de hilos de seda y laminilla metálica, rematadas en su arranque por cinco tiras horizontales de papel forrado de seda con diferentes colores (en piezas CD1 y CI3). El fuste está formado por una estructura de cartonaje compuesta por papeles adheridos entre sí. Está rodeado de varias bandas de seda como las anteriores, dispuestas en vertical y alternando algunas onduladas. La basa está decorada con cinco bandas de igual manera que el capitel. El arco posee tres bandas sobre las que se han colocado elementos decorativos similares a los ya mencionados. En la parte superior del arco, la ornamentación consiste en pequeños arcos formados por bandas forradas de seda de diferentes anchuras. Dichos arcos están rodeados de tres hojas ejecutadas en alambre con forma radial, forrado este último con pasadas de seda, lámina y semiesferas metálicas. Las reliquias se alojan en los espacios interiores de los pequeños arcos (fig. 15).



Fig. 14. Detalle del arco de la pieza CI1.



Fig. 15. Detalle del arco de la pieza CI3.

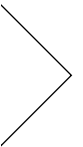
- Capiteles apoyados en una estructura principal de huesos largos sobre sus epífisis (en piezas CD2 y CD3). Están decorados con formas vegetales y florales de seda amarilla, verde y azul. A lo largo del hueso, a ambos lados, se ubica una cenefa decorativa compuesta de una cinta de papel o pergamino y alambre forrado de seda. Junto a ella, existe una lámina metálica, en la que están sujetos los ornamentos alternados. Los elementos principales son unos motivos radiales de alambre que, en su parte interna, llevan pasadas de seda y lámina metálica, además de un motivo trilobular ejecutado con tres adornos metálicos y seda. La basa también está ornamentada por un conjunto de pequeñas flores de tres pétalos y pistilo. Este conjunto se ejecutó con una onda de laminilla metálica apoyada sobre un conjunto de hojas rojas y verdes. El arco, en cambio, está decorado en sentido longitudinal con cinco flores de seis pétalos y seis sépalos; en sus pistilos, van colocadas pequeñas reliquias. Dos de estas reliquias se sitúan junto a cuatro grandes hojas, y las restantes, junto a dos hojas y un ramillete en la parte inferior (figs. 16 y 17).



Fig. 16. Detalle del arco de la pieza CD2.



Fig. 17. Detalle de la decoración de la epífisis de la pieza CD2.

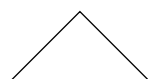


1.3. Retablo relicario

Las técnicas decorativas textiles utilizadas en esta pieza están fuertemente vinculadas a las empleadas en las escenografías de la vitrina relicario antes descrita. Las únicas diferencias se encuentran en las dimensiones, distribución decorativa y colores de los motivos representados.

En este pequeño retablo relicario se ubican fragmentos de huesos instalados en armazones metálicos: cinco con forma ovoide y nueve con forma rectangular. Las decoraciones textiles están inspiradas en motivos florales y vegetales, y forman un conjunto, amplio en número, que se reparte en los vanos del retablo. A continuación, se describen las estructuras más complejas, que corresponden al marco central y al ático:

- **Marco central:** esta estructura está compuesta por trece elementos decorativos que portan las reliquias y ocho decoraciones en forma de hoja. El perímetro exterior está decorado mediante cintas de color rosa y amarillo con pasadas de cinta metálica, y el resto del marco central, en tonos amarillo, rosa y verde. Estas tiras o cintas fueron confeccionadas usando tiras de papel o pergamino, las cuales se forraron con hilos de seda lisa de colores. Las formas onduladas se consiguieron gracias a los alambres metálicos que llevan en su interior. La elaboración de la decoración que porta cada reliquia siguió el



mismo proceso. Las reliquias y sus cartelas se aseguraron a su decoración mediante hilos metálicos plateados. Una vez realizados todos los motivos, estos fueron anclados a una cuadrícula de hierro forrada con pasadas de seda lisa verde y se rellenaron los espacios vacíos con decoraciones en forma de hoja y piezas esféricas y de muelle (fig. 18).

- **Ático:** esta estructura, que representa una mesa de altar, con dos columnas y un arco, porta cinco reliquias. Su composición está vinculada con las seis escenografías descritas en el apartado anterior. El perímetro exterior está decorado con una cinta de color blanco con pasadas de cinta metálica plateada. El resto de las decoraciones se realizaron con cintas de colores azul, amarillo, verde y rosa, recurriendo a la misma técnica de ejecución que en el marco central. Es destacable la construcción de las dos columnas, en las que se utilizó un naípe como armazón⁹ (fig. 19).



Fig. 18. Reverso de la cuadrícula que porta las decoraciones y reliquias del marco central.



Fig. 19. Anverso de la estructura que representa un altar con dos columnas, un arco y reliquias en el ático.

1.4. Escaparates

Los textiles presentes en este relicario se encuentran sustentando y decorando los huesos largos en la pieza CJI. La cinta que sujeta los huesos está realizada en sedas roja y blanca, e hilo entorchado plateado; ha sido ejecutada con un ligamento compuesto, creando formas geométricas como el rombo. El alma del hilo entorchado es tanto fibra blanca como amarilla. Reforzando la unión de los huesos bajo esta cinta, se halla una cuerda de lino grueso de dos cabos con torsión en S. Decorando estos huesos se encuentran once lazos de seda rosa de tafetán simple con una densidad de 35T x 35U por cm². Cada lazo fue confeccionado de una sola pieza con orillo y fruncido con un sobrehilado de hilo de algodón (figs. 20 y 21).

⁹ Ver el capítulo 4.3, «Papel y pergamino».



Fig. 20. Anverso de las reliquias con los lazos en la pieza CJI.



Fig. 21. Reverso del sistema de suspensión de las reliquias en la pieza CJI.

2. Estado de conservación

Los textiles analizados decoran las reliquias alojadas en el interior de los relicarios. Como contenedor de reliquias, aparte de ser un objeto artístico, el relicario debe asegurar la correcta conservación del material que custodia y, para ello, debería ofrecer un espacio relativamente estanco. No ha sido así en el conjunto de Martioda, donde el mal estado de conservación de estos relicarios, que presentaban deformaciones de la madera en sus tapas y rotura de cristales, ha favorecido la degradación de los tejidos.

Las principales causas de este deterioro fueron:

- El envejecimiento natural de los materiales.
- Las condiciones ambientales de la sacristía de la iglesia de San Juan Evangelista, donde permanecieron al menos cien años. Los valores de humedad relativa de este espacio favorecieron procesos de degradación físicos, químicos y biológicos que dañaron estos tejidos históricos, por su naturaleza, muy sensibles a la humedad ambiental elevada.
- Las intervenciones anteriores realizadas a lo largo del tiempo: reparaciones y sustituciones de algunos tejidos, reubicación de decoraciones desprendidas, movimiento y adaptación de algunas piezas, etc.
- La falta de mantenimiento, es decir, la ausencia de revisiones periódicas para el desempolvado del conjunto y el control de su estado (no hay que olvidar que los relicarios se encontraban en una iglesia cerrada y sin culto).

En definitiva, el estado de conservación de los textiles era pésimo. Como se trata de un conjunto formado por tejidos de diferente naturaleza, aunque con técnicas y decoraciones similares, estos presentan los mismos deterioros con intensidades diversas.

Tras un estudio exhaustivo de todas las piezas, se realizaron los siguientes mapas de daños donde quedaron identificadas todas las patologías presentes en los textiles analizados (figs. 22, 28 y 29) y los mapas de las piezas CD3 y VSI2.

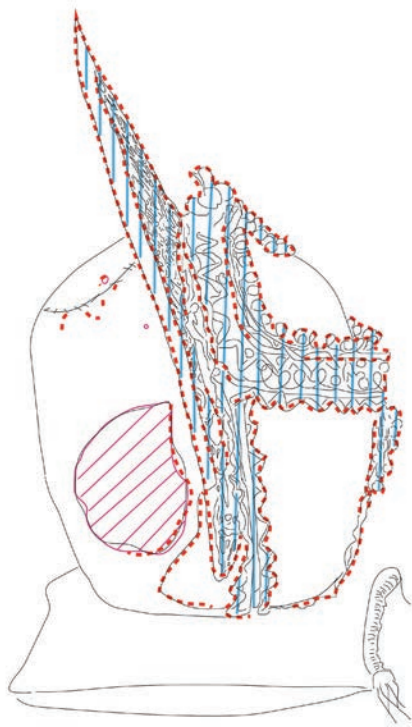
Las degradaciones observadas en los materiales textiles fueron las siguientes:

Fig. 22. Estado de conservación
de la pieza VSI2.

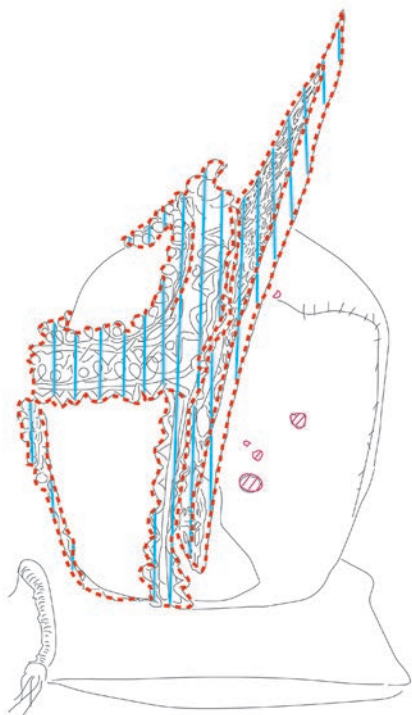


Cabeza VSI2: mapa de daños

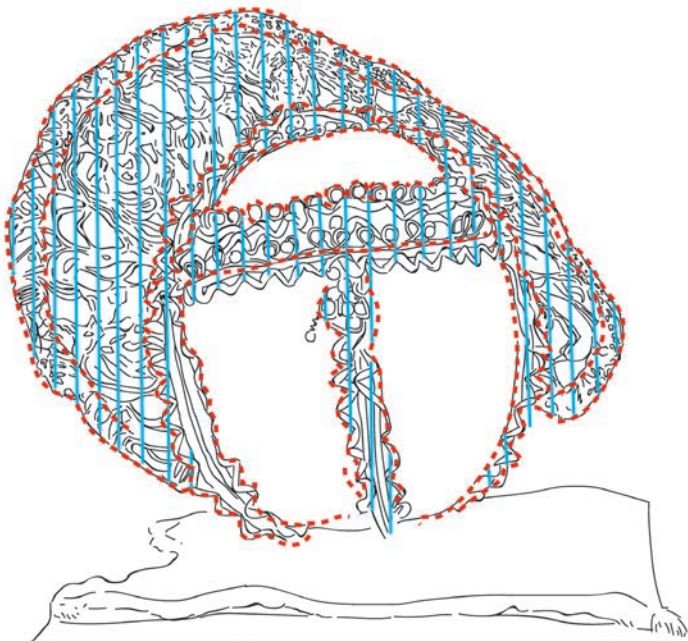
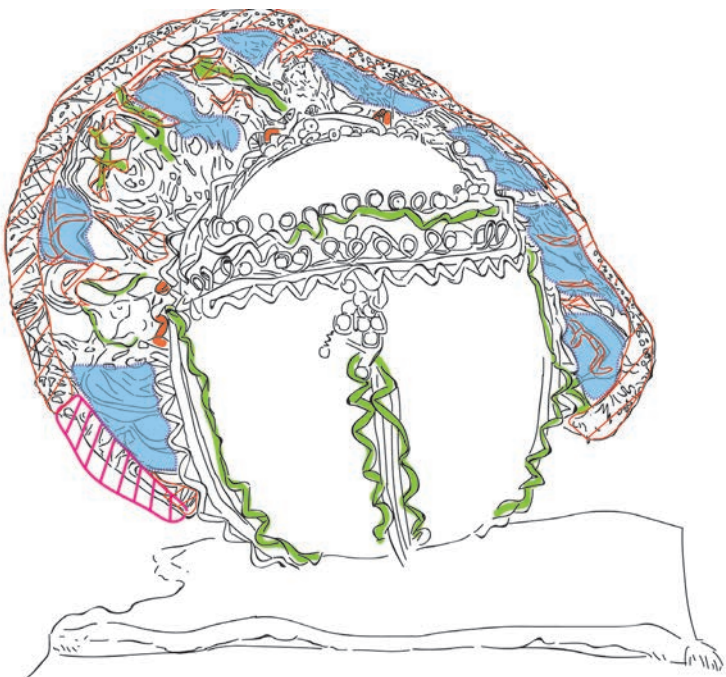
Perfil derecho



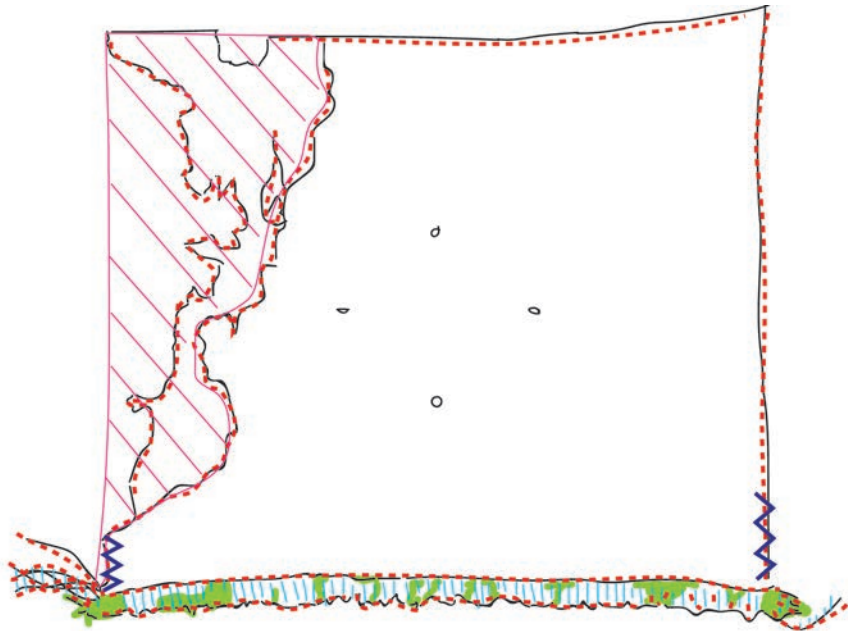
Perfil izquierdo



Vista frontal



Vista frontal



Cojín (visto en planta)



Vista posterior

- Degradaciones**
- Pérdidas de soporte textil
 - Motivos decorativos sueltos
 - Restos de sales de cobre
 - Desgaste del acabado metálico
 - Restos de ataque biológico
 - Suciedad superficial
 - Deformación generalizada
 - Oscurecimiento del metal
 - Manchas de origen incierto
 - Costras de óxido
 - Manchas blanquecinas: hongos
 - Pérdida de costuras de unión

2.1. Estrato de suciedad acumulada

Los tejidos, bordados, decoraciones metálicas realizadas con hilos entorchados, laminillas, lentejuelas y canutillos se encontraban parcialmente ocultos tras un estrato de suciedad acumulada compuesto de polvo, residuos orgánicos y restos de fibras. Esta capa de suciedad se había depositado, principalmente, en las zonas más expuestas (por ejemplo, superficies horizontales o con más relieve). Por eso, el estrato era más grueso y compacto en los doce cojines de los cráneos y las bases de las escenografías. La suciedad acumulada no solo había alterado el aspecto físico de las piezas, al ocultar los colores de las fibras textiles, sino que también había actuado como catalizador —junto con la humedad— de severos procesos de degradación (figs. 23 y 24).



Fig. 23. Detalle de la suciedad acumulada sobre la aureola de la pieza VL8.



Fig. 24. Estrato grueso de suciedad incrustada en los tejidos de las peanas y deformación de las decoraciones en la pieza CD2.

2.2. Ataque biológico

Las reliquias y sus textiles han sido objeto del ataque de diversas especies de seres vivos como son hongos, insectos y ratones.

Las condiciones de humedad elevada y escasa ventilación a las que estuvieron sometidos los tejidos favoreció la aparición de microorganismos bacterianos y fúngicos. El ataque de las enzimas y ácidos orgánicos presentes en bacterias y hongos modificó el pH del tejido provocando decoloración, manchas y oxidación con rotura de fibras. Esta degradación se observa en una de las columnas de la reliquia CI2 (fig. 25), en los tejidos de las peanas de CD2 y CD3, y en las fibras textiles del arco de la pieza CI3.

Asimismo, se detectaron ataques de lepidópteros (polillas) y zigentomas (lepismas) en los materiales de diferentes piezas, como las aureolas de las doce cabezas y las bases de los seis escenarios-paisajes, que en su interior portan armazones de cartón y papel, a veces encolados con adhesivos naturales.

La presencia de nidos de ratones en las cabezas del relicario de la Legión Tebana ocasionó grandes daños de soporte textil, que se



Fig. 25. Colonización por hongos en la pieza CI2.

manifiestan en la pérdida de relleno en cojines, flecos, borlas y forros del reverso, además de dejar un rastro de manchas de origen biológico. Estos deterioros se localizaron, principalmente, en las piezas identificadas como VL3, VL6, VL7, VSD1, VSD2, VSI1 y VSI2 (Figs. 26 y 27).



Fig. 26. Detalle de la degradación en la cabeza VL6 por presencia de ratones.



Fig. 27. Detalle de la degradación, en la cabeza VSI1 por presencia de ratones.

2.3. Oxidación de elementos metálicos

Los armazones, pernos y clavos de hierro se encontraban considerablemente oxidados. La presencia de humedad había provocado su corrosión, ocasionando una capa de óxido rojo que incluso había afectado a las fibras textiles que los forraban.

En el caso de las seis escenografías, los platos —realizados con laminillas de cobre e hilos de seda de diferentes colores— presentaban numerosas zonas manchadas con sales de cobre. Los hilos entorchados plateados y dorados mostraban, a su vez, capas de sulfuración y sales de cobre, a tal punto que habían perdido en gran medida su apariencia metálica dorada y plateada (fig. 30).

Por el contrario, es destacable el buen estado de conservación que presentaba el material metálico ubicado en los dos cuadros de reliquias con marco alojados en el retablo relicario (fig. 31).



Fig. 30. Detalle de la sulfuración en la decoración metálica con forma de ochos en la pieza CI3.



Fig. 31. Detalle del anverso del cuadro con reliquias del retablo.



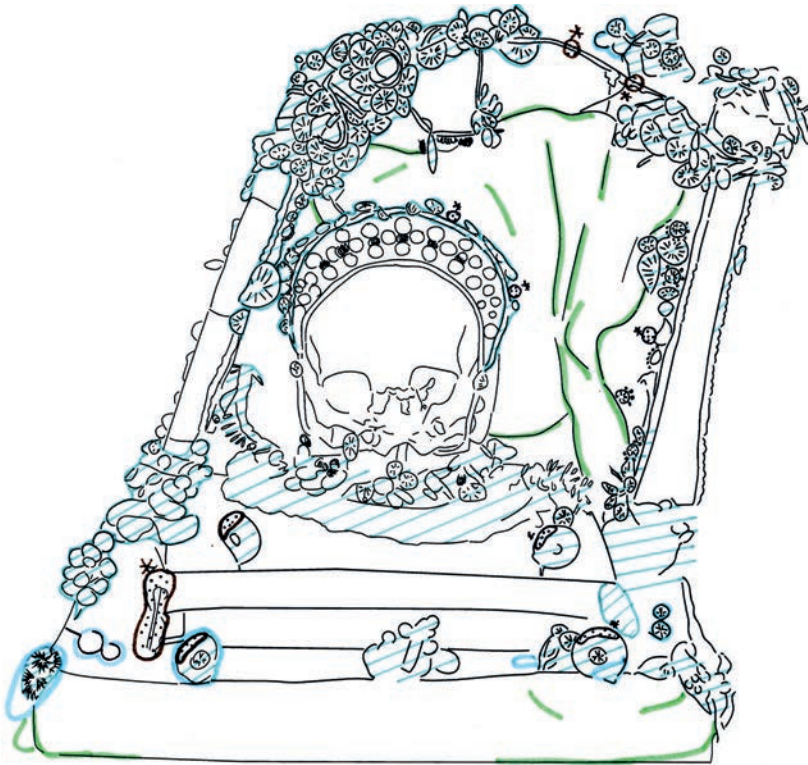
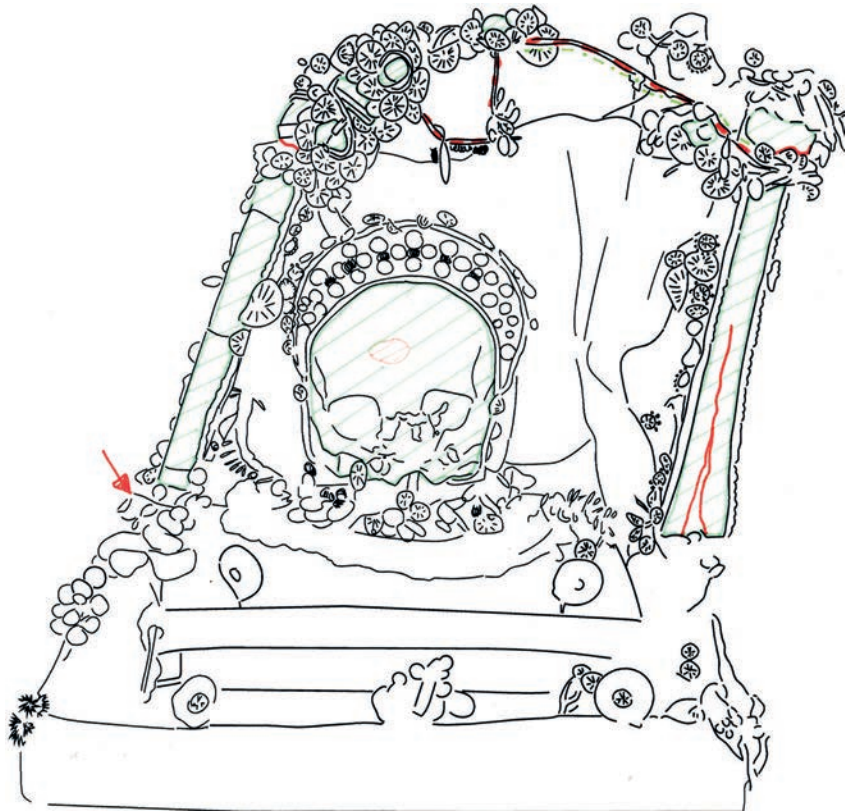
Fig. 28. Estado de conservación de la pieza CD3.



Fig. 29. Detalle de la suciedad acumulada sobre el tejido y la cinta decorativa en la pieza CD3.

CD3: mapa de daños

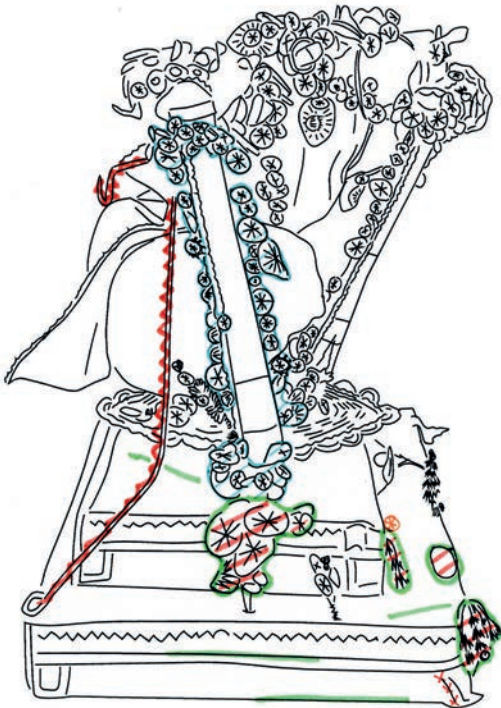
Vista frontal



Degradaciones

- Suciedad superficial
- Desgaste de hueso
- Suciedad incrustada
- Hueso fragmentado
- Alambre deformado
- Alambre oxidado
- Puntas de hierro partidas
- Decoración deformada
- Pliegues marcados
- Pérdidas de tejido
- Puntilla sulfurada
- Hongos
- Costuras sueltas
- Decoración fragmentada

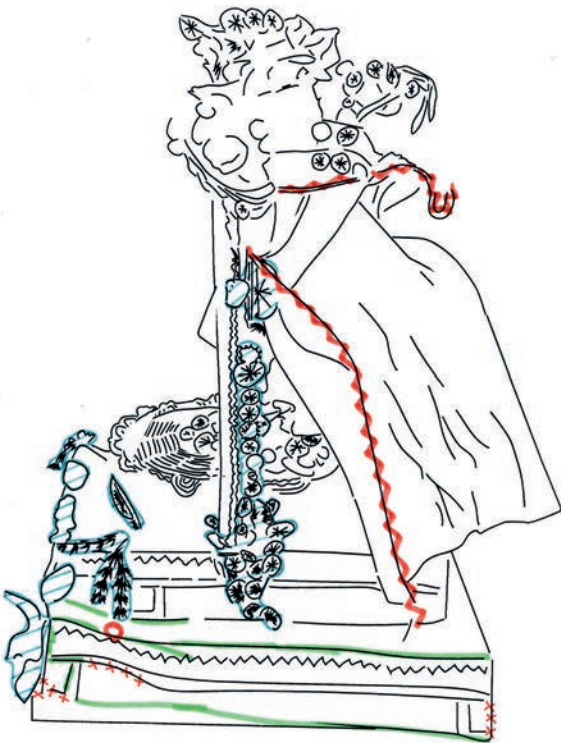
Perfil derecho



Vista posterior



Perfil izquierdo



2.4. Deformación de textiles y elementos decorativos

El carácter higroscópico de los textiles los hace vulnerables a los cambios extremos de temperatura y humedad. Así, los tejidos que forraban las bases y fondos de las piezas identificadas como CD1, CD2, CD3, CI2 y CI3 habían sufrido modificaciones en su forma y dimensiones (fig. 32). Estas deformaciones se deben a la expansión y contracción de las fibras textiles, que llegan a romperse, afectando también a las costuras y puntadas que sujetan los elementos decorativos a los tejidos (fig. 33).

En las seis escenografías de la vitrina relicario existían muchos elementos decorativos que, habiendo sido realizados con hilos de metal y con alambre de hierro, se encontraban deformados y caídos. Ese fue el caso de las decoraciones botánicas, en forma de pequeños árboles y flores, cuya estructura interna había colapsado debido a las tensiones en el tejido, la ineficacia de las costuras y el mal estado del metal.

También existían piezas con deformaciones atribuibles a una manipulación poco adecuada. En la misma vitrina relicario, los casetones de los tres pisos de las calles laterales tienen alturas diferentes, porque contienen piezas de alturas distintas. Se observó que las piezas CD2 y CD3, las más altas, no se encontraban en casetones adecuados a su tamaño, por lo que las decoraciones de los capiteles estaban totalmente dobladas hacia abajo. Esto indica que su ubicación había sido modificada.

2.5. Pérdidas de tejidos y rellenos

La acción de roedores en el relicario de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes había ocasionado la destrucción del tejido y del material de relleno de siete cojines de las doce cabezas. Las piezas afectadas eran las siguientes:

- VSD1, VSI1 y VL7: relleno y forro de lino de la base (fig. 34).
- VSD2, VSI2: relleno del cojín.
- VL3: relleno y terciopelo de seda rojo del cojín.
- VL6: relleno del cojín, tejido del reverso y de parte de la aureola.

En la vitrina relicario que contiene las escenografías, las piezas CI1, CD1 y CI3 habían perdido el tejido del fondo. A su vez, la pieza CI2 conservaba algunos restos de fibras del fondo, mientras que las piezas CD2 y CD3 conservaban el fondo íntegramente.

En estas mismas piezas, el soporte de madera había quedado a la vista debido a pérdidas o lagunas en los tejidos que forran las bases. La causa de estos daños fueron los microorganismos y la humedad elevada. Además, la pieza identificada como CI1 estaba desmontada y depositada en el interior de un casetón. El tejido que forraba la base de madera no se había conservado, aunque en los alambres de hierro de la estructura del arco se detectaron restos de fibras (fig. 35).

2.6. Decoloración de fibras textiles

La luz es un agente que deteriora severamente las fibras textiles, ya que ocasiona una alteración cromática irreversible. Esta degradación se presenta, principalmente, en todas las tiras entorchadas —forradas con hilos de seda de diferentes colores— presentes en las piezas de la vitrina relicario y el retablo relicario (fig. 36). Por el contrario, la tonalidad original aún puede apreciarse con claridad en el reverso de los hilos, es decir, en las zonas no expuestas a la radiación lumínica (fig. 37).



Fig. 32. Deformación de los tejidos que forran la pieza CI3.



Fig. 33. Deformación de los tejidos y rotura de costuras y puntadas en la pieza CD1.



Fig. 34. Pérdidas del tejido y relleno del cojín de la pieza VSI1.



Fig. 35. La pieza CI1 se encontraba desmontada.



Fig. 36. Detalle de la decoloración en el anverso de las fibras textiles.



Fig. 37. Detalle del reverso de las mismas fibras, protegidas de la radiación lumínica directa.

2.7. Intervenciones anteriores

Por último, se detectaron intervenciones anteriores cuya finalidad fue frenar el desplome de decoraciones de los arcos y de las cintas de los capiteles, reforzar los tejidos a través de parches y sujetar decoraciones a la estructura de hierro mediante burdas puntadas de hilo rojo (fig. 38).



Fig. 38. Detalle del refuerzo en hilo rojo para sujetar la decoración al arco de hierro de la escenografía CD3.

3. Tratamiento

La intervención comenzó con el traslado de las piezas al Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava. Previamente, se acudió a la iglesia de San Juan Evangelista de Martioda con el fin de documentar fotográficamente el conjunto, identificar las piezas y conocer sus necesidades para un correcto traslado. Las piezas se envolvieron con tisú y se acomodaron en embalajes de cartón inmovilizadas con material amortiguador. Tras su traslado, y de manera urgente, se efectuó el tratamiento de desinsectación y desinfección por anoxia.

3.1 Anoxia

Este proceso es el idóneo para erradicar plagas provocadas por cualquier organismo que necesite oxígeno para sobrevivir. Por ello, es el adecuado para las polillas, lepismas y ciertas colonias de hongos. Consiste en embolsar las piezas y mantenerlas, durante un mes, en un ambiente exento de oxígeno.

Para aplicar este tratamiento, se elaboró una gran bolsa donde fueron introducidos los doce cráneos y las seis escenografías, y con la ayuda de un generador de gas nitrógeno, se expulsó el oxígeno del interior de la bolsa a través de las válvulas de salida. Por último, estas válvulas se cerraron.

3.2. Desmontaje de piezas

El conjunto de textiles que decoran las reliquias presentaba piezas en un estado de conservación pésimo, por lo que fue necesario el desmontaje de varias de ellas para facilitar el acceso y la ejecución de los tratamientos. Estas fueron las operaciones de desmontaje realizadas:

- En las cabezas de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes, se desmontaron todas las aureolas y la mayor parte de los cojines, excepto los de las piezas VL1 y VL2.
- En la escenografía CI2, cuya estructura interna de papel estaba totalmente deteriorada, se desmontó el arco con las columnas.
- En la pieza CD2 se separó el arco.
- En la pieza CD3 se desmontó el arco, la reliquia central y el tejido que forra la base.
- La pieza CI1 estaba totalmente desmontada.

Se marcó con un hilván la ubicación original de cada elemento desmontado para volver a colocar los objetos en su lugar al finalizar la intervención.

3.3. Limpieza mecánica

El estrato de suciedad superficial acumulado sobre los textiles —formado, principalmente, por polvo y restos biológicos de insectos y hongos— fue eliminado, en su mayor parte, mediante la aspiración controlada de cada pieza por el anverso y reverso, con la ayuda de brochas (fig. 39). Los bordados, lentejuelas y cuentas de vidrio, así como los terciopelos, fueron protegidos de la aspiración con un tul, para evitar el desprendimiento y succión de elementos sueltos.

Tras la realización de un segundo aspirado, se insistió con esponjas de humo y goma *wishab* blanda para retirar los restos de suciedad que permanecían incrustados en algunos tejidos.

Tras la aspiración de los restos de hongos y posibles esporas en la superficie, a las piezas CI2 y CI3 se les aplicó un tratamiento químico con hisopos de algodón impregnados de alcohol etílico.



Fig. 39. Eliminación del polvo adherido a las cintas de seda del plato en la pieza CD3.

3.4. Limpieza acuosa

La limpieza acuosa se llevó a cabo en los textiles que presentaban suciedad incrustada. Esta se localizaba, sobre todo, en los cojines de los doce cráneos y en los tejidos de las bases, columnas y fondos de las reliquias escenográficas. Previamente al lavado, se comprobó la solidez de los colorantes y de las fibras de cada tejido. El resultado fue negativo, es decir, que ningún componente era soluble al agua.

La limpieza acuosa admite dos metodologías:

- Limpieza acuosa **sin inmersión**: se realizó para eliminar las manchas puntuales presentes en los cojines forrados con textiles rojos, decorados ampliamente con bordados, puntillas y galones de hilos metálicos, y en la pieza VL4. Estas manchas fueron eliminadas aplicando una solución hidroalcohólica con hisopo de algodón y papel secante. En otros casos, como en el de los delicados cojines VSI1 y VSI2, se efectuó la limpieza puntual con un jabón neutro no iónico y agua desmineralizada, sobre una estructura de red, para proteger el tejido en el momento del filtrado del agua.
- Limpieza acuosa **con inmersión (lavado)**: consiste en lavar los tejidos resistentes introduciéndolos en un baño con detergente tensoactivo no iónico y neutro en agua desmineralizada. Finalmente, las piezas son aclaradas tantas veces como sea necesario hasta eliminar por completo el detergente del tejido. Esta intervención se realizó en:
 - Los tejidos de seda correspondientes a las cintas que unían los huesos de los escarapates CJD y CJI. Las cintas del escarapate CJD, que debieron ser encapsuladas en tul sintético para evitar que se desgarraran durante el proceso del lavado.
 - Los tejidos de seda rojos localizados en el reverso de las columnas de las piezas CI1, CI2, CI3, CD2 y CD3.
 - Los tejidos de seda que forran las bases de las piezas CI2, CI3, CD2 y CD3.
 - Los tejidos que forman los fondos de las escenografías en las piezas CI1, CI2, CI3, CD2 y CD3.
 - Los tejidos de los cojines identificados como VL6, VSD1 y VSD2.

Por último, todos los tejidos sometidos a limpieza acuosa se colocaron sobre camas de papel secante y se instalaron frente a corrientes de aire frío hasta que perdieron la humedad.

3.5. Limpieza química

Los alambres de hierro estructurales, que estaban oxidados, se trataron primero mecánicamente para eliminar la corrosión, y luego, se desengrasaron con etanol y acetona. Como tratamiento preventivo para inhibir la oxidación, se trató el hierro con el fin de procurarle una capa estable de tanato férrico en superficie. Para la protección final de estas piezas, se aplicó una fina capa de resina acrílica en muy baja concentración.

Por otro lado, se encontraron capas de sulfuración en los elementos decorativos contruidos con hilos entorchados plateados y dorados, abalorios y lentejuelas. Asimismo, los alambres de cobre tenían algunos focos aislados de sulfatos. La sulfuración se retiró mecánicamente usando bisturí, fibra de vidrio o lápiz de goma blanda, según el estado de conservación y las características del soporte. Después de recoger los residuos, se procedió a la limpieza de la superficie metálica empleando hisopos impregnados en una solución acuosa con dos disolventes que facilitan el desengrasado y la evaporación de la humedad que pudieran contener los metales (fig. 40). Puntualmente, se detectaron costras de sales de cobre azuladas en las láminas doradas e hilos metálicos dorados; estas costras fueron eliminadas también mecánicamente y las láminas se protegieron con resina acrílica.

3.6. Alineación de los tejidos

Este proceso consiste en la reorganización del ligamento del tejido a través de la creación de tensiones controladas por medio de su humidificación. El objetivo es la corrección de deformaciones y pliegues en los tejidos.

El proceso de alineado fue distinto entre las piezas que habían sido lavadas y las que no. Los textiles no lavados fueron humedecidos, ligeramente y de forma controlada, con vapor frío generado por un humidificador de ultrasonidos. Cuando las fibras estaban ya hidratadas, se tensionaron y fijaron con la ayuda de alfileres entomológicos para que, durante su secado, se mantuviera esa alineación y se corrigiera la deformación textil. Para ello, se colocaron también pesos y planchas de vidrio, siempre que las características del objeto lo permitían. Este proceso se efectuó en los encajes cosidos en el perímetro de las aureolas de las cabezas de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes.

En los textiles que habían sido lavados, el proceso fue similar, si bien la humedad la aportaba ya el propio lavado. Este fue el caso de los fondos, los reversos de las columnas y los cojines de los cinco cráneos decorados con textiles verdes, en los que se llevó a cabo la alineación por ambos lados al tiempo que se introducía un soporte rígido (fig. 41).

3.7. Consolidación

3.7.1. Tejidos

Este proceso consiste en dotar a los tejidos originales de un nuevo soporte neutro, químicamente estable y similar, en aquellas zonas que presentan pérdidas o lagunas. En este conjunto de textiles se efectuaron, sobre todo, consolidaciones parciales y, puntualmente, algunas consolidaciones generales.

La consolidación con soporte parcial es la que se ciñe estrictamente a las lagunas o rasgados. Se realiza mediante la reintegración del tejido perdido con otro tejido afín, que se sujeta con puntos de costura denominados líneas de restauración.



Fig. 40. Eliminación parcial de la sulfuración en el encaje a la aguja de la aureola de la pieza VL5.

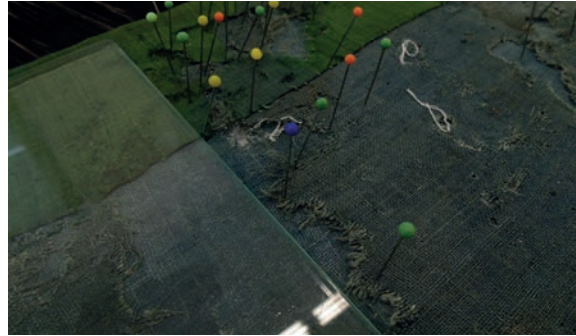


Fig. 41. Alineado del tejido en la pieza VSI1.

Las consolidaciones parciales realizadas fueron las siguientes:

- Las piezas CD1 y CI3 presentaban lagunas en los tejidos de la base. Se consolidaron con un tafetán de seda de tono verde y rojo, cosido con hilo de seda de dos cabos teñido con tintes de un tono parejo. En el caso de los soportes verdes, las consolidaciones parciales se matizaron en crepelina para poder emular el tono del tejido original (fig. 42).
- La pieza CI2 presentaba agujeros en el tejido de la base, que fueron consolidados también con seda roja. Las costuras sueltas se cosieron con hilo de seda teñido al tono.
- Las piezas CD3 y CD2 tenían pérdidas en la peana y en los telones. Los soportes puntuales aplicados fueron de tafetán de seda grueso, teñido en un tono pardo similar al original. Se unieron al textil original mediante costura de punto de restauración con hilo de seda de dos cabos. Además, se consolidaron las costuras de unión y la puntilla en las zonas que se habían desprendido del tejido.
- En la pieza VSI1, el forro de la aureola presentaba dos lagunas. Se colocaron dos soportes de lino de una tonalidad rosa-anaranjada, matizados con una crepelina de seda. El tejido que forra la cabeza se consolidó con seda teñida en un tono neutro, a fin de que se integrara al tejido original, que se encuentra decolorado y envejecido.
- En la pieza VL4, el tejido que forra el bulto de la cabeza se reintegró con un tafetán de seda en tono crudo. Además, las pérdidas del cojín se reintegraron con seda verde teñida (fig. 43).



Fig. 42. Durante el proceso de consolidación de la pérdida del tejido original con otro similar en la base de la pieza CI3.



Fig. 43. Detalle de la consolidación del tejido de tafetán listado en crudo, hilo entorchado y seda lisa azul en la pieza VL4. Los tejidos se fijaron con costura de punto de restauración.

- En la pieza VL6 se efectuó la consolidación parcial del reverso y anverso de la aureola con un tafetán de lino azul y un tafetán de seda verde. Los restos del relleno original del cojín se encapsularon en organza de seda, mientras que el volumen faltante se reconstruyó con espuma de poliéster. Todo este volumen fue forrado en una funda de lino azul que se introdujo dentro del cojín funcionando como un soporte completo con el reverso del cojín. En el anverso se cosieron soportes parciales de seda verde-marrón.
- En las piezas VL1, VL3 y VL7, se reintegraron las lagunas detectadas en el terciopelo de las máscaras y de los cojines. Para ello, se colocó un soporte parcial de tafetán de seda rojo y, finalmente, se injertó el terciopelo de seda rojo fijado con punto de hilván (fig. 44). Los cojines de VL3 y VL7 sufrían falta de relleno, por lo que fueron reconstruidos siguiendo el mismo proceso que en la pieza VL6.
- En la pieza VL5 se consolidaron las lagunas de la aureola de lino con un tafetán de lino crudo.
- En la pieza VL8 se consolidaron las lagunas de raso y lino localizadas en la cabeza con tejidos de tafetán de lino de tono salmón y de raso de seda rojo. Las pérdidas en el cojín se integraron con los mismos tejidos.
- Los lazos sueltos hallados en el escaparate CJD tenían pérdidas de tejido, por lo que la consolidación se basó en soportes puntuales de seda, teñidos en un tono similar y unidos con punto de restauración.

La consolidación con soporte general se ejecutó en los tejidos que estaban extremadamente degradados y perdidos. Se realizó en los siguientes casos:

- Las piezas CI2 y CI3 habían perdido los forros internos de las columnas que cubrían la estructura de papel. Se reconstruyeron íntegramente con tafetán de lino. El tejido del reverso de las columnas de CI2 se consolidó colocando soportes generales de seda roja con punto de restauración (fig. 45).



Fig. 44. Consolidación del terciopelo en la pieza VL3. Tras la colocación de un tafetán de seda, se injertó terciopelo de seda rojo.



Fig. 45. Consolidación del forro interno de la columna en la pieza CI3.

- Las piezas CD1, CI3, CI1 y CI2 conservaban restos de fibras del tejido original de los fondos. Después del estudio de dichas fibras, se decidió restituir esos fondos por unos nuevos, similares a los originales, utilizando tejidos con seda. Para las piezas CI2 y CI1, se empleó seda teñida en rojo, mientras que para las piezas CI3 y CD1 se aplicó seda teñida en pardo.

- Las piezas VSI1, VSI2, VSD1 y VSD2 tenían los cojines muy deteriorados. Se consolidaron con soportes generales de lino y seda teñidos de un tono neutro acorde con el tejido original. Para que los cojines recuperaran el volumen perdido, se rellenaron con guata sintética químicamente estable. El cojín de la pieza VSI1 conservaba parte de su relleno, por lo que este fue aislado envolviéndolo con una crepelina. Luego, fue colocado en el interior del cojín sin que esté en contacto con la guata añadida (figs. 46 y 47).



Fig. 46. Anverso de la pieza VSI2: estado del cojín tras la consolidación.



Fig. 47. Reverso de la pieza VSI2: estado del cojín tras la consolidación.

- La pieza VL6, en el reverso, había perdido su tejido exterior. Se reintegró con un soporte de organza de seda teñida de crudo. Este tono se determinó teniendo en cuenta el color final del tejido externo de la pieza VL4. Una vez unidas las costuras, se recolocaron los fragmentos del tejido original encontrado en el interior del nido de ratones. Esta pieza, la VL6, fue abierta para su estudio exhaustivo¹⁰ (figs. 48 y 49).



Fig. 48. Apertura de la pieza VL6.



Fig. 49. Consolidación de la pieza VL6.

¹⁰ Como se ha visto en el capítulo 3, «Estudios y análisis realizados».

- Los lazos rosas del escaparate CJI se consolidaron con soportes completos de seda, teñidos al mismo tono del lazo y asegurados por las líneas de restauración y líneas de fijación.

3.7.2. Flores y otros elementos decorativos

En algunas piezas, los hilos de seda que intervienen en la construcción de formas florales y vegetales, así como en otras decoraciones, estaban sueltos e incluso rotos. Para reforzar estas zonas, se colocó en su reverso un soporte de crepelina sujetado mediante un festón en el perímetro. Este nuevo soporte no fue teñido, para que el fondo no quedara tupido y pudiera reintegrarse con el resto de los elementos. Así se hizo para consolidar el arco de la pieza CI2 (fig. 50). Por el contrario, el hilo de seda rojo de las flores ubicadas en las bases de las piezas CD2 y CD3 se encontraba desgastado, abierto y con el refuerzo de papel quebradizo, por lo que se optó por colocar una crepelina teñida al mismo tono para reforzar la pequeña estructura y potenciar su visibilidad (fig. 51).



Fig. 50. Durante el refuerzo de los hilos de seda en el arco de la pieza CI2.



Fig. 51. Consolidación de hilos de seda rojos en una flor de la base de CD2.

3.8. Refuerzo de elementos estructurales

Este tratamiento se aplicó a aquellas piezas con estructuras complejas que, debido a su degradación, no cumplían con los requerimientos de su función.

Así, por ejemplo, en las escenografías CI1 y CI2 se instalaron unas varillas de madera unidas a las originales para sujetar eficientemente los arcos a la base de madera. Las varillas de madera se forraron con hilo de poliéster de un tono similar, para que quedaran mejor integradas. En el caso de la reliquia central, como apenas se había conservado parte del clavo, se colocó un tubo de acero inoxidable hueco, para que se embutiera en él. Para reforzar la unión, se introdujo un adhesivo epoxi, ya que por su peso la reliquia requería ser estabilizada. Las puntas de la estructura trasera y los tirantes de hierro habían perdido también su función, por lo que se colocaron alcayatas forradas de hilo a las que sujetar los clavos con alambre de acero inoxidable. El metal se protegió previamente con una capa de resina acrílica en la pieza.

En las piezas CD2 y CD3, se sustituyeron los alambres de hierro donde se cuelgan los fondos por otros de acero inoxidable. Este nuevo elemento fue protegido con una resina acrílica y cubierto con hilo de poliéster de un mismo tono, para que no entrara en contacto directo con otros metales y, a la vez, quedara integrado en la reliquia. Se sujetó en los extremos con alambre fino de acero inoxidable.

3.9. Fijación de elementos decorativos

Como se ha comentado, numerosos elementos decorativos del conjunto se encontraban sueltos o bien habían sido objeto, a lo largo de la historia, de reparaciones desacertadas. Durante la restauración, las cintas decorativas de seda mal colocadas se restituyeron a su posición original anclándolas mediante costura. Las puntadas de sujeción se efectuaron con hilo de seda de dos cabos teñido en un tono similar usando tintes sintéticos. Las lentejuelas, abalorios, laminillas plateadas y cuentas de vidrio que mostraban poco anclaje al tejido fueron aseguradas con un pespunte a los tejidos a los que pertenecen (fig.52).

Fig. 52. Fijación de
lentejuelas en la pieza
VSD2.



3.10. Montaje de piezas

Todas las piezas y ornamentos desmontados en el inicio y en el curso de la intervención, fueron recolocados en sus ubicaciones originales gracias a los hilvanes que se pusieron y gracias también a la abundante documentación fotográfica realizada en el momento de su ingreso al Servicio de Restauración.

3.11. Colocación de las reliquias en los relicarios

Tras el estudio y la intervención, se procedió a colocar las piezas en el interior de los muebles. La ubicación asignada a las piezas no coincide con la que estas tenían al ser recogidas en la sacristía de San Juan Evangelista de Martioda.

Como se ha dicho (ver apartado.1.2. *Vitrina relicario*), bajo las bases de madera de las escenografías se hallaron inscripciones que indicaban la ubicación en la que cada pieza debía ser colocada. Sin embargo, las piezas no estaban colocadas en los nichos según estas indicaciones. Por ello, se decidió respetar la disposición antigua de las piezas siguiendo estas inscripciones.

Respecto al acomodo en sus vitrinas de las seis cabezas de la Legión Tebana y de las seis cabezas de las Once Mil Vírgenes, se ha considerado que, por cuestiones de correcta conservación y exposición, se emplacen únicamente once de ellas. No hay que olvidar que estas vitrinas tienen solo once vidrios a modo de ventanas y que la ubicación forzada de las doce cabezas dañaba seriamente las aureolas, ya que no había espacio físico para ellas, además de impedir su correcta exhibición.

Por último, se decidió exponer —dentro de una vitrina de conservación— tanto la duodécima cabeza como los dos pares de huesos largos que se encontraban almacenados en uno de los escaparates.

Papel y pergamino

José Cortés Arjona

Servicio de Restauración. Diputación Foral de Álava

Entre la diversidad de materiales utilizados en el proceso de conformación y decoración del conjunto de relicarios de Martioda se encuentran el papel y el pergamino.

De entre las funciones de estos dos materiales, la más importante fue la desempeñada por el papel como soporte estructural en el armazón interno de las reliquias. Por esta razón, el papel permanece muchas veces oculto bajo otra serie de componentes, de manera que no conseguimos verlo fácilmente. Son muchos los elementos donde está presente: aureolas, peanas, columnas o refuerzos, y rellenos de cráneos, entre otros.

También fue usado como elemento decorativo. Hay un peculiar papel pintado que ornamenta el interior de una pareja de escaparates barrocos¹ (CJI y CJD); destinado al revestimiento del espacio y a la elaboración de objetos —rocas y hojas—, recrea un jardín con flores y plantas. Asimismo, se localizan papeles y pergaminos como armaduras de las tiras entorchadas que decoran muchas de las reliquias. Crean, así patrones que componen una bella gama de efectos brillantes y movimientos oscilantes, simulando formas vegetales.

Y, además, el papel y el pergamino han sido empleados como soporte para la escritura. Este uso se encuentra solo en las cartelas, presentes en todos los relicarios. Son tiras a modo de etiquetas sujetas a las reliquias, con un nombre manuscrito que identifica al santo o santa mártir a quien pertenece dicho resto.

La restauración de las reliquias hizo que se descubrieran papeles datados entre finales del siglo xv y finales del siglo xvii. Parte de ellos, se examinaron y estudiaron en el curso de esta restauración. Muchos son fragmentos reutilizados que habían sido extraídos de libros y manuscritos. Entre ellos, destaca una curiosa pieza: la carta de una baraja de naipes.

Durante los siglos xv a xviii, fue habitual la reutilización del papel y del pergamino para usos y necesidades tan diversos como la construcción de mobiliario, accesorios decorativos, esculturas o cubiertas y refuerzos de encuadernaciones, entre otras muchas cosas. Esta práctica venía motivada, principalmente, por razones económicas, al tratarse de materiales escasos y, por tanto, caros. Ya por entonces, Inglaterra —mediante un reglamento en vigor entre 1666 y 1814— prohibió enterrar a los muertos con vestidura blanca, ahorrándose al menos doscientas mil libras de trapo al año para fabricar papel². Por esta razón, en épocas de estrechez, códices medievales, libros, manuscritos o documentos que habían

1 Para profundizar sobre este tipo de mueble, véase: MORERA VILUENDAS, A. «El escaparate: un mueble para una dinastía». *Espacio, Tiempo y Forma* [Serie IV, Historia Moderna, n.º 22]. Madrid: UNED, 2009, pp. 107-130. <https://doi.org/10.5944/etfv.22.2009.1610> (Consultado el 25/07/2022).

2 DE LA LANDE, MR. *Arte de hacer el papel* (M. G. Suarez y Núñez, trad., 1778; reedición facsimilar). Madrid: Ed. Clan, 1995 p. 148.

perdido su valor o no tenían uso fueron desechados y sus hojas reutilizadas o recicladas para darles otros usos o hacer nuevamente papel o cartón.

En estos siglos, el papel se elaboraba de forma artesanal, hoja a hoja, y todo el papel que se fabricaba en Europa procedía de trapos. La materia prima eran los trapos de vestir, viejos, usados e inservibles ya para otro fin, pero también, con el fin de suplir su escasez, fueron utilizadas redes de pescadores, cuerdas y velas de barcos, entre otros restos textiles. Se preferían los trapos finos y blancos de lino y cáñamo, desechándose los de origen animal de lana o seda, que no servían para fabricar un papel idóneo donde se pudiera escribir o imprimir.

El cartón se fabricaba de forma semejante al papel, pero con diferencias en su elaboración. También era distinto el uso que se hacía de este último material. Había dos tipos de cartón: los de molde, hechos —como las hojas de papel— de pasta en un molde, y los de cola, que se hacían simplemente encolando diversas hojas de papel. Los primeros podían ser redoblados, hechos de dos o más capas de pasta, superpuestas y prensadas cuando aún estaban húmedas. Al tratarse de un material más barato, la materia prima procedía del reciclado de los papeles y cartones viejos y sin uso, de los recortes y desperdicios de los libreros, encuadernadores, estamperos y fabricantes de naipes, o bien de las envolturas de productos comerciales, entre otros orígenes³.

Papel y pergamino nacieron por una misma necesidad: encontrar un soporte para la escritura. Por esta razón, ambos tienen forma de hoja de aspecto laminar. El papel fue introducido por los árabes en territorio hispánico —se sabe que en el siglo x se fabricaba ya en Córdoba⁴—, desde donde continuó su expansión por el resto de Europa. Con la aparición de la imprenta en el siglo xv, el papel se impuso como soporte para la impresión y la escritura, relegando desde entonces al pergamino para usos especiales.

El origen y las propiedades de estos dos materiales son muy diferentes, pues mientras el papel está formado por fibras de origen vegetal —siendo la celulosa su principal elemento—, el pergamino es una piel de origen animal desnaturalizada y sin curtir, obtenida principalmente de ganado bovino y ovino que, tras un proceso de manufactura, conserva mayoritariamente fibras de colágeno y agua⁵.

1. Descripción técnica

Para facilitar la comprensión del trabajo de restauración realizado, se describen a continuación los principales elementos del conjunto de Martioda donde fueron empleados estos dos materiales. Esta descripción se hace por grupos, según el aparato decorativo que sirve de marco a las reliquias.

1.1. Cabezas de los mártires tebanos y las Once Mil Vírgenes

1.1.1. Cráneos

Durante el desmontaje del cráneo VL6, se descubrieron varias piezas de cartón usadas como refuerzo interno o armazón, así como un saquito que contenía dos flores hechas de papel decorado⁶ junto a otros materiales diversos, como fragmentos de huesos, cuentas de vidrio o plantas aromáticas (fig.1).

3 LEÓN, R. *Papeles sobre el papel*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997, pp. 171 y 226.

4 GAYOSO CARREIRA, G. *Historia del papel en España* [Tomo I]. Lugo: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 1994, p. 17.

5 HAINES, B. M. *Parchment: The physical and Chemical Characteristics of Parchment and the Materials Used in Its Conservation*. Northampton, England: Leather Conservation Centre, 1999, p. 22.

6 En el capítulo 3, «Estudios y análisis realizados», se pueden consultar las conclusiones del análisis estratigráfico de una muestra extraída a una de las flores.



Fig. 1. Vista de varias piezas de cartón en el interior del cráneo VL6.

Las piezas de cartón estaban cosidas a la estructura y se emplearon para completar el cráneo —ya que este no está entero— dándole forma a la cabeza. El cartón era del tipo «cola», formado por el encolado de 6 o 7 fragmentos de hojas de papel reutilizado que fueron extraídas de los cuadernos de un manuscrito. El tipo de letra, gótico cursivo, se corresponde con las tipografías empleadas a finales del siglo xv y en la transición al xvi⁷. Las hojas del papel usado para fabricar el cartón son verjuradas⁸ y carecen de filigrana (o al menos, no se ha hallado, al tratarse de fragmentos muy pequeños). Las dos piezas examinadas miden 27 x 3 x 0,1 cm y 8 x 4 x 0,12 cm, y los fragmentos de las hojas de papel tienen espesores de 180 y 170 μm . La verjura tiene 9 o 7 puntizones por cm y la distancia entre los corondeles es de 1,7 cm, no apreciándose los otros corondeles al estar muy espaciados. La formación de todas las hojas es regular, debido a un uniforme desfibrado (figs.2 y 3).



Fig. 2. VL6: pieza de cartón extraída para su estudio.

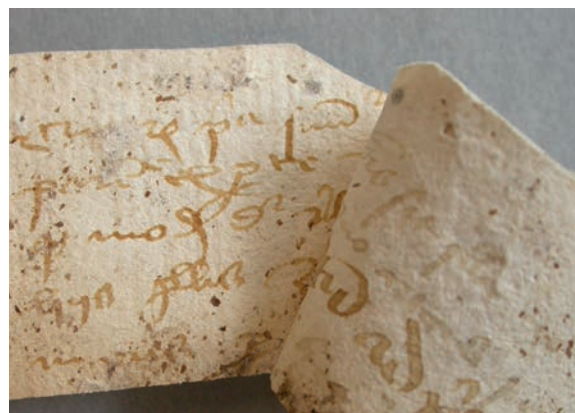


Fig. 3. VL6: texto manuscrito.

7 Información facilitada por el profesor José Antonio Munita Loinaz, profesor titular de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

8 Se denomina 'papel verjurado' al papel que presenta marcas con forma de líneas transversales de grosor variable formadas por diferencias de espesores en la hoja, y que son visibles por transparencia. Las marcas separadas por varios centímetros reciben el nombre de 'corondeles', mientras que las transversales a estas, separadas tan solo por unos milímetros, reciben el nombre de 'puntizones'. Estas marcas se deben a los hilos —también denominados puntizones y corondeles— que forman el molde rectangular con el que se fabricaba el papel artesanalmente, hoja a hoja.

Por otro lado, como parte del relleno interior del cráneo VSI1 se encontró un conjunto de seis fragmentos de hojas de papel reutilizadas, que estaban plegadas y arrugadas como bolas. Estas hojas fueron extraídas de un misal⁹ impreso en latín en la primera mitad del siglo XVI (fig.4).

Fig. 4. Fragmentos de hojas de papel reutilizadas como relleno del cráneo VSI1.



Como era habitual en los primeros libros impresos, este misal guarda gran semejanza con los manuscritos. Presenta caracteres góticos y está impreso a dos columnas con amplios márgenes, con tinta negra y tinta roja en las letras capitulares y las rúbricas. Cuatro de las hojas tienen signatures tipográficas. Son señales que permitían al encuadernador —en ausencia de paginación— ordenar los bifolios que constituyen cada uno de los cuadernos del libro. Consisten en las letras: *e*, *eii*, *eiii*, *eiiii*, y aparecen colocadas en el ángulo inferior derecho del recto de la hoja. La letra *e* de la signature revela que estas hojas son la primera mitad de cuatro bifolios de un mismo cuaderno, y las siguientes letras indican su orden dentro del cuaderno. Es decir, son las cuatro primeras hojas del quinto cuaderno que formaba el cuerpo del libro. El papel es de pasta de trapo, tiene verjura y no se detectó filigrana en él (fig.5).

9 Un misal es un libro litúrgico que contiene todos los textos necesarios para la celebración de la misa: lecturas, cantos y oraciones, con sus rúbricas correspondientes. Este tipo de libros se popularizaron a partir del siglo X. Véase *Historia del misal romano*. Enciclopedia Hispano-Católica Universal (web). https://mercaba.org/LITURGIA/Misal/misal_romano_1.htm (consultado el 25/07/2020).



Fig. 5. VSI1: hojas del misal desplegadas.

1.1.2 Aureolas

Las doce cabezas de este grupo están rematadas por una aureola circular que las envuelve. El armazón interno que sostiene la aureola está formado por una pieza de cartón del tipo «molde», formado por varias capas superpuestas de pasta con un espesor medio de 5 mm. Las aureolas están cosidas por detrás a un sólido alambre metálico que les da estabilidad.

1.1.3. Cartelas

La cabeza VL1 es la única que conserva su cartela completa. También se halló un pequeño fragmento de cartela en la cabeza VL7. En el caso de las otras cabezas, percibimos huellas de su presencia en dos, las VL3 y VL8. Se trata de una tira de pergamino que, ubicada en el frontal del cráneo, identifica la reliquia con el nombre de un santo mártir de la Legión Tebana¹⁰. Está cosida al galón que la decora y pegada por los extremos al hueso. El texto, manuscrito con tinta roja y caracteres góticos en latín, está enmarcado por roleos decorativos del mismo color (fig.6).



Fig. 6. VL1: cartela.

¹⁰ La transcripción del texto de todas las cartelas del conjunto relicario se puede consultar en el capítulo 5, «Catálogo».

1.1.4. Tiras y rulos entorchados

Forman parte de la rica decoración textil que adorna las seis cabezas: VL4, VL6, VSD1, VSD2, VSI1 y VSI2. Los contornos de rostros y tapabocas están ornamentados con tiras ondulantes en zigzag o bien con tiras lisas y rulos entorchados, cosidos con puntadas de hilo al tejido.

El armazón de estos elementos decorativos está formado por estrechas tiras de pergamino o papel —algunas de solo 2,5 mm de altura— y por un alambre que sirve para darle la forma deseada. Las tiras están recubiertas por una laminilla dorada (aleación de plata y cobre) y los rulos por un alambre recubierto de papel, seda blanca y laminilla dorada enrollados a su alrededor (figs. 7 y 8).



Fig. 7. VL4: tira de pergamino entorchada.



Fig. 8. VSI2: tira de papel entorchada.

1.2. Reliquias escenográficas

1.2.1. Peanas: armazón de cartón

La estructura de estas piezas se apoya sobre una peana o base de madera con forma rectangular. Puede ser sencilla —de un nivel— o doble, con dos niveles a modo de grada. Dos de estas peanas son sencillas, las de las reliquias escenográficas CD1 y CI3, mientras que las otras cuatro son dobles, las de las CI1, CI2, CD2, CD3.

Las peanas están decoradas con tejido de seda verde y roja, cosido con puntadas a un armazón de cartón que, a modo de forro, mantiene el tejido estirado. Este forro tiene forma de tapa y está colocado sobre la base de madera (fig.9).

Fig. 9. Vista lateral del forro de cartón de la pieza CD2.



La estructura del forro está formada por cinco piezas de cartón tipo molde, cosidas con hilo. Para darle mayor solidez, se reforzaron las esquinas y los laterales con alambres —también cosidos con hilo al cartón— y se empapelaron sus dos caras, cubriendo costuras y alambres, con hojas de papel reutilizado extraídas de diversos libros, impresos y manuscritos. Algunos forros están formados por cartón de cola, hecho por el encolado de varias capas de hojas de papel reutilizado, con espesores de 250 a 300 μm (fig. 10).



Fig. 10. Interior del forro de cartón de molde de la pieza CD3.

Los textos manuscritos e impresos tienen diversa procedencia. La mayoría son pequeños fragmentos en muy mal estado. Entre ellos se han localizado: en la reliquia CI3, un cancionero de romances del siglo XVI impreso en castellano y unas epístolas de Cicerón impresas en latín; y, en la reliquia CI2, un breviario impreso en castellano.

1.2.2. Elementos decorativos: tiras entorchadas

En las piezas CI1, CI2, CI3 y CD1, las columnas, arcos, diademas, platos y pasamanería de las bases están ornamentadas con numerosas tiras entorchadas de diferentes tamaños y colores. Fueron elaboradas sobre un armazón de papel o pergamino y alambre, cubierto con hilos de sedas de colores (blanco, rojo, salmón, azul, amarillo y verde) y laminilla de plata, enrollado a su alrededor. Dobladadas con la forma deseada, dichas tiras se ensamblaron y combinaron a modo de patrón decorativo que se repite, envolviendo estructuras y conformando diseños coloristas, con efectos brillantes y vibrantes que simulan formas vegetales (fig.11).



Fig. 11. CI2: tiras entorchadas envolviendo la estructura de una columna.

1.2.3. Estructura interna de las columnas

En esta localización, el papel se usó para forrar el esqueleto de alambre de basas y capiteles, reforzándolo y ofreciendo una superficie de apoyo al resto de elementos. También fue utilizado como armazón de los fustes, hechos con un tubo de cartón. De nuevo, todo este cartonaje está formado por el encolado de varias capas de papel reutilizado que se extrajo de diversos manuscritos e impresos.

1.2.4. Cartelas

En este conjunto de seis piezas, se conserva un total de 27 cartelas de pergamino o papel, cosidas por sus extremos a la reliquia. Tienen forma de tira rectangular y algunas de ellas presentan lados redondeados y engrosados a modo de huesos largos. El texto está manuscrito con letra cursiva y tinta metaloácida (fig.s 12 y 13).



Fig. 12. CI3: cartela del arco.



Fig. 13. CD2: cartela del arco.

1.3. Cuadros de reliquias del retablo relicario

1.3.1. Carta de una baraja de naipes

Ubicada en el cuadro de remate de la calle central del retablo, como soporte estructural de dos columnas, se descubrió una carta procedente de una baraja de naipes reutilizada. Se trata de un ocho de bastos que no tiene señales de haber sido utilizado para el juego. Muy posiblemente procediera de una baraja española de 48 cartas (fig. 14).



Fig. 14. Detalle de la carta vista desde el reverso del cuadro/remate. Retablo relicario.

Durante mucho tiempo, fue frecuente la reutilización de cartas para usos diversos: tarjetas de visita, bonos de canje, marcapáginas, refuerzo interior de objetos de todo tipo y material, etc. Las cartas más reutilizadas son los ochos y nueves, porque se descartaban de la baraja en el caso de juegos que no precisaban de estas cartas¹¹.

En el siglo XVII, el juego de naipes más popular en toda Europa era el *hombre*. Se trata de un juego de origen español, precedente del actual tresillo, que se jugaba con una baraja de cuarenta cartas.

¹¹ Información facilitada por Eurne Martín, técnica del Museo Fournier de Naipes de Álava.

Las cartulinas de los naipes, hasta el siglo XIX, se hacían habitualmente encolando entre sí tres hojas de papel (la central era más gruesa y oscura, lo que aportaba resistencia y opacidad al naipe). Eran cartulinas fuertes por la calidad del papel y la naturaleza de la cola utilizada para pegar las hojas. Por esta razón, suponían un excelente soporte de refuerzo interior para la fabricación de otros objetos.

Durante los siglos XVI a XVIII, las técnicas de fabricación de naipes se mantuvieron sin apenas cambios. Por esta razón, no resulta posible determinar con exactitud la fecha de elaboración de la carta hallada en Martioda. El dibujo, estampado con xilografía, se coloreó mediante trepas y el reverso es blanco.

El proceso seguido para dar la forma de columnas a la carta fue muy sencillo. Primero se la cortó por la mitad obteniéndose dos piezas. A continuación, a cada pieza se le hicieron dos cortes en los laterales para formar dos pestañas. Finalmente, estas pestañas se plegaron una sobre la otra construyendo el fuste y originando el capitel y la basa.

1.3.2. Elementos decorativos: tiras entorchadas

Se reproduce de nuevo el mismo patrón ornamental ya descrito al hablar del conjunto de reliquias escenográficas: tira entorchada con hilos de seda de varios colores y laminilla metálica sobre un armazón de pergamino y alambre. En este caso, las tiras se ensamblan a una estructura de malla plana de alambre dibujando y componiendo formas geométricas y elementos arquitectónicos¹², los cuales destacan diversas reliquias de santos, identificadas con sus respectivas cartelas.

1.3.3. Cartelas

En el retablo relicario, hay un total de cuarenta cartelas de pergamino. Tienen forma de tira rectangular cosida por los extremos a la reliquia. El texto está manuscrito con letra cursiva y tinta metaloácida.

1.4. Escaparates

En este apartado, se describen los papeles pintados localizados en los llamados escaparates de Martioda, una pareja de muebles expositores (CJD y CJI) con forma de caja, cerrados al frente por medio de un vidrio.

A través de su única cara diáfana, como si se estuviera en un teatro, el espectador asiste a una escena donde las reliquias se sitúan en un entorno real que reproduce un colorido jardín con flores y plantas. Como elemento central del espacio escénico, se exponen varios huesos largos suspendidos del techo —como flotando— adornados con lazos circulares de seda. La trasera, los laterales y el suelo del espacio escénico, que sirven de ambiente a las reliquias, están revestidos con un papel pintado que simula un denso follaje y la vegetación de un lecho rocoso¹³. Sobre el suelo del escenario, se agregó papel pintado dándole forma de rocas, recreando desniveles en el terreno, y sobre estas rocas, se aplicaron otros objetos: flores, lazos y una planta con bayas rojas. Estos elementos están hechos de cera, papel encerado, alambre de latón, tela e hilos de seda¹⁴.

1.4.1. Papel pintado

Son varios los pliegos de papel pintados manualmente y unidos por los bordes para recubrir los laterales, la trasera y la base de los escaparates.

Como ya se ha dicho, este tipo de papel es muy peculiar. De factura popular, responde a fines decorativos y a una técnica específica, sencilla y rápida. El dibujo es simple, está formado por manchas de color, aplicadas

¹² La pieza del cuadro de remate imita la misma arquitectura del conjunto de reliquias escenográficas.

¹³ MORERA VILUENDAS, A. Op. cit., p. 114. A tenor de los escaparates conservados, la autora opina que el uso de decoraciones pintadas para engalanar el interior de esta clase de objetos era algo muy extendido.

¹⁴ La presencia de pequeños fragmentos sueltos de varias figuras de cera hueca en el interior de los escaparates podría indicar que estas figuras fueran originalmente el centro de las escenas. Al perder sentido la escena, los escaparates fueron reutilizados para colgar los huesos. Véase el subcapítulo 4.6, «Cera».



Fig.15. CJI: color marrón y verde del papel pintado.

de manera irregular y apresurada, que no cubren totalmente la superficie de la hoja. Para aumentar la sensación de realidad, el papel fue arrugado intencionadamente y se incorporó a la base en forma de rocas rellenas de bolas de papel. Se emplearon dos colores: verde y marrón. El verde es cera de abejas teñida aplicado con pincel; a su vez, el marrón se obtuvo aglutinando resina de conífera cargada con limaduras de hierro dulce (las limaduras fueron espolvoreadas sobre la resina cuando aún estaba mordiente). El color, hoy oscure-

cido y apagado a causa de la corrosión del hierro y la oxidación de la resina, debía de presentar en su época un color gris-metálico con efectos brillantes que provocaría reflejos luminosos a modo de irisaciones (fig. 15).

Lo que hace que este papel pintado resulte particular son las técnicas empleadas en su ejecución, inusuales en la decoración clásica del papel de los siglos XVII y XVIII. Por esta razón, parece apropiado denominarlo genéricamente como «papel pintado». Hoy día este término hace referencia al papel que se emplea como revestimiento de paredes y que, desde el siglo XIX, incorporó todas las técnicas decorativas del papel que se venían empleando en Europa desde el siglo XV, como el papel *dominoté* italiano y francés, el *chitz* de belgas y holandeses a imitación de las *indianas*, los papeles aterciopelados, brocados y dorados, o los producidos manualmente, como los papeles al engrudo, salpicados o marmoleados¹⁵. Todos ellos fueron empleados en la decoración del hogar para forrar cajones, armarios, alacenas, embocaduras de chimeneas, artesonados y paredes. También fueron usados para decorar libros, en guardas o cubiertas, y para ornamentar muebles que exhibían imágenes y objetos sagrados, retablos, sagrarios y reliquias¹⁶.

El montaje de este papel se hizo pegando los bordes de los pliegos a la madera con puntos de resina —manteniendo de esta forma sus irregularidades— y se doblaron amplios márgenes para darle forma y volumen a las esquinas. La resina se utilizó tanto como medio aglutinante, adhesivo, y como consolidante para mantener las formas e irregularidades. Para sujetar flores, piezas y papel pintado también se emplearon alfileres metálicos.

El papel usado es de fabricación artesanal de pasta de trapos, de formación regular y un espesor medio de 120 micras, con marcas de verjura —puntizones y corondeles— y filigranas. Son bifolios que presentan señales de plegado, sin uso, posiblemente extraídos de un cuaderno en blanco. Se encontraron tres filigranas o marcas de agua diferentes¹⁷: una en el papel pintado, con dibujo de tres círculos y cruz trebolada, y dos en los fragmentos de las bolas usadas como relleno, con dibujo de corazón y flor de lis. La primera filigrana aparece en

15 VÉLEZ CELEMÍN, A. *El marmoleado: del papel de guardas a la obra de arte*. Madrid: Ollero y Ramos, 2012, pp. 313 a 368.

16 VAN CLEVEN F., REYNIERS J., ERYNCK A. (red.). *Met maagdelijke blik. De relikwenschat van Herkenrode doorgelicht* [Scientia Artis, nº 17]. Bruselas: Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2019, pp. 157 a 165.

17 La filigrana es una imagen —en forma de símbolo, letras, números y/o figuras— formada por diferencia de espesores en una hoja de papel. Se incorpora en el momento de la formación del pliego y son visibles por transparencia. Se empleaban para identificar al fabricante del papel, el año de fabricación y la procedencia, y también como medida de seguridad. La filigrana más antigua se ha localizado en un documento datado en Bolonia (Italia) en el año 1282.

un documento fechado en 1683 procedente del Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela¹⁸. Ambas filigranas coinciden en dibujo, tamaño y posición entre corondeles (fig.16).

Y, además, se ha descubierto un sello de tinta en dos fragmentos de hojas empleadas como relleno en el escaparate CJD. Tiene forma de orla elíptica con decoración vegetal y en su interior se puede leer: MEDIO / OLOR / NP y NG? (no legible).

1.4.2. Flores y planta con hojas de papel encerado

La decoración de los escaparates se completa con diversos elementos ornamentales como flores y una planta aplicadas a las piezas de papel de la base. Las flores son de cera natural teñida en rojo o de cera sin colorear, y tienen hojas de papel impregnado con cera teñida en verde. La planta tiene bayas de cera roja, tallos de latón y, al igual que las flores, hojas de papel encerado.

En el escaparate CJD, se contabilizaron trece flores de cera con hojas de papel y una planta con bayas, mientras que en el escaparate CJI se listaron cinco flores de cera con hojas de papel.

La técnica de ejecución de las hojas es sencilla. Primero, se recortó una tira de papel a la que se le practicaron —por el lado largo— una serie de cortes verticales paralelos, y seguidamente, se aplicó el color por impregnación. En el caso de la planta, la tira se enrolló al tallo y se insertó en una de las piezas de papel de la base y, en el de las flores, las tiras se plegaron y se sujetaron usando alfileres sobre las piezas de papel. Las flores de cera se pegaron sobre las tiras usando resina (fig.17).

1.4.3. Cartelas

Hay en los dos escaparates tres cartelas alusivas a los santos mártires tebanos. Una en el CJI, pegada sobre el fragmento de tibia, y dos en el CJD, también pegadas sobre dos de los cuatro fémures. Son de papel verjurado y el texto está manuscrito con tinta metaloácida.

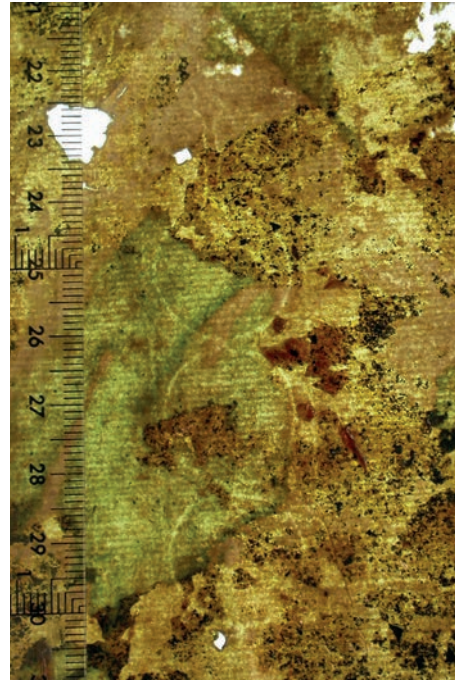


Fig. 16. Filigrana con dibujo de tres círculos y cruz trebolada hallada en el escaparate CJI.



Fig. 17. CJD: detalle de las flores y la planta.

¹⁸ Véase: Corpus Filigranas hispánicas del Instituto de Patrimonio Cultural de España. https://www.cultura.gob.es/filigranas/buscador_detalle?idFiligrana=0014061A (Consultado el 25/07/2022).

2. Estado de conservación

El conjunto relicario de Martioda se encontraba muy dañado, en una situación de deterioro grave motivado, como es habitual, por una combinación de diversas causas. Este mal estado se había visto agravado por su abandono, debido a una falta de comprensión e interés por parte de devotos y estudiosos.

En el caso del papel, este deterioro se manifestaba de forma muy desigual. Así, se hallaron elementos en un excelente estado, como los papeles de relleno y refuerzo de las cabezas o la carta de naipes reutilizada, junto a otros que presentaban un deterioro avanzado con daños importantes y extrema fragilidad; ese fue el caso del papel pintado, las flores y la planta, las peanas y aureolas. Por esta razón, nos centraremos en la descripción de estos elementos.

2.1. Papel pintado

El interior de los dos escaparates exhibía un gran desorden, donde los diferentes elementos empleados en la ornamentación se encontraban amontonados junto a las propias reliquias. Estos elementos decorativos parecían sueltos, mezclados, desubicados y muchos rotos, lo que hacía confusa e incoherente su percepción. Este desorden dificultaba la comprensión, así que resultaba muy difícil concebir la unidad del conjunto y su registro histórico de uso o construcción. El desorden alcanzado, por un lado, se debía al colapso de mecanismos de sujeción como cuerdas y adhesivos, pero evidentemente, también a las manipulaciones y movimientos que las piezas habían sufrido a lo largo del tiempo.

La suciedad superficial y la mugre eran intensas. Con el paso del tiempo, se había ido depositando y acumulando una importante capa de polvo, detritos orgánicos y partículas diversas. Debido a las deficientes condiciones medioambientales, esta acabó introduciéndose entre las fibras del papel dejando su superficie deslucida y grisácea. Este oscurecimiento era considerable en las piezas de la base. También se hallaron otros tipos de manchas, como las causadas por la corrosión de las limaduras de hierro.

La resina utilizada como medio aglutinante, adhesivo y consolidante se había oscurecido y endurecido. Su intensa oxidación causó un efecto visual de mancha sobre el papel y modificó la apariencia estética del color gris metálico, que ahora se ve marrón, como se ha explicado. Por otro lado, su pérdida de flexibilidad y adhesividad provocó desprendimientos en las limaduras de hierro dulce y la separación de los elementos pegados, como volúmenes y formas, hojas o flores, además de provocar rigidez en el papel.

El desencolado de las hojas que revisten las paredes interiores de los escaparates había motivado su rotura y deformación, lo que unido a las importantes lagunas y pérdidas de soporte provocadas por el ataque de un insecto —el llamado pececillo de plata (*Lepisma saccharina*)— había contribuido a su debilitamiento y fragilidad. En algunas piezas de la base también se observan orificios causados por otro insecto, la carcoma (*Anobium punctatum*) (fig.18).

2.2. Flores y planta

Las hojas de las flores y planta de cera estaban deformadas y plegadas. Muchas de ellas se habían enmarañado y enroscado formando bolas endurecidas que se rompían al tocarlas. Presentaban numerosas roturas y pérdidas parciales o totales, y muchas estaban separadas de las flores de cera y mezcladas con fragmentos de otras flores y hojas. El color en las zonas de plegado y rotura se había desprendido y perdido (fig.19).



Fig. 18. CJI: estado del papel pintado.



Fig. 19. CJD: varias flores con las hojas enmarañadas.

2.3. Peanas

Su estado de conservación era muy malo. El soporte celulósico se encontraba muy debilitado debido a la actividad de insectos y a la colonización de microorganismos. Estos ataques habían encontrado un entorno favorable gracias a la falta de ventilación, la oscuridad, el alto contenido de humedad del sustrato por mojaduras y una humedad relativa elevada.

El cartón presentaba manchas de marea de humedad y de microorganismos. Amplias zonas mostraban los efectos de una severa descomposición fúngica, traducida en una importante pérdida de consistencia que había deshecho el soporte. Este se había vuelto poroso y algodonoso; extremadamente frágil, se desmenuzaba fácilmente.

El taco de madera de la base y el forro de cartón habían sido objeto de un intenso ataque de insectos xilófagos. Estos habían provocado la descohesión de las capas del cartón de los forros, cavando en su interior galerías sinuosas o perforando el papel. Fue posible ver multitud de larvas y restos de muda, heces y otros residuos de

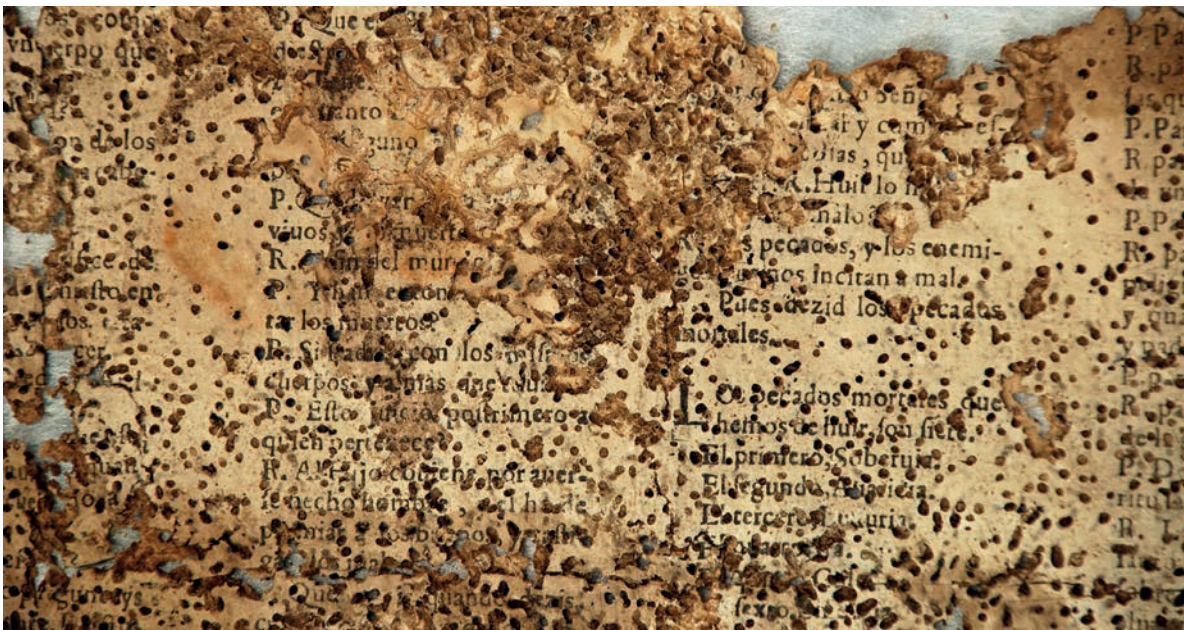


Fig. 20. Orificios de insectos y descohesión del cartón de uno de los forros de la pieza CI2.

insectos que permanecían sin vida dentro del soporte de cartón (fig.20).

Las pérdidas ocasionadas por la combinación de estos dos elementos fueron tan importantes que habían conseguido destruir algunos forros hasta hacerlos desaparecer. En la vitrina relicario, la grada superior de la pieza CI2 apenas conservaba el soporte de cartón, mientras que en la CI1 no se conservaba ninguno de los dos forros.

2.4. Aureolas

Se hallaban muy deformadas debido a las oscilaciones diarias y estacionales de temperatura y humedad relativa, mojaduras, pérdidas de consistencia por colonización biológica y roturas del alambre que las reforzaba. Entre ellas, la que estaba en peor estado era la VL6, alojada en la vitrina relicario de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes. Dicha aureola había perdido la parte inferior derecha (un octavo de su superficie, aproximadamente) (fig. 21).



Fig. 21. Detalle del reverso de la aureola de la cabeza VL6.

3. Tratamiento

A continuación, se describe la intervención realizada en aquellos elementos que presentaban un grado de deterioro más grave. Su mal estado requirió de un tratamiento extenso, limitado a lo indispensable, para preparar su exhibición y estabilizarlos a largo plazo.

3.1. Papel pintado

Una vez decidido el plan de tratamiento y documentado el estado, se comenzó con el vaciado, registro y siglado de los elementos decorativos y reliquias del interior de los dos escaparates.

Antes de proceder al desmontaje del papel pintado que cubría el interior de las piezas CJI y CJD, el primer paso fue eliminar ligeramente la suciedad superficial. Para el desempolvado, se utilizaron brochas suaves y aspiradores con succión regulada a baja potencia.



Fig. 22. CJD: desmontaje del papel pintado.

A continuación, se separó el papel que estaba todavía unido a la madera. Para su desmontaje, fue necesario ablandar previamente la resina usada para pegarlo. Se empleó un humidificador ultrasónico acoplado a un lápiz de vapor caliente. Al hacerlo, la humedad y el calor reactivaron la resina, que se volvió mordiente y, al reblandecerse, pudo ser separada con

facilidad. Con la ayuda de una espátula, se eliminaron los restos de la masa adhesiva que permanecían en el reverso del papel y de la madera (fig.22).

Se realizaron diversas pruebas de estabilidad, comprobando la fragilidad y el alto riesgo de desprendimiento y arrastre mecánico de las limaduras de hierro y de la propia resina, muy cristalizada y rígida. Así, se consolidaron las zonas de mayor riesgo aplicando localmente, con un pincel, una pequeña cantidad de hidroxipropilcelulosa en alcohol etílico. El alcohol reactivó la resina fijando los elementos cargados y el adhesivo reforzó su adhesión al papel.

Aún quedaba mucha suciedad superficial e incrustada, que fue necesario retirar combinando la microaspiración con el trabajo con brochas, pinceles suaves y esponjas secas hechas de látex natural de goma vulcanizada. Las esponjas se usaron para la limpieza del reverso y zonas coloreadas, ya que la superficie del papel, degradado, era muy frágil y se alteraba fácilmente con la acción abrasiva. También se retiró por aspiración la suciedad del interior de las piezas de la base, que como ya se ha dicho, estaban rellenas de bolas de papel.

El tratamiento acuoso por baño no era una opción posible, ya que implicaría la eliminación de las diversas irregularidades dadas al papel y la tensión podría dañar y separar los elementos superficiales añadidos (color, resina y cargas añadidas). Por esta razón, se realizó una suave limpieza superficial acuosa con una cantidad muy controlada de agua, que no llegase a humedecer en exceso la superficie, pero permitiera retirar en parte la suciedad absorbida por el papel y aquella que cubría las zonas coloreadas con cera teñida. Para facilitar su evaporación, se utilizaron torundas de algodón impregnadas en una solución hidroalcohólica de agua desmineralizada y etanol.

El papel estaba ligeramente ácido (pH: 5,6). Para neutralizar su acidez, se aplicó sobre el reverso mediante un pulverizador una solución de óxido de magnesio. Se realizaron mediciones iniciales y finales del pH con un peachímetro provisto de un electrodo plano de superficie. El pH medio alcanzado fue de 6,9.

Se optó por laminar el papel pintado, muy debilitado por las numerosas pérdidas y desgarros, procurando conservar en la medida de lo posible la irregularidad original de su superficie. Además de reforzar y rellenar las pérdidas del soporte, este proceso actúa como barrera evitando el contacto directo del papel con la madera.

Para conseguir este objetivo, la técnica se hizo de forma inversa a la habitual en una mesa de succión. Normalmente, las hojas de papel de refuerzo se encolan sobre la pieza a restaurar, pero en nuestro caso fue la hoja de papel pintado la que se colocó sobre la hoja de refuerzo emplazada en una mesa de succión. El secado se realizó por tensión, fijando los bordes sobrantes del papel de refuerzo del perímetro con peso hasta su completo secado. Se utilizó un papel japonés Udagami de 20g/m² fabricado con fibras de *kozo* y, como adhesivo, almidón de trigo mezclado con metilcelulosa para retardar el secado y mejorar su flexibilidad.

Las pérdidas de soporte, roturas y desgarros de las piezas que se encuentran en la base se repararon manualmente con injertos de papel japonés. Donde fue necesario, se plegaron adaptándolos a las irregularidades del papel pintado. Como refuerzo de los desgarros, se utilizó papel japonés Tengujo» de 11 g/m², pegado con cola de almidón de trigo. En algunas zonas se usaron, a modo de grapas, tiras de tisú rehumectable con adhesivo acrílico.

3.2. Flores y planta

Se limpiaron, se corrigieron las deformaciones, y se unieron las hojas rotas de papel de flores y planta. Su ex-

trema fragilidad y pequeño tamaño planteó un gran desafío. Las hojas se humedecieron lentamente con un humidificador ultrasónico de vapor caliente y se colocaron entre secantes ejerciendo una ligera presión con peso hasta su secado y alisado. La limpieza de la suciedad se hizo localmente aplicando torundas de algodón impregnadas en una solución de agua desmineralizada jabonosa y etanol, a fin de facilitar una evaporación más rápida. Para evitar posibles deformaciones durante el secado, se eliminó el exceso de humedad con tiras de papel secante. La limpieza de las flores, donde no llegaban los hisopos, se realizó con pinceles impregnados en la misma solución.

Para unir hojas y flores rotas, se realizaron diversas pruebas con distintos adhesivos. El que dio mejores resultados fue una emulsión copolímera de etileno y vinilacetato con metilcelulosa. Este adhesivo proporcionaba la fuerza suficiente para pegar las piezas sin necesidad de ejercer presión. En ocasiones, la unión se reforzó con papel japonés Tengujo de 6 g/m².

Finalizada la intervención, papel pintado, elementos decorativos y reliquias estaban listos para su montaje. Como se desconocía la ubicación de muchas flores, estas fueron colocadas buscando una unidad de conjunto, es decir, su posición más evidente con respecto a la del resto. Antes de recolocar el papel, se humedeció ligeramente su reverso, pulverizando una mezcla de agua y etanol; seguidamente se doblaron los extremos sobrantes de las piezas y se fue dando forma y volumen a las esquinas. A continuación, se encolaron los bordes de las hojas con almidón y se pegaron a las paredes laterales y trasera de la vitrina. Como apoyo entre las hojas y la trasera, se colocó una lámina de tejido no tejido de hilos de poliéster que se arrugó y ajustó evitando que el papel per-



Fig. 23. Montaje de los elementos decorativos del escaparate CJD.

3.3. Peanas

Los forros de cartón que se encontraban más debilitados necesitaron de un tratamiento amplio y exigieron ser desmontados. Aquellos que estaban en mejor estado recibieron un tratamiento local de consolidación. Supervisada por el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, la intervención fue llevada a cabo por la restauradora de documento gráfico Garazi Valverde Bilbao.

En primer lugar, se aplicó a los forros una limpieza mecánica profunda con brochas y aspirador de potencia regulable.

Los dos forros de la peana CI2 se separaron, cortando los hilos de la costura que los mantenía unidos al tejido. La limpieza y desinfección se hizo por lavado en baño por inmersión con una solución hidroalcohólica. Después del secado, los forros fueron reforzados laminando las piezas con papel japonés Tengujo de 11 g/m² y metilcelulosa, y se reintegraron las lagunas superponiendo varias capas de papel japonés Udagami de 20 g/m², pegadas con cola de almidón hasta alcanzar el espesor del cartón. Al terminar, al forro de la grada inferior, fue necesario darle de nuevo la forma de tapa que había perdido en la intervención. Para ello, se elaboró una estructura de cartón con la forma y dimensiones originales. Colocada la pieza en su interior, y con la ayuda de una plegadera, se fue acomodando el forro a su hechura inicial (fig.24).

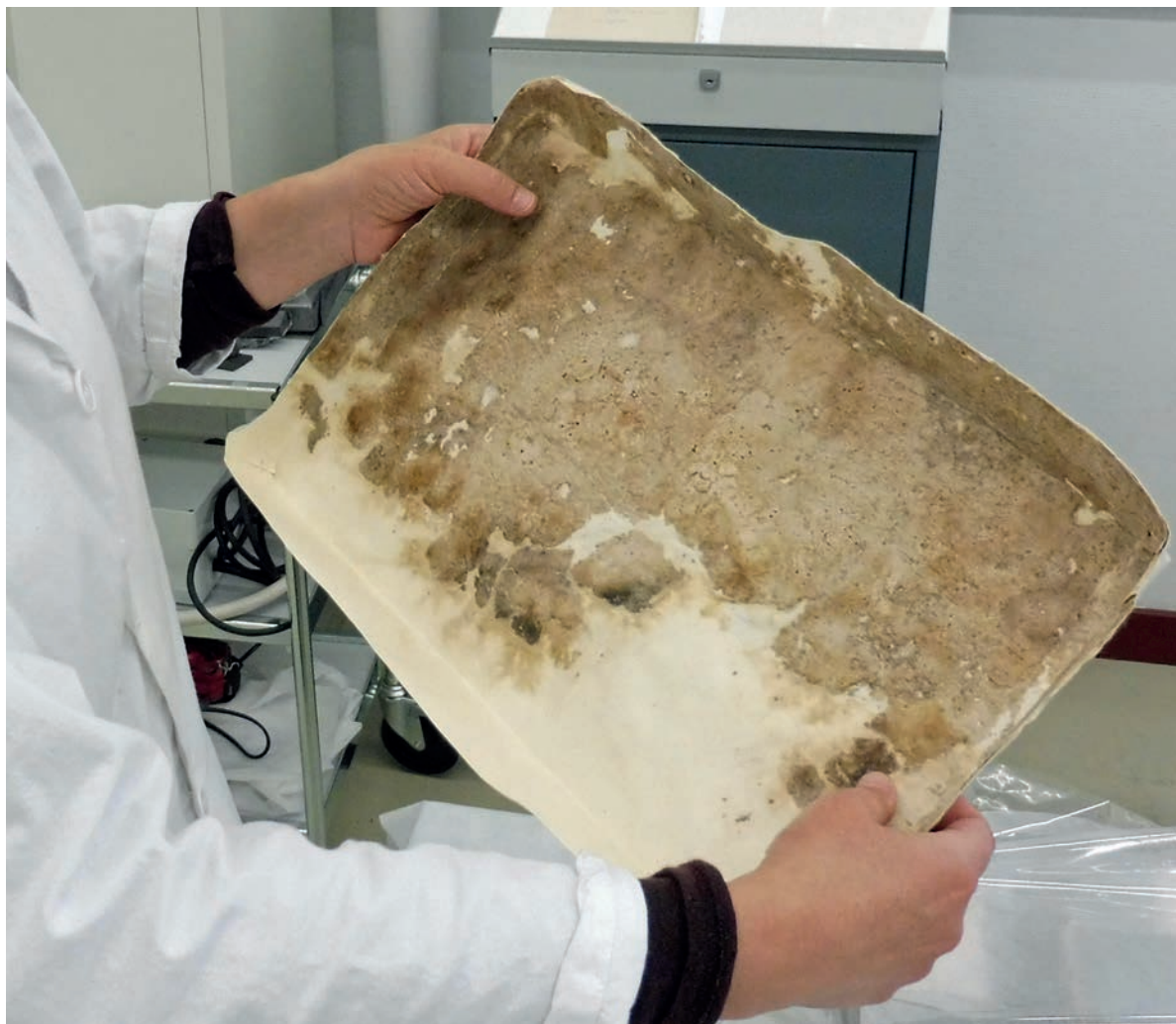


Fig. 24. Forro restaurado de la peana CI2.

El forro de la grada superior de la pieza CI2 estaba desecho; perdida su funcionalidad, se suplió elaborando una nueva estructura de cartón a modo tapa, sobre la cual se colocaron los restos del forro conservados.

Del forro de la peana CD2, se desprendió solo el lateral de la parte de atrás, que se lavó e injertó como los anteriores. Una vez restaurado, el fragmento se unió al resto de la pieza con papel japonés y cola de almidón.

Allí donde se decidió no desmontar el refuerzo, se hizo el tratamiento retirando parcialmente el tejido de seda que recubre la pieza o directamente desde el interior del forro. Las zonas rotas y las lagunas se consolidaron con papel japonés y cola de almidón de trigo.

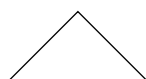
Por último, para los forros perdidos de la peana CI1 se hicieron dos nuevas estructuras con piezas de cartón encolado con emulsión copolimera de etileno y vinilacetato.

3.4. Aureolas

Primero se realizó una limpieza mecánica de las dos caras de las aureolas mediante un microaspirado, con la ayuda de brochas, pinceles suaves y un aspirador de potencia regulable.

Para la corrección de las deformaciones fue necesario humedecer ligeramente todo el tejido. Se empleó un humidificador de ultrasonidos, que emite vapor de agua frío. Se colocó el conjunto entre dos papeles secantes para conservar durante más tiempo la humedad y para que llegara hasta el cartón. La aureola se fijó con pesos, para que durante el secado paulatino se mantuviera la alineación.

Fue necesario desmontar la aureola VL6 para poder tratar la pieza en plano. Para injertar la zona perdida, se utilizó un cartoncillo de algodón blando de 250 gr/m², sin aprestos y sin ácido, superponiendo varias capas hasta conseguir igualar el espesor del cartón original. La unión se reforzó con papel japonés y almidón.





Hueso

Isabel Ortiz de Errazti

Servicio de Restauración. Diputación Foral de Álava

El conjunto relicario de Martioda, como es sabido, se compone de una serie de reliquias construidas con cráneos, pero también con huesos largos, costillas y media pelvis. Aunque no es posible confirmarlo, muy probablemente sean restos que, tras su hallazgo, fueron desenterrados, se dejaron secar y se cepillaron cuidadosamente para reutilizarlos como reliquias.

El total se puede segregar en cuatro grupos: los cráneos de la vitrina relicario, los cráneos del mueble con escenografías, los huesos largos de los dos escaparates y, por último, dos pares de huesos atados hallados en el escaparate CI1. También hay infinidad de huesitos pequeños y residuos que fueron usados en el retablo relicario y como relleno. Los restos óseos se presentan emparejados dentro del mobiliario. Asoman parcialmente descubiertos o engalanados con ricos tejidos. Además, algunos huesos conservan en zonas visibles pequeños sellos de lacre, decoraciones hechas con pan de plata y cartelas de papel o pergamino relativas a la Legión Tebana, las Once Mil Vírgenes, etc.

1. Descripción

La recogida de datos procedente de los estudios antropológicos, los análisis y rayos X permitió conocer qué huesos completaban la colección de Martioda, cuáles eran sus características y cómo se encontraban. Así se contabilizaron tres cráneos prácticamente enteros, de los cuales solamente dos conservan la mandíbula inferior con parte de la dentadura. Del resto de cabezas, nueve son en realidad fragmentos de calotas recortadas para simular la frente de una cabeza; de ellos, dos presentan mandíbula inferior. Se listaron también diez tibias, cuatro húmeros, dos fémures, media pelvis, algunas costillas y un fragmento de esternón que, curiosamente, aparece recortado en una de las pequeñas cabezas recreadas a modo de un maxilar superior de dientes planos.

2. Estado de conservación

Este conjunto de restos óseos está compuesto, sobre todo, por fragmentos en buen estado. Las cabezas enteras y los huesos largos, por ser grandes, sólidos y resistentes, se encuentran bastante bien. Sin embargo, no es ese el caso de las pequeñas cabezas que, a partir de fragmentos óseos embutidos en masilla de yeso, arena, huesitos triturados, cola y refuerzos de tafetán, recrean cráneos. Como escribió Pío Baroja en su novela *El cura de Monleón*, parecen «unas calaveras de niños escrofulosos con las frentes abultadas» (fig. 1) y son estas recreaciones las que peor se conservan.

Colocadas dentro de sus vitrinas en la iglesia de San Juan Evangelista de Martioda, todas las cabezas estaban desviadas respecto al eje central, más o menos inclinadas en sus cojines. Los huesos largos, atados con cintas rotas, se encontraban caídos y amontonados. Para el montaje de las escenografías, los huesos empleados en ellas habían sido atados y taladrados para su sujeción a la estructura mediante finos alambres. Por ejemplo, la media pelvis CI3 iba apoyada contra un alambre de hierro que pasaba por el orificio obturador del isquion y estaba asegurada con unos cuantos alambres para mantenerla erguida.

Los huesos estaban sucios, fundamentalmente, de polvo graso, muy incrustado en las fisuras y grietas por ser el hueso un material poroso. La coloración oscura que presentaban podría deberse también a su estancia bajo tierra durante un período prolongado, pues de haber estado expuestos al sol, su coloración habría sido de un tono gris claro. En algunas zonas de los huesos se detectaron pegotes de yeso y gotas de cera, así como depósitos exógenos de diversa índole. La capa de mugre era tal que, en los pequeños cráneos recreados, no se distinguían los distintos materiales utilizados.

Como en algunos tejidos se hallaron hongos, era verosímil que también los hubiese en los huesos, y especialmente, en estas cabezas recreadas, debido a la presencia de colágeno en su fabricación. Por ello, en algunos fragmentos se apreciarán pequeñas manchas negras procedentes del proceso químico de descomposición de los hongos en superficie.

Se perciben antiguas roturas, grietas y desgaste de la superficie ósea que, posiblemente, estuvieran allí desde el origen y no sean achacables a la mera manipulación de los restos.

Una observación más detallada reveló que algunos fragmentos están degradados debido a la propia descomposición de la materia, a su pérdida de densidad. La carencia casi absoluta de los constituyentes orgánicos —el colágeno y las proteínas— había dejado el hueso deshidratado, reducido a la parte mineral de carbonato de calcio y fosfato, tal y como se observa sobre todo en algunos fragmentos empleados como columnas. Por eso, algunos de estos huesos también fueron reforzados con la misma masilla empleada cuando se diseñaron las reliquias (fig.2).

Fig. 1. Pequeña cabeza de escrofuloso CI2.



Fig. 2. Escrofuloso CI1 con esternón.



En las vitrinas escenográficas, se encontraron cartelas de papel que no correspondían a ningún resto, lo que indica la desaparición de algunas piezas de hueso en ese grupo. Una columna se ha perdido definitivamente. Además, los huesecillos que se exhiben anclados con finos alambres a la estructura del arco también estaban bastante dañados, debido a que muchos de ellos habían sido tomados de la parte esponjosa y frágil del interior de los huesos. El hilo metálico había estrangulado los fragmentos provocando fricción en su superficie, con la consecuente pérdida de materia (fig. 3). Por último, los procesos de corrosión de los filamentos habían provocado manchas.



Fig. 3. Huesecillo CI 2 —perforado y con cartela— situado en el arco.



Fig. 4. Huesos colgados en la caja escaparate CJI.

Las cabezas, tibias y fémures se exhiben clavados y colgados dentro de vitrinas, por lo que los lacres y las cartelas están puestos casi siempre en las caras visibles (fig. 4). Los papeles pegados dejaron un rastro de cola animal degradada en la superficie ósea, siendo esto mucho más perceptible en aquellos huesos que habían perdido su identificación. Igualmente, la diferente coloración en la pátina superficial del hueso revela la huella rectangular dejada por las cartelas perdidas. Lo mismo sucede con los sellos de lacre, tan quebradizos. Están casi todos incompletos, por los desperfectos sufridos a lo largo del tiempo. De algunos de los sellos que estas reliquias en su día ostentaron, solo queda un rastro de resina rojiza.

Respecto al pan de plata natural aplicado sobre dos pares de huesos largos atados, encontrados en el escaparate CI1, uno de ellos, siglado como CH1, estaba formado por un fémur y una tibia. Esta decoración había quedado deslucida por el paso del tiempo, la gran acumulación de polvo graso y el desgaste. Tanto era así que, al ver estas reliquias por primera vez, se pensó que estaban decoradas con trazos de pintura negra además de con terciopelos en sus extremos (fig. 5).



Fig. 5. Pares de huesos largos CII antes del tratamiento.

Sin embargo, se trata de recortes de tiras de plata —de escasas micras de grosor— que fueron aplicadas a la superficie del hueso por medio de un barniz. La falta de brillo que muestran estas tiras se debe, asimismo, a la sulfuración, porque este metal también tiene un alto riesgo de oxidarse cuando carece de protección (fig. 6).

Fig. 6. Detalle de hueso con tiras de plata desgastada y sulfurada.



3. Tratamiento

Los huesos fueron restaurados por Ruth Valentín e Itziar Viana, especialistas en obras textiles, quienes no necesitaron desvestir ninguna reliquia de la vitrina larga, aunque si desmontaron los escaparates y las escenografías para el tratamiento de tejidos y huesos cuando su estado de conservación y sus circunstancias lo requerían.

Primero se cepillaron los huesos con una brocha, mientras se microaspiraban los desechos para no extenderlos sobre los tejidos. Era muy patente la acumulación de mugre en las lindes de los tejidos que envolvían dichos huesos y que habían sido un poco desplazadas. El contraste entre el hueso patinado naturalmente con las tierras circundantes, durante el tiempo de su inhumación a lo largo de los años, de un cálido tono amarillento, y la capa grisácea de polvo acumulado era grande (figs. 7 y 8).



Fig. 7. Eliminación de polvo en el reverso de la pelvis CI3, sujeta con elementos metálicos.



Fig. 8. Limpieza del cráneo CD1 construido con masilla.

Las concreciones y adherencias exógenas —como gotas de cera y pegotes de yeso— se retiraron manualmente de la superficie ósea, usando palillos de bambú y bisturí. En las cabezas recreadas, las antiguas reconstrucciones con masilla se delimitaron a lo estrictamente necesario para mantener la estructura liberando la superficie ósea del exceso de pasta.

La veladura blanquecina remanente tras el cepillado en seco se eliminó con torundas de algodón humedecidas en etanol con un 25 % de agua desmineralizada. El exceso de agua y la suciedad ya desincrustada fueron absorbidos del exterior de los huesos tamponando con papel secante. Este procedimiento también eliminó los posibles rastros de esporas de hongos, gracias al alcohol etílico. Lo que pudiese quedar de humedad en la superficie del hueso se dejó evaporar al aire a temperatura ambiente. Algunas manchas oscuras se trataron puntualmente con peróxido de hidrógeno. Así se logró rebajar bastante su tono, para facilitar una mejor integración con el del hueso.

Al igual que sucediera con los huesos flojos, que se habían mantenido *in situ* gracias a los tejidos, no fue necesario adherir al hueso las siete piezas dentales, pese a estar sueltas dentro de sus cavidades, dado que su posición natural horizontal había prevenido el desprendimiento.

Los lacres y la plata únicamente se sanearon mediante un suave cepillado con pincel y/o brocha para eliminar el polvo. En algunas zonas, se aplicó la mezcla de agua y etanol en la proporción antes referida. La extrema finura de la plata y su total sulfuración no hicieron posible recuperar el brillo metálico original (fig. 9).

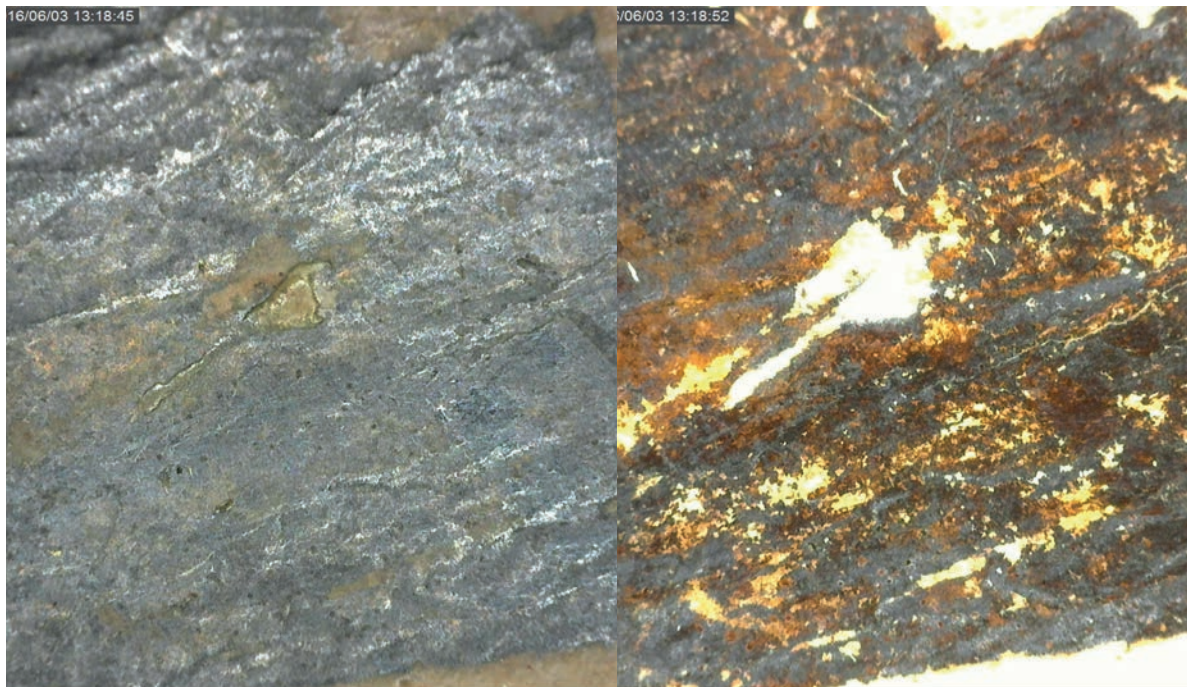


Fig. 9. Detalle de pan de plata con luz visible y polarizada.

El aspecto final de los huesos quedó disparejo por la influencia de varios factores, como la desigual decoloración sufrida a lo largo del tiempo por la exposición a la luz, la diferencia de los tipos de huesos empleados para construir los relicarios o el uso que recibieron (fig. 10).

Fig. 10. Huesos largos
CI1 restaurados
mostrando diferencias
de coloración.



El montaje de las reliquias en sus respectivos receptáculos se llevó a cabo siguiendo escrupulosamente la información obtenida durante el estudio de los conjuntos. Así los huesos se suspendieron del mismo modo en que fueron hallados (fig. 11). Los huesos columna de las escenografías se volvieron a levantar e irguieron y se centraron las cabezas, que estaban inestables, con ayuda de cuñas de material amortiguador usado en conservación. Todo volvió a recolocarse tratando de recuperar, en lo posible, el aspecto que en un tiempo lejano debieron mostrar las reliquias.



Fig. 11. Suspensión de
los huesos largos.

Metal sobredorado

Isabel Ortiz de Errazti

Servicio de Restauración. Diputación Foral de Álava

Los materiales metálicos constitutivos de las reliquias son sobre todo hierro y plata. Una miríada de pequeños elementos ha sido recuperada. Alfileres, lentejuelas, tiras e hilos entorchados de plata sobredorada, pan de oro, pan de plata, hierro estañado y alambres de cobre, estructuran el mobiliario, las telas y la escenografía de las reliquias custodiadas. Cada componente tiene sus características propias, su función decorativa o estructural y su mayor o menor grado de deterioro.

Dado que estas reliquias están hechas con múltiples materiales, el hierro y la plata sobredorada han sido descritas ampliamente y detalladamente en el capítulo 4.2., «Textiles». Este apartado se va a referir a las decoraciones metálicas —dieciséis tipos de flores y tres tipos de hojas— de los remates vegetales de la vitrina relicario grande y el retablo relicario interior.

Hay tres grupos creados con hierro estañado sobredorado. El primero corresponde a una gran guirnalda central (EDC) de flores y hojas colocada sobre el arco superior de la vitrina relicario. El segundo grupo lo componen dos grandes ramilletes de flores (EDI y EDD) que se han conservado de los cuatro que hubo inicialmente. Estos grandes ramilletes son de dos tipos: los instalados en la parte interior, junto al arranque del arco, que muestran profusión de flores y hojas y son de forma cónica (fig. 1) y los dos exteriores, más alargados y sobrios (fig. 2). Revisando la documentación fotográfica —de entre los años 1940 y 1960— de Gerardo López de Guereñu Galarraga (1904-1992), conocido como Archivo Guereñu, se ha podido inferir cuál era su colocación anterior (fig. 3).

El tercer grupo de flores metálicas se sitúa a los lados del frontón partido del retablo relicario central. Se compone de otros cuatro ramilletes, más pequeños y sobrios que los del segundo grupo (fig. 4).



Fig. 1. El ramo cónico
EDI.



Fig. 2. El ramo alargado
EDD.



Fig. 3. Ubicación original de todos los manojos. ATHA.DAF. GUE.2342.



Fig. 4. Los ramilletes RF4, RF3, RF2, RF1 del frontón del retablo relicario.

1. Descripción técnica

En la *Enciclopedia o diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios*, publicada en París por Diderot y D'Alembert en el siglo XVIII, se sistematizó en diecisiete volúmenes el enorme saber filosófico, científico y tecnológico que circulaba en la Europa de la Ilustración. La obra también tenía como objetivo proporcionar información útil para aprender y mejorar cualquier oficio. Entre dichos oficios, se recoge el trabajo del florista artificial. Según la *Enciclopedia*, su cometido es representar la naturaleza para adornar y embellecer desde palacios a templos. Más adelante se apunta que esta empresa habitualmente la realizan personas que «hacen toscos ramos que intentan parecer flores más o menos doradas» y que son una actividad habitual de las monjas.

Buscando ejemplos de manojos metálicos parecidos se encontraron otros casos, datados entre los siglos XVIII-XIX, en altares como el del Convento Hospital de Nuestro Padre San Juan de Dios de Talavera (Toledo) o en el altar mayor de la iglesia de la Virgen del Rosario de Higuera (Albacete).

Los grupos vegetales de Martioda fueron elaborados con delgadas planchas de hierro dulce de 1 mm de espesor, laminadas en frío. Las planchas fueron estañadas por inmersión en un baño de estaño fundido para ofrecerles una protección frente a la humedad ambiental. Este baño, conocido como «capa anódica de sacrificio» se oxida en favor de la conservación del hierro cuando la corrosión tiene lugar. Se obtiene así la popular hojalata cuya superficie presenta un acabado uniforme. Estas planchas, que son muy maleables, se recortaron, troquelaron y modelaron con el fin de imitar formas de la vegetación real. Así, se encuentran distintos tipos de flores de formas, tamaños y bordes varios. Hay diferentes pétalos, flores con o sin estigmas, todas con sus pedúnculos y sus hojas.

Los análisis realizados indican que las planchas de hojalata se doraron al mixtión solamente por una cara. Esta base grasa, que es imprescindible para fijar el pan de oro al metal, es de lento secado y no permite el bruñido del oro. Con el mixtión compuesto de óxidos de hierro, casiterita y albayalde –productos aglutinados con aceite de linaza cocido– se pintó la parte externa y visible de las flores, las hojas y las ramas. Después de doradas, se cubrieron con un barniz protector, mezcla de goma laca y resina de pino. De este modo, estos elementos decorativos vegetales quedaron doblemente protegidos por el estaño y por el dorado. Estas formas se soldaron a alambres de hierro con puntos de estaño por su reverso para crear los ramos. Y estos pedúnculos simples o dobles torsionados, también se fijaron al grueso alambre retorcido que es el eje de la guirnalda. En unos pocos casos se afianzaron presionando el recorte directamente sobre el alambre. El eje central de la guirnalda lleva envuelta una tira también sobredorada cuya función es reforzar dicho alambre y decorarlo (fig. 5).

De igual manera, se soldaron los largos conos que simulan tallos gruesos en la composición de los dos grandes manojos contiguos a la guirnalda y los cuatro ramilletes pequeños del retablo relicario (fig. 6).

La guirnalda se fijó a la parte superior de la vitrina relicario siguiendo la curvatura del arco por medio de grapas de hierro. Para soportar verticalmente los cuatro pares de ramos, se diseñaron unos soportes tubulares de cuatro patas que fueron clavados al borde superior en los laterales de la vitrina relicario y del retablo relicario. Para asegurar su posición enhiestos, dos de los conos se calzaron con pequeñas cuñas de madera y un clavo de hierro (fig. 7).



Fig. 5. Refuerzo de la guirnalda EDC con lámina sobredorada enrollada.

Fig. 6. Detalle de un pedúnculo antes de tratar y el restos de soldaduras ya tratadas en el ramo EDI.



Fig. 7. Detalle de la cuña de madera insertada en el ramo EDD antes de tratar.

2. Estado de conservación

Una gruesa capa de suciedad —compuesta sobre todo de polvo, telas de araña, restos de muda y excrementos de aves— se acumuló (fig.8), por la falta de mantenimiento, sobre la representación vegetal. Aunque la observación del grupo quedaba muy deslucida por la mugre, se intuía que estaba dorado.

El mal estado de conservación que mostraban estas decoraciones se originó desde el núcleo de hojalata que, aun teniendo el estaño una capa protectora, fue alcanzado por la humedad ambiental oxidándose y oscureciéndose. La humedad desencadenante de la corrosión quedaba, además, retenida por la suciedad, manteniendo los focos de deterioro activos. Los pequeños defectos en la aplicación del estañado junto a los pliegues, abrasiones y microfisuras causadas por la manipulación sufrida facilitaron la penetración de la humedad hasta el fino núcleo de hierro. Toda la superficie metálica se vio afectada, dando lugar a manchas del color anaranjado característico de la corrosión activa (fig. 9). El soporte se cubrió, paulatina e irregularmente, de óxidos e hidróxidos deformantes que siguieron provocando en la superficie más picaduras, la explosión de las ampollas y el levantamiento de las capas de estaño, de la base de mixtión y de casi todo el pan de oro. Apenas quedaron trazas del barniz alterado.

Algunas partes sufrieron, además, deformaciones y plegados hasta la rotura, presumiblemente por el uso y sucesivas manipulaciones en el intento de adaptarlas a la curvatura de la vitrina relicario. Muchas ramitas, hojas y flores segregadas y caídas, ocultas entre los mismos ramos, se pudieron recuperar, pero muchas otras se perdieron en el transcurso de los años.



Fig. 8. Suciedad acumulada en el ramo EDI antes de tratar.



Fig. 9. Estado de la superficie metálica del ramo EDD antes de tratar.

3. Tratamiento

Supervisada por el Servicio de Restauración, la intervención fue llevada a cabo por Garazi Ortiz de Villalba Redondo. Tras una exhaustiva documentación fotográfica inicial, se detallaron los daños sufridos por el conjunto para determinar, a continuación, dónde tomar las muestras para los análisis, tanto de la composición de los materiales del soporte como de la preparación y del dorado. Los resultados se explican en el capítulo 3, «Estudios y análisis».

La restauración siguió el proceso habitual empezando con la eliminación en seco de todos los depósitos de suciedad superficial. Se utilizaron pinceles y brochas, aspirando de manera controlada los desechos. A continuación, se efectuó un primer lavado con alcohol etílico para quitar los restos de esta fase y se dejó secar a temperatura ambiente.

La guirnalda es la que mostraba un estado más delicado por su gran tamaño y por su inaccesibilidad a la hora de quitar el polvo. Hay partes centrales sin decoración por la pérdida de los componentes y porque el eje de alambre estaba roto. Para poder manipular esta gran rama con seguridad se inmovilizó temporalmente con dos varillas de fibra de carbono amarradas con bridas (fig. 10). Se calzó la guirnalda con material de amortiguación de calidad de conservación para salvar las diferentes alturas y neutralizar la presión ejercida al trabajar.

Un cepillado meticuloso y el desengrasado del metal con etanol completó la retirada de los residuos. Se suprimieron los óxidos e hidróxidos activos con bisturí y lápiz de fibra de vidrio, prestando especial atención a las zonas estañadas y a las soldaduras, puesto que el estaño también está perjudicado por la corrosión y es considerablemente más blando que el hierro (fig. 11).

La eliminación completa de la corrosión del reverso de las piezas se hizo con un microtorno de dentista de revoluciones regulables con discos de hilo metálico (fig. 12). La limpieza se detuvo al alcanzar el estrato del óxido estable, de color casi negro, del estaño y del hierro.

Todas aquellas decoraciones dobladas y deformadas que eran más visibles se enderezaron, en la medida de lo posible, aplicando calor puntualmente. Esta operación supuso un cierto riesgo porque la hojalata, debido a su escaso grosor y su avanzado deterioro, corría el riesgo de quebrarse.

Como inhibición de la corrosión, y para prevenir su reactivación allí donde el hierro estaba desnudo, se aplicó una disolución de ácido tánico al 10 % en etanol, cepillando y dejando secar a temperatura ambiente. Una vez completado este tratamiento químico, y bien seca la superficie, se extendió una protección final de resina acrílica al 10 % disuelta en xileno-acetona 50:50 para la cara trasera de hierro y al 5 % sobre el oro, a modo de barrera frente a la humedad. Los brillos resultantes de la aplicación de esta resina fueron matizados con cera microcristalina diluida en *white spirit*. Con este tratamiento se obtuvo, además, la uniformización del tono del hierro, mejorando su acabado.

Se reubicaron justamente cada una de las diecisiete partes rotas y desprendidas de los ramos y de la guirnalda. Para hacerlo, se barajaron diversas alternativas porque no todas las posibles opciones resultaban eficaces para pegar los fragmentos, dada la delgadez de las láminas de hierro. Se optó, por lo tanto, por utilizar resina epoxi de dos componentes reforzada puntualmente con tiritas de fibra de vidrio. Otras partes se fijaron mediante un soldador de precisión, con puntos de estaño por el envés de las flores y las hojas y sobre las fracturas de los alambres más finos.



Fig. 10. Entablillado de la guirnalda EDC durante el tratamiento.

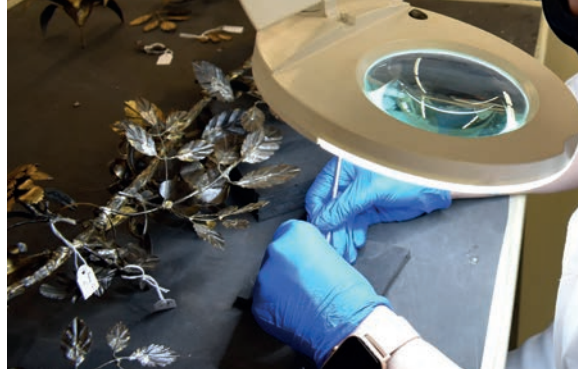
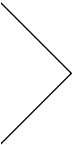


Fig. 11. Proceso de eliminación de óxidos de la guirnalda EDC.



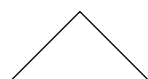
Fig. 12. Eliminación de óxidos con microtorno en la guirnalda EDC.



Con el fin de obtener una visión global más agradable del conjunto, se reintegraron puntualmente las faltas de oro con crema a la cera metalizada de un color semejante, aunque discernible, al tono del dorado original (fig. 13). Se aplicó como si se tratase de un estarcido por medio de pequeñas brochas y se retiró la crema sobrante bruñendo con un paño suave las reintegraciones.



Fig. 13. Detalle de la guirnalda EDC antes y después de reintegrar el oro.



Como protección final que garantizara la durabilidad tanto del tratamiento anticorrosivo como de la reintegración del color, se dio una fina mano de resina acrílica con benzotriazol con pincel. Al ser el metal muy susceptible de volver a oxidarse —aun habiendo sido protegido adecuadamente—, es de suma importancia que las condiciones ambientales futuras a las que vayan a estar sometidas estas piezas sean lo más estables posible para prevenir la reactivación de la corrosión. Por consiguiente, es importante hacer revisiones periódicas que permitan detectar alteraciones puntuales antes de que se extiendan los daños.

De la parte superior de la vitrina relicario se extrajeron y se desecharon aquellas grapas de hierro, cuyo mal estado imposibilitaba su reutilización, para sustituirlas por unas grapas de latón de dos patas planas que se ajustaron al diámetro del eje de la guirnalda y se atornillaron al arco (fig. 14).

Fig. 14. Grapas metálicas de latón para fijar la guirnalda EDC.



Finalmente, los manojos de flores conservados se encajaron en nuevas espigas de madera coronando la vitrina relicario a los lados del arco, sobre el retablo relicario central y a los lados del frontón partido en sus posiciones correspondientes (fig. 15).

Fig. 15. Todos los ramos y la guirnalda reubicados sobre el mobiliario restaurado.



Cera

Isabel Ortiz de Errazti

Servicio de Restauración. Diputación Foral de Álava

La cera es un compuesto orgánico de origen natural o sintético, aromático, de un tono amarillento, blando, fundible, que se suele blanquear al sol o con blanco de plomo. Se emplea desde hace siglos para muchos fines y al arte de modelar la cera se lo conoce como ceroplástica. Desde el antiguo Egipto, pasando por los períodos clásicos de Grecia y Roma, y el Medioevo hasta los siglos XIV y XV, orfebres y grandes escultores emplearon la cera para esculpir y fundir las obras que luego ejecutaban en piedra o en metal. El moldeado o vaciado a la cera perdida es, de hecho, la técnica más utilizada para obtener figuras de metal por medio de un molde que se elabora a partir de un prototipo. Llegado el siglo XVI, Italia se convirtió en el centro de mayor influencia de esta técnica desde donde se extendió por toda Europa. Fue en ese momento cuando se bifurcó el trabajo de la ceroplástica del de la escultura en madera, metal y piedra. La temática de las obras en cera se enfocó desde entonces en copiar obras pictóricas conocidas y realizarlas a escala, en tres dimensiones y con gran virtuosismo. A partir del XVII, las esculturas en cera pasaron a estar al alcance de la población con menos recursos. Existía, además, una gran variedad de obras de propósitos múltiples: retratos en forma de medallones, máscaras y efigies mortuorias, belenes, figuras anatómicas hiperrealistas para la enseñanza médica (muy apreciadas en el siglo XVIII), personajes famosos expuestos en museos, exvotos populares, etc. Este último era el caso de las *ceras promesas*, objetos de muy diversa índole, generalmente en forma de cirios, que se colgaban —y aún se cuelgan— en las paredes y en el techo de algunos centros de peregrinación católicos. Se distinguen entre estos objetos cabezas, ojos, orejas, corazones u otras vísceras, dádivas apotropaicas todas ellas que completan los ruegos y plegarias que la feligresía dedica a Dios, a la Virgen o a santas y santos.

La cera es un material asequible, manejable y adecuado para creaciones realistas de pequeño formato. Estas piezas, que fueron muy estimadas, solían y aún suelen exhibirse protegidas en el interior de campanas de cristal o escaparates, enmarcadas en un escenario cotidiano. Muestran pasajes bíblicos, campiñas o habitaciones, y muchas de ellas fueron destinadas a oratorios y a colecciones privadas en casas nobles como señal de prestigio (fig. 1). En conventos y monasterios abundan escenas religiosas y, sobre todo, las pequeñas imágenes de un Niño Jesús o un san Juanito —vestidos o no— a menudo dormidos, rezando, bendiciendo o con los brazos abiertos. Estas imágenes



Fig. 1. Gabinete de cera de Orsy con Voltaire, Rousseau y Franklin, los padres de la Revolución francesa (1791-1793), en el Musée de la Revolution française, Vizille.

fueron pensadas para ser contempladas durante la oración y, durante las celebraciones públicas, se tenía la oportunidad de poder tocarlas, abrazarlas y besarlas.

En los dos escaparates relicarios de Martioda, dos cajas cuadrangulares cerradas con un cristal en el frente, aparecieron pequeños trozos sueltos de varias figuras huecas hechas de cera. Estaban en un paisaje muy sencillo de rocas y plantas, junto con huesos largos del mismo conjunto relicario. Asimismo, se encontraron unos pocos remanentes cerosos adheridos entre la rocalla y las flores de papel, lo que podría indicar que estos escaparates fueron pequeñas escenografías, tal vez reutilizadas posteriormente para suspender los huesos una vez perdido el sentido original de la escena. Se desconoce cuántas figuras pudieron mostrarse originalmente. Tampoco se sabe cuándo fueron depositadas dentro de estos escaparates ni por qué están como están las figuras de cera que se conservan, ni si la hipótesis planteada es válida o no (*e si non è vero, è ben trovato*).

De esto poco que ha llegado a nuestros días, solamente podemos realizar una descripción y una intervención de conservación básica.

1. Descripción técnica

Para la fabricación de esta clase de figuras, suelen utilizarse ceras de diferentes calidades, aprovechando su color natural o bien coloreándolas o pintándolas para dotarlas de un mayor realismo. La cera se funde al baño maría a 60 °C en recipientes; se puede entonces mezclar con algún pigmento, aditivos que aumenten su plasticidad y determinados disolventes. Luego se vierte en moldes bivalvos —de yeso, hechos a mano— colocados con el anverso boca abajo (se vierte en dos veces). Una vez enfriadas y solidificadas, las diversas partes de las piezas se desmoldean, pulen y decoran. Después se ensamblan aplicando calor y cera derretida (fig. 2). Cuando se trata de figuras de pequeño tamaño como las nuestras, no es necesario reforzarlas interiormente, por ejemplo, con estopa. En este punto, es posible aprovechar el calor residual y, antes de que solidifiquen las partes por completo, doblar las secciones a conveniencia. Con paciencia y las herramientas adecuadas para trabajos de precisión, se logra el acabado: se redondean, pulen y tallan los pequeños detalles minuciosamente, buscando el mayor parecido posible con la realidad. Las mejores creaciones embuten ojos de cristal en la cera, lucen pelucas y vestimentas. Paralelamente a esta labor preciosista, coexisten *ceras promesas* fabricadas, sobre todo, con parafina, cuyo acabado suele estar poco cuidado y, por lo tanto, resultan más asequibles.



Fig. 2. Sellado de una pierna por detrás.

Respecto a esta colección, la observación detallada de los trozos recuperados permitió hacer una primera criba y separarlos por tamaños y formas de la siguiente manera:

Grupo fruta. Está compuesto por dos piezas, una casi completa y varios añicos de otra. Ambas tienen la mitad inferior coloreada por fuera con rojo oscuro. Esto podría indicar que la cera roja se aplicó en un intento por reforzar o pegar

estas frutas, además de para colorearlas. La forma de las figuras es de higo o de pera, con el rabillo de color verde muy oscuro o negro (fig. 3). Peso total conservado: 3,7 g.

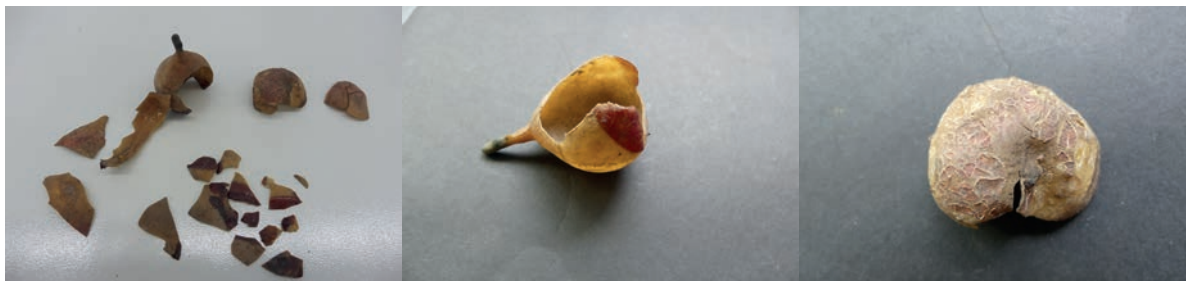


Fig. 3. Frutas y trocitos de cera pintados de rojo.

Grupo bebé: Está formado por el cuerpo de una criatura desnuda de la que solo se conservan sus extremidades flexionadas (brazo y mano izquierda, mano derecha y ambas piernas), partes del tronco y la cara. La medida del trozo de la cabeza conservada permite estimar que la figura completa podría haber medido entre 35 y 40 cm, con las piernas levemente encogidas. Esto indica que la figura fue ideada como una criatura recostada o tumbada que cabría en el interior del escaparate derecho CJD, donde se encontraron los pedazos (fig. 4). Así lo atestigua también parte de la cera que ha quedado pegada en el interior del escaparate, tal y como se ha detallado en el capítulo 4.3., «Papel y pergamino».



Fig. 4. Ubicación de parte del bebé sobre la rocalla de papel con flores de papel y cera de la CJD.

Para la confección del rostro se utilizó cera teñida de tres o cuatro colores: las cejas y pestañas, de tono marrón; los iris, de azul o negro (y puede que blanco), y los lagrimales, los orificios de la nariz y la boca, de color rojo. Los ojos somnolientos fueron hechos a partir de dos pequeñas pelotas, pintadas y soldadas desde el interior de la cabeza antes de sellar completamente las dos mitades que la integran. Los párpados y las cejas son piezas pegadas que, con una docena de marcas perpendiculares, pretenden crear el volumen de los pelos (fig. 5). Para la boca también se empleó cera coloreada aplicada desde dentro (fig. 6).

El detalle del trabajo con la cera fría se aprecia, por ejemplo, en los incisivos apenas insinuados y en la lengua que asoma en la boca entreabierta (fig. 7). El surco nasal del labio superior, sin embargo, se realizó con algún instrumento caliente. También se aprecia en la simulación del cabello (fig. 8) que, además, conserva escasas fibras vegetales insertadas en su arranque; así como en las uñas de los dedos, y en los hoyuelos de los nudillos de las manos (figs. 9 y 10). Peso conservado: 78,6 g.

Las dos piernas del bebé, que conservan su respectivo pie, tampoco se pueden conectar al cuerpo. De la izquierda no existe el muslo (fig. 11) y de la pierna derecha, por el contrario, sí. En dicho muslo quedan restos de cera de color rojo (fig. 12), similares a los de las frutas antes descritas, por lo que podrían proceder de aquellas figuras, haberse manchado en el momento de su fabricación o bien haberse contaminado por contacto directo entre ambas figuras durante un tiempo prolongado.

Fig. 5. Detalles antropomórficos.



Fig. 6. Detalle de la elaboración de los ojos y la boca por el reverso.



Fig. 7. Detalles de la boca y del surco nasal.



Fig. 8. Cabeza con restos de fibras vegetales.



Fig. 9 Brazo izquierdo.



Fig. 10 Grietas en la superficie degradada y fallos de vaciado en la mano.



Fig. 11. Pierna izquierda.



Fig. 12. Pierna derecha con un pegote de cera roja en el muslo.

Grupo miniatura. Solamente quedan los brazos (fig. 13) y las piernas de una figura pequeña (fig. 14). Podría tratarse de un niño desnudo puesto de pie. Peso conservado: 10,3 g.

La medida conservada de las piernas permite estimar que la figura completa podría haber sido de unos 16 cm. La factura de esta figura es más tosca que la del bebé y el color de la cera es más oscuro, tal como se aprecia en las fotos (figs. 13 y 14). Los pies de esta figurita se encuentran adheridos a la tabla de la base del escaparate CJI (fig. 15).



Fig. 13. Brazos del niño en miniatura.



Fig. 14. Extremidades inferiores y partes inconexas.

Fig. 15. Ubicación de los pies de la miniatura sobre una masa de cera verde.



Grupo irreconocibles. Constituido por el resto de pedazos inidentificables (fig. 16). Dentro de este, un sub-grupo tiene una segunda capa de cera de color rojo oscuro similar a la del grupo Fruta (fig. 17). Sin embargo, los fragmentos de estos grupos no encajan.

Fig. 16. Grupo de pedazos irreconocibles.

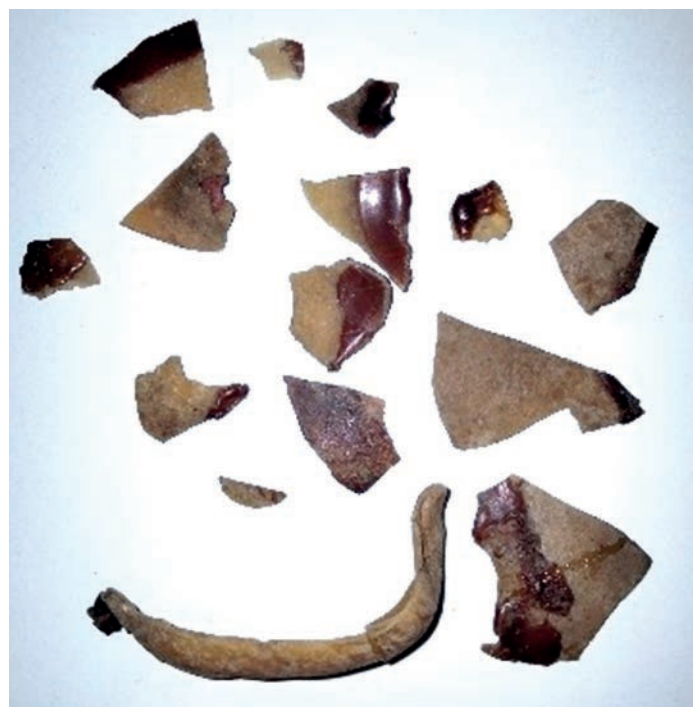


Fig. 17. Roturas de cera con color rojo.

2. Estado de conservación

La cera tiene una naturaleza frágil y efímera. Se deforma fácilmente a partir de 30 °C y se quiebra en medios fríos y con el paso de los años. También sufre las fluctuaciones de temperatura, la humedad relativa elevada y constante, y los golpes. Esta circunstancia resultó en la pésima conservación de estas pequeñas y modestas obras. Sin embargo, su uso en los escaparates CJD y CJI ha permitido un primer acercamiento y estudio de esta clase de obras, fabricadas en un material tan poco habitual.

Por descontado, todas las figuras estaban muy rotas e incompletas, motivo por el que seguramente fueron apartadas y escondidas entre los demás elementos. Algunos trozos tienen bordes de fractura *recientes*. Tres dedos de la mano derecha de la figura del niño-miniatura están perdidos (fig. 13). Al mismo tiempo, algunas partes habían sido deformadas, como se percibe en los restos amorfos de la figura del bebé que quedaron adheridos a la decoración de papel (fig. 4) y en el rostro del bebé cuya mejilla izquierda es más abultada que la derecha (fig. 7), o en los pies de la figura del niño en miniatura sobre cera verde (fig. 15). Aunque las piernas del niño en miniatura encajan entre sí a la altura de la cadera, no se ajustan bien a los tobillos que se conservan adheridos a la base del escaparate izquierdo CJI. Esto probablemente se deba a que los escaparates estuvieron expuestos a temperaturas relativamente altas, lo que imposibilitó la correcta adhesión de los pedazos.

A causa de la degradación y oxidación propia del envejecimiento de la materia, la cera ofrece un aspecto oscuro. La delicada superficie está craquelada e irregularmente sucia, especialmente en el rostro del bebé. Pequeños restos extraños, serrín y deposiciones de mosca quedaron adheridos por la parte exterior. También hay gotas de color rojo, acaso de la cera coloreada de las flores, de lacre o de cola orgánica, como se ha insinuado unos párrafos más arriba.

También se aprecian diferencias en el color entre unas figuras y otras, incluso en los propios fragmentos que, siendo contiguos, según hayan quedado más o menos protegidos de la luz y de la suciedad, se ven de distinta tonalidad.

Se perciben diferencias de grosor y goterones en el interior de las figuras, por la manera en que estas se fabrican vertiendo la cera derretida en repetidas capas, inclinando el molde para distribuirla y cubrirlo todo por dentro. Además, se observan pequeños defectos y lagunas, producidas durante el fundido y modelado de las formas, y pequeñas picaduras paralelas, probablemente debidas a la utilización de una pinza o instrumento similar para sujetar las partes durante el montaje en caliente.

A la propia alteración del material a lo largo del tiempo, podría añadirse el deslucido originado por la manipulación que personas piadosas hicieron de las figuras objeto de su afecto.

3. Tratamiento

Antes de cualquier trabajo de conservación y restauración, se encargan análisis previos para documentar la composición de las piezas, la técnica de su fabricación, las causas de su alteración y deterioro, así como para explorar las posibilidades de intervención.

Los análisis compositivos realizados por Larco Química y Arte S. L. corroboran que las figuras y fragmentos localizados se componen de una masa de cera de abeja de cerca de 1 mm de grosor, con algo de calcita y tierras. En la superficie exterior, este material tiene una capa de decantación natural y oxidación de la cera con suciedad acumulada, pero no hay constancia de que fuese barnizado. La presencia, en el análisis cromatográfico, de aldehídos grasos indica que la cera de abeja fue cocida durante un tiempo prolongado.

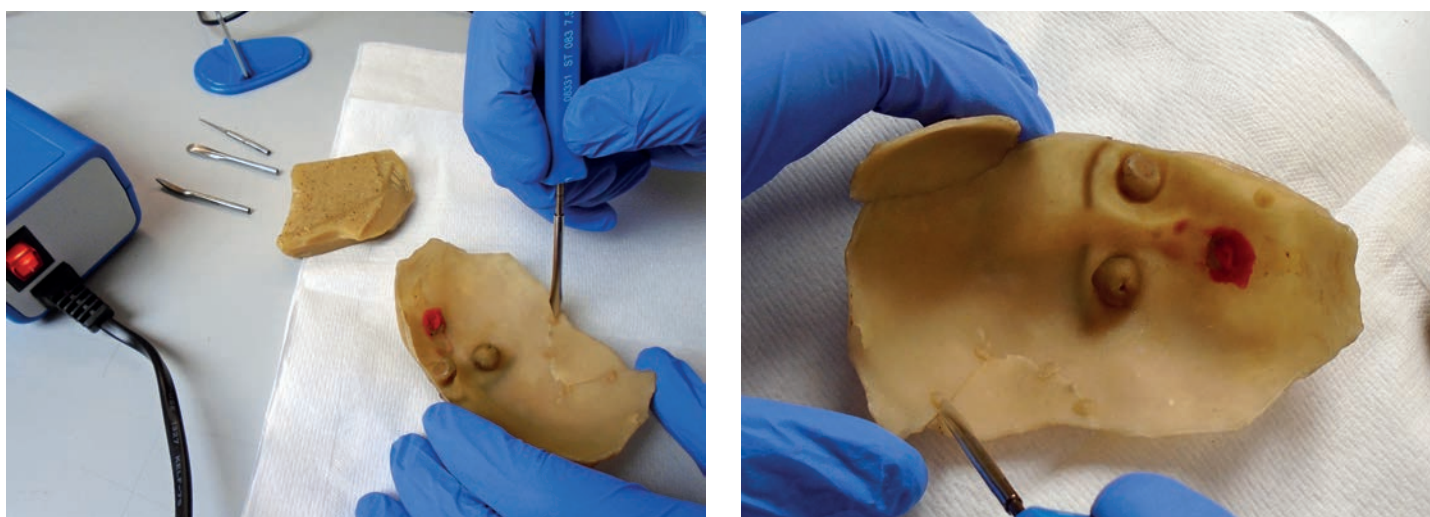
La intervención llevada a cabo fue somera. La primera limpieza consistió en un cepillado en seco con brocha suave para eliminar los restos de suciedad y polvo superficiales. La cera es una sustancia insoluble en agua, pero soluble en disolventes no polares orgánicos. Por eso, la segunda limpieza fue hecha con torundas de algodón embebidas en agua con dos gotas de jabón neutro. En este proceso se retiraron los depósitos exógenos, pero se mantuvo parcialmente la pátina oscura adherida a la cera, puesto que insistir en exceso provocaba un ligero pulido de la superficie. (fig. 18).

Fig. 18. Antes y después del tratamiento.



A continuación, el secado se hizo absorbiendo la humedad con papel y dejando las piezas al aire y a temperatura ambiente.

Se pegó el mayor número posible de trozos, pero no se intentó reintegrar los elementos faltantes porque, a pesar de los muchos fragmentos, casi ninguno coincidía (a causa de las deformaciones sufridas). No obstante, algunos fragmentos de cera sí se pegaron, sin que por ello fuera posible ubicarlos en alguna de las figuras. La unión de las roturas se efectuó con adhesivo cianoacrílico. Sin embargo, un trozo de la cabeza, a la altura de la sien, se pegó por el lado interior con tres gotas de cera virgen de abeja, derretida con una micro espátula caliente (fig. 19), teniendo cuidado de no afectar a la parte visible del rostro (fig. 20).



Figs. 19 y 20. Proceso de pegado interior con gotas de cera virgen y detalle.

La imposibilidad de componer las figuras de manera que pudieran ser presentadas comprensiblemente, su delicado estado de conservación y la dificultad de ubicarlas adecuadamente dentro de los escaparates hizo que se decidiera no exponerlas al público. Para conservar las figuras en las mejores condiciones posibles, se almacenaron bien identificadas en embalajes de conservación, envueltas en papel o tejido de algodón, evitando la incidencia de la luz directa y la incorrecta manipulación de los fragmentos. Para prevenir la aparición de moho, se mantendrán siempre por debajo del 65 % de humedad relativa.



Catálogo

Introducción

La intención de este catálogo es concentrar en unas páginas la información más significativa sobre las piezas que forman el conjunto de Martioda. Cada uno de los elementos, muebles y reliquias, se presenta en forma de ficha donde se incluyen, de manera individualizada y sistemática, sus datos más representativos: identificación, cronología estimada, medidas generales, una somera descripción y documentación gráfica desde varias perspectivas. No se olvida detallar la presencia de las cartelas que indican a quiénes pertenecieron los restos óseos y los sellos de lacre con los que las autoridades religiosas o civiles autentificaron las reliquias. Además, los tipos de sellos se describen al final del catálogo.

Previamente a su desmontaje, cada una de las piezas que componen el conjunto fue identificada mediante una etiqueta con un código alfanumérico cuyas letras corresponden a la tipología del mueble en el que estaba albergada y cuyo número corresponde a su ubicación exacta y sistemática dentro de este. De esta manera, las piezas se han ordenado de modo correlativo en el catálogo.

La vitrina-relicario de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes, que se ha llamado vitrina larga (VL), acoge las reliquias en forma de cabeza sigladas consecutivamente desde la VL1 a la VL8. Las vitrinas superiores izquierda y derecha (VSI y VSD) albergan las cabezas VSI1-VSI2 y VSD1-VSD2, respectivamente.

Las piezas que en un principio se llamaron cajas (de ahí su sigla) y después escaparates, se han identificado como CJI, la pieza del lado izquierdo, y CJD, la del derecho. Los huesos largos decorados y unidos en dos parejas se encontraron en el interior de estos escaparates, pero parece que su ubicación original no era esa. Se los ha siglado como CH1 y CH2.

El código identificativo que se estableció originalmente se ha mantenido tras la intervención de conservación y restauración, por lo que la nomenclatura de cada pieza a la que se hace alusión en los textos se corresponde estrictamente con la asignada en el catálogo.

Sin embargo, algunas de las piezas han variado de ubicación en la exposición definitiva con relación a la posición que ocupaban cuando se iniciaron los trabajos. Las razones del cambio han sido dos. Por un lado, algunas de las bases de madera de las escenografías que alberga la vitrina-relicario llevan escrita en la parte inferior la ubicación que se les proporcionó en algún montaje o desmontaje anterior, y hemos querido seguir esa indicación en el montaje actual, aunque continúen estando ordenadas de forma correlativa en el catálogo.

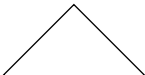
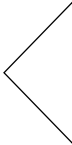
Por otro lado, se ha querido remarcar la circunstancia de que tanto estas escenografías como los cráneos-reliquia y los escaparates han sido decorados formando parejas. Es por ello por lo que hemos modificado también, en este caso, el orden en el que las encontramos —que con mucha probabilidad habría variado a lo largo de los siglos— y establecido en función de esas características, como parejas estilísticamente similares. Para que quien lea estas líneas pueda comprobar esa peculiaridad, se indica a continuación la forma en las que se agrupan en parejas estas obras:

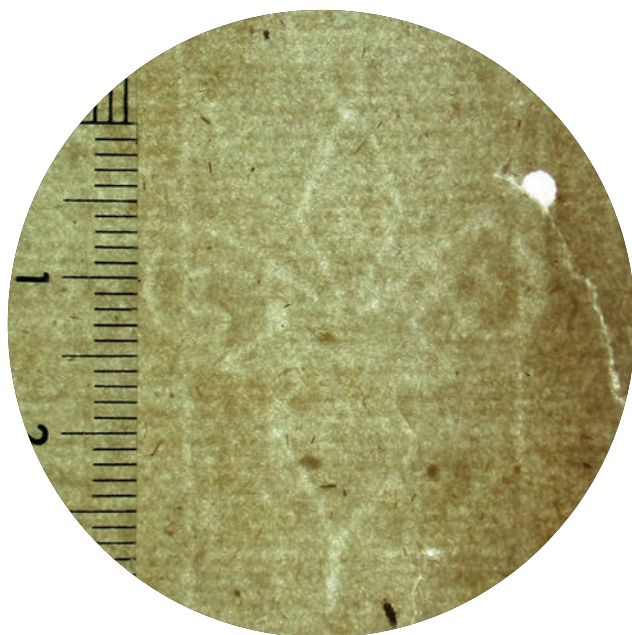
En cuanto a los cráneos-reliquia, los pares similares quedarían así establecidos:

VL1-VL3	VL2-VL5	VL7-VL8	VSI1-VSI2	VL4-VL6	VSD1-VSD2
---------	---------	---------	-----------	---------	-----------

En cuanto a las escenografías, las parejas serían:

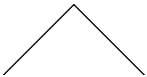
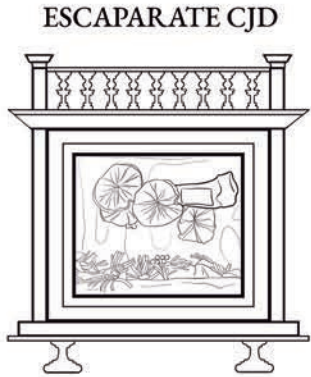
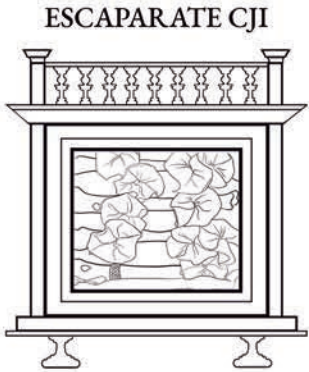
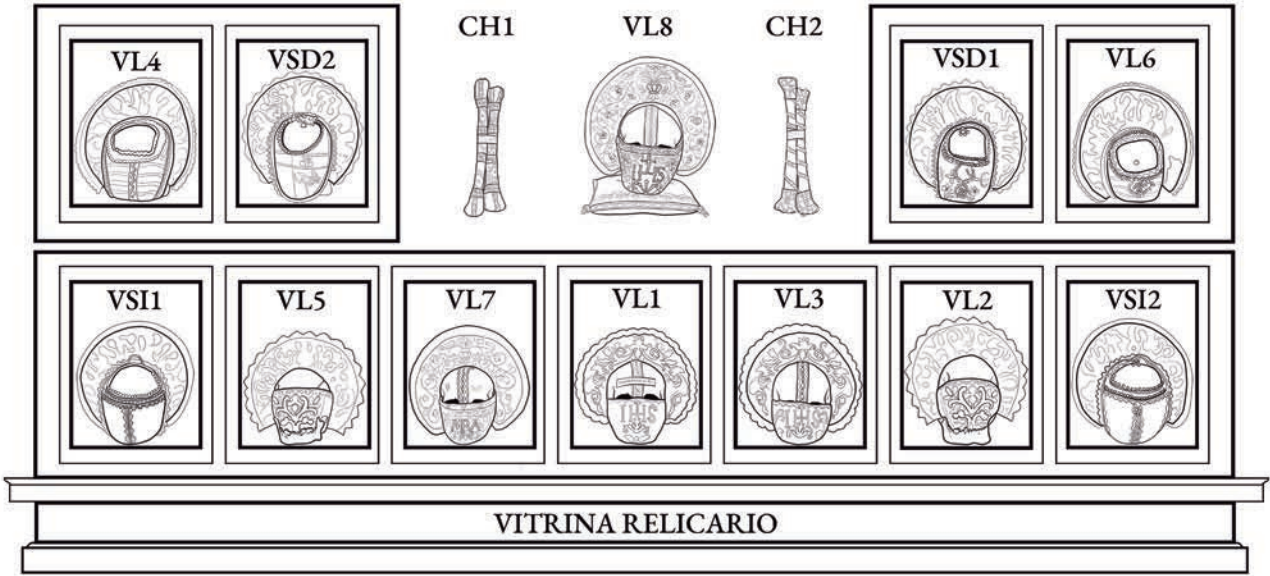
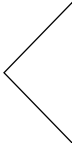
CD1-CI3	CD2-CD3	CI1-CI2
---------	---------	---------

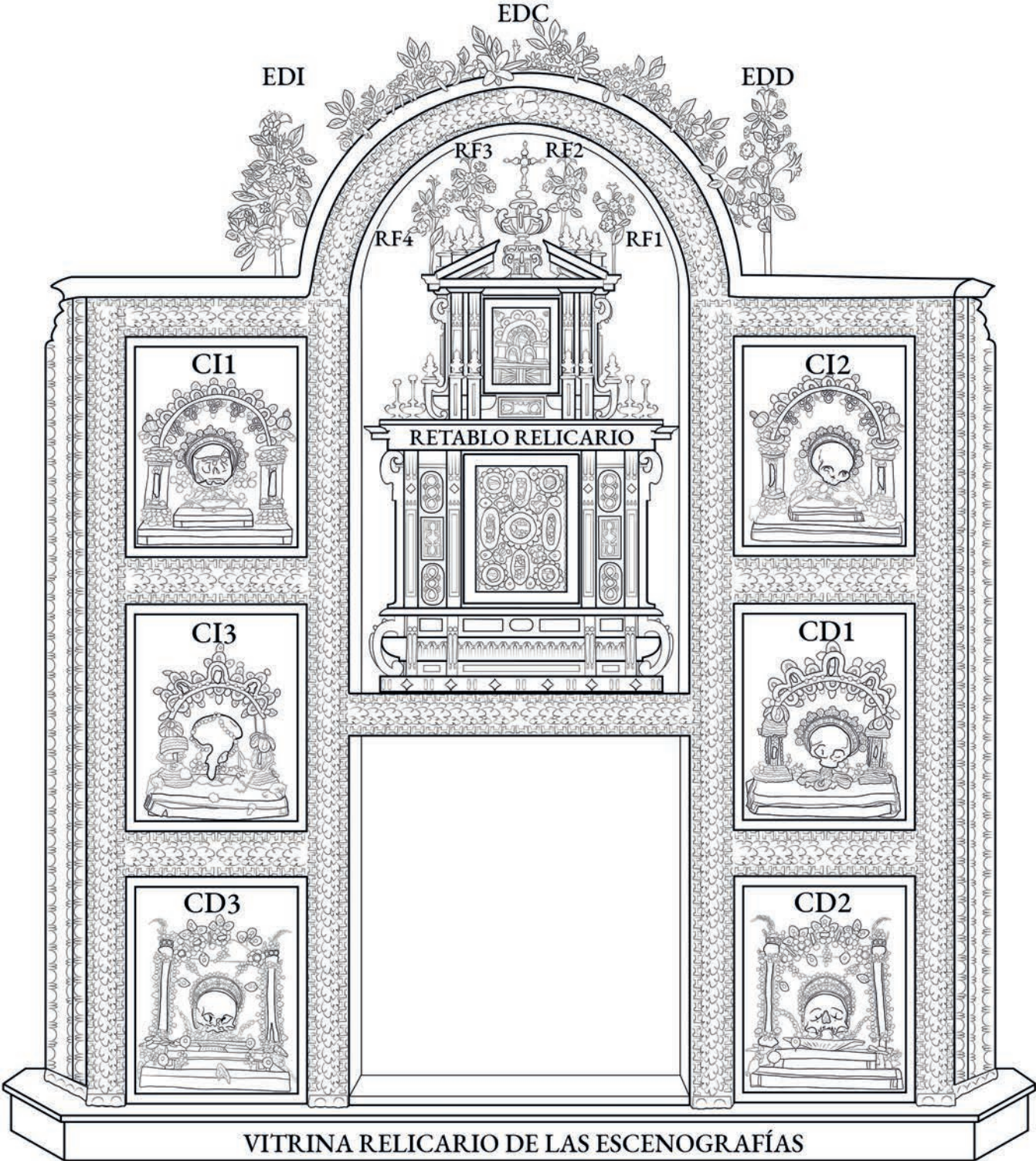




Filigrana en forma de flor de lis hallada en hoja de relleno encontrada dentro del escaparaté CJD.

GRÁFICO DEL SIGLADO Y UBICACIÓN DE LAS PIEZAS





Signatura: VL, VSI y VSD



Objeto:	Vitrina-relicario de la Legión Tebana y las Once Mil Vírgenes.
Datación:	Siglo XVII.
Dimensiones:	90,5 x 192,5 x 41 cm.
Descripción:	Mueble relicario realizado en madera de roble tallada, decorada con molduras sencillas. La madera está policromada en el exterior con hoja de oro, imitación de carey en el frontal y jaspeado amarillento y pardo en los laterales; todo el interior se decora con un jaspeado similar. Dentro del mueble se albergan once cráneos-reliquia ricamente adornados. Las puertas están hechas con marco dorado y vidrios individuales para cada reliquia. La vitrina larga se cierra con una sola hoja de apertura vertical, dividida por molduras verticales y vidrios sobre cada vano; las vitrinas pequeñas superiores, a su vez, se cierran con sendas puertas de apertura vertical, también con vidrios.

Signatura: VL1



Objeto:	Cráneo-reliquia de santo mártir de la Legión Tebana.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	28 x 25 x 30 cm.
Peso:	1.210,9 g.
Lacre:	Dos sellos incompletos del tipo 1, ubicados sobre el cráneo, tras la aureola.
Descripción:	Reliquia en forma de cabeza con aureola, máscara y cojín. El tejido exterior es de terciopelo de seda rojo. Una cinta de seda verde con encajes metálicos cosidos divide la cabeza de adelante atrás. La aureola y la máscara son del mismo terciopelo rojo y están adornadas por delante con bordados dorados simétricos de motivos florales en relieve; el fondo está salpicado con lentejuelas doradas. En la aureola, cuyo borde está rematado con encaje de bolillos de hilo de oro, destaca una bermellera realizada con siete vidrios rojos a modo de pétalos. El reverso está forrado de tafetán de lino salmón. La máscara tiene bordadas con hilo de plata las letras IHS rematadas por una cruz. El cojín, también de terciopelo rojo, está orillado con un galón con rombos y lleva en su parte delantera una tira de encaje con veneras. Conserva dos de las borlas de las esquinas. En la frente, lleva adherida una cartela horizontal de pergamino con una inscripción en color rojo: «Caput SS. Thebeorum Mart» rodeada de trazos curvilíneos.

Signatura: VL2



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	27,5 x 22,5 x 31,5 cm.
Peso:	1181,5 g.
Lacre:	No se observa.
Descripción:	Cráneo prácticamente completo y mandíbula (con algunas piezas dentales) con aureola y máscara sobre un cojín. La aureola es de raso de seda rojo y está bordada con hilos entorchados dorados y plateados, y rematada con encaje de bolillos de hilo de oro en forma de veneras y zarcillos. La máscara, de terciopelo rojo, presenta bordados simétricos con motivos vegetales realizados con hilos entorchados dorados y plateados a los que se han cosido lentejuelas. El cojín, también de terciopelo rojo, está profusamente bordado con los mismos motivos y orillado con cinta de encaje. Conserva tres de las borlas de las esquinas.

Signatura: VL3



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	27 x 23 x 30 cm.
Peso:	1134,7 g.
Lacre:	Tres sellos incompletos ubicados sobre el cráneo, tras la aureola. Uno es del tipo 1, otro del tipo 3 y el tercero no es identificable.
Descripción:	Reliquia en forma de cabeza con aureola, máscara y cojín. El tejido exterior es de terciopelo de seda rojo. Una cinta de seda verdosa con hilos metálicos cosidos divide la cabeza de adelante atrás. La aureola y la máscara son del mismo terciopelo rojo y están adornadas por delante con bordados dorados simétricos de motivos florales en relieve y el fondo está salpicado con lentejuelas doradas por delante. En la aureola, cuyo borde está rematado con encaje de bolillos de hilo de oro, destaca una bermelleta realizada con seis vidrios rojos a modo de pétalos. El reverso está forrado de tafetán de lino salmón. La máscara tiene bordadas con hilo de plata las letras IHS, rematadas por una cruz. El cojín, también de terciopelo rojo, está orillado con un galón con rombos y lleva en su parte delantera una tira de encaje con veneras. Conserva dos de las borlas de las esquinas.

Signatura: VL4



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	25 x 18 x 30 cm.
Peso:	745,8 g.
Lacre:	No se observa.
Descripción:	Fragmento frontal de calota con aureola y máscara —recreando una cabeza— sobre un cojín. La aureola, en tafetán de seda verde con hilos entorchados de plata por delante, está rematada con encaje metálico dorado con motivos vegetales y virgulillas tipo «puntas de España» y pasamanería con geometrías onduladas. Por detrás está recubierta de tafetán de lino azul. La cabeza y la máscara están forradas en seda cruda decorada con franjas azules y entorchados metálicos dorados y bordada con motivos de hojas rellenas en seda lisa cruda, amarilla y verde. Sobre la máscara, de arriba abajo, una cinta de tafetán de seda amarillenta con entorchado dorado y plateado en zigzag y contra zigzag. La ventana del hueso está enmarcada con tiras y rulos de pergamino o papel, con entorchado metálico dorado dispuesto en zigzag y bucles de canutillo entorchado con una cuenta de vidrio en su interior. El cojín es de damasco de seda verde con tisaje de hilos de oro y plata por encima, y tafetán de seda verde oscuro por debajo. Está orillado con un galón de hilos metálicos y conserva dos de las borlas de las esquinas.

Signatura: VL5



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	26 x 21 x 31,5 cm.
Peso:	1156,7 g.
Lacre:	No se observa.
Descripción:	Cráneo y mandíbula (con algunas piezas dentales) con aureola y máscara sobre un cojín. La aureola es de raso de seda rojo y está bordada con hilos entorchados dorados y plateados y rematada con encaje de bolillos de hilo de oro en forma de veneras y zarcillos. La máscara, de terciopelo rojo, presenta bordados simétricos con motivos vegetales realizados con hilos entorchados dorados y plateados a los que se han cosido lentejuelas. El cojín, también de terciopelo rojo, está profusamente bordado con los mismos motivos y orillado con cinta de encaje. Conserva tres de las borlas de las esquinas.

Signatura: VL6



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	23 x 16'5 x 27'5 cm.
Peso:	960,7 g.
Lacre:	Sello completo del tipo 2 en el tercio inferior de la calota.
Descripción:	Fragmento frontal de calota con aureola y máscara —recreando una cabeza— sobre un cojín. La aureola, está forrada por delante en tafetán de seda verde decorado con hilos entorchados de plata, con encaje metálico dorado con motivos vegetales y virgulillas tipo «puntas de España» y pasamanería con geometrías onduladas. Por detrás, está recubierta de tafetán de lino azul. Cabeza y máscara forradas en seda cruda con franjas azules y entorchados metálicos dorados; están bordadas con motivos de hojas rellenas en seda lisa cruda, amarilla y verde. Sobre la máscara, va de arriba abajo una cinta de tafetán de seda salmón, con entorchado dorado y plateado en zigzag y contra zigzag que, en su parte superior central, está rematada con un adorno romboidal de bucles a canutillo de hilo metálico y cuentas de vidrio ensartadas dentro. La ventana del hueso está enmarcada con tiras y rulos de pergamino o papel, con entorchado metálico dorado dispuesto en zigzag y bucles de canutillo entorchado con una cuenta de vidrio en su interior. El cojín es de damasco de seda verde con tisaje de hilos de oro y plata por encima y tafetán de seda verde oscuro debajo. Está orillado con un galón de hilos metálicos y conserva dos de las borlas de las esquinas.

Signatura: VL7



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	224 x 24 x 31 cm.
Peso:	842,1 g.
Lacre:	Dos sellos en la zona delantera, uno incompleto del tipo 1, y otro, también incompleto y no identificable, bajo la cinta.
Descripción:	Hueso frontal de cráneo con aureola y máscara —recreando una cabeza— sobre un cojín. El tejido exterior es de raso de seda rojo. El reverso de aureola y cabeza está recubierto de tafetán de lino salmón. Tanto la aureola como la máscara están adornados con bordados dorados simétricos de motivos florales en relieve y salpicados con lentejuelas doradas. La aureola está rematada con encaje y lentejuelas colgantes. En la máscara están bordadas con hilo de plata las letras MRA rematadas por una corona. Una cinta de seda verde con encaje metálico divide la cabeza de adelante a atrás. El cojín está orillado con un galón con puntas de diamante y lleva en su parte delantera una cinta de encaje metálico con doble línea de veneras. Conserva dos de las borlas de las esquinas.

Signatura: VL8



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	27 x 23 x 31 cm.
Peso:	1106,8 g.
Lacre:	2 sellos incompletos, no identificables, en la parte delantera superior, uno de ellos bajo la cinta.
Descripción:	Hueso frontal de cráneo con aureola y máscara —recreando una cabeza— sobre un cojín. El tejido exterior es de raso de seda rojo. El reverso de la aureola y de la cabeza está hecho de tafetán de lino salmón. Aureola y máscara están adornados con bordados dorados simétricos de motivos florales en relieve y salpicados con lentejuelas doradas. La aureola está rematada con encaje y lentejuelas colgantes. En la máscara están bordadas con hilo de plata las letras IHS rematadas por una cruz. Una cinta de pasamanería de seda verde con encaje metálico divide la cabeza de adelante a atrás. El cojín está orillado con un galón con puntas de diamante y lleva en su parte delantera una cinta de encaje metálico con una línea de veneras. Conserva restos de dos de las borlas de las esquinas.

Signatura: VSI1



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	28,5 x 24 x 17 cm.
Peso:	993 g.
Lacre:	Dos sellos incompletos. Uno del tipo 2, oculto por el tejido de la parte inferior de la calota, y otro del tipo 3, en la parte superior de esta.
Descripción:	Fragmento frontal de calota con aureola y máscara —recreando una cabeza— sobre un cojín. La aureola, en tafetán de seda verde por delante y lino anaranjado por detrás, está decorada con hilos entorchados plateados cosidos y rematada con encaje metálico dorado con motivos vegetales y virgulillas tipo «puntas de España». La máscara, realizada en damasco de seda verde con zarcillos, piñas y hojas, está rodeada con tiras y rulos de pergamino o papel, con entorchado metálico dorado e hilos de seda blanca, dispuestos en zigzag. Por detrás, la cabeza está recubierta de lino anaranjado. La ventana de la reliquia se enmarca con hilos metálicos dorados en forma de muelle, dispuestos en bucle con una cuenta de vidrio en su interior. El cojín, en damasco de seda verde encima y lino debajo, está orillado con un galón con flecos.

Signatura: VSI2



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	28 x 26 x 17 cm.
Peso:	629,4 g.
Lacre:	Sello incompleto del tipo 2, en la parte delantera superior del hueso visible.
Descripción:	Fragmento frontal de calota con aureola y máscara —recreando una cabeza— sobre un cojín. La aureola, en tafetán de seda verde por delante y lino anaranjado por detrás, está decorada con hilos entorchados de plata y rematada con encaje metálico dorado con motivos vegetales y virgulillas tipo «puntas de España». La máscara, en damasco de seda verde con zarcillos, piñas y hojas, está rodeada con tiras y rulos de pergamino o papel, con entorchado metálico dorado e hilos de seda blanca, dispuestos en zigzag con una cuenta de vidrio en su interior. Por detrás, la cabeza está recubierta de lino anaranjado. La ventana de la reliquia se enmarca con hilos metálicos dorados en forma de muelle, dispuestos en bucle con una cuenta de vidrio en su interior. En su parte superior y central, está rematada con flores a canutillo de hilo metálico y cuentas de vidrio ensartadas en forma racimos. El cojín, en damasco de seda verde encima y lino debajo, está orillado con un galón con flecos.

Signatura: VSD1



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	23 x 17 x 28'5 cm.
Peso:	769,0 g.
Lacre:	Sello incompleto del tipo 2 en la zona superior del fragmento de cráneo.
Descripción:	Fragmento frontal de calota con aureola y máscara —recreando una cabeza— sobre un cojín. La aureola, de tafetán de seda verde con hilos entorchados de plata por delante, está rematada con encaje de trenza de hilos metálicos dorados con motivos vegetales y virgulillas tipo «puntas de España». Por detrás, está recubierta de tafetán de lino salmón. La máscara es de raso de seda cruda decorada con flores de lis entorchadas, lentejuelas y laminillas en forma de punta de diamante. La ventana que deja ver el hueso está enmarcada con tiras y rulos de pergamino o papel, con entorchado metálico dorado dispuestos en zigzag y bucles de canutillo entorchado con una cuenta de vidrio en su interior, cubriendo la costura. En su parte superior y central, está rematada con dos adornos de bucles a canutillo de hilo metálico y cuentas de vidrio ensartadas en el interior. El cojín, en damasco de seda verde con tisaje de hilos de oro y plata por encima y tafetán de lino verde oscuro debajo, está orillado al frente con un galón de hilos metálicos formando pequeñas ondas. Conserva dos de las borlas de las esquinas.

Signatura: VSD2



Objeto:	Cráneo-reliquia de mártir.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	23'5 x 17 x 27 cm.
Peso:	662,6 g.
Lacre:	Sello muy incompleto, no identificable, bajo la decoración en la parte superior del fragmento de cráneo.
Descripción:	Fragmento frontal de calota con aureola y máscara —recreando una cabeza— sobre un cojín. La aureola, en raso de seda verde con hilos entorchados de plata por delante, está rematada con encaje de trenza de hilos metálicos dorados con motivos vegetales y virgulillas tipo «puntas de España». Por detrás, está recubierta de tafetán de lino salmón. La cabeza y la máscara, de raso de seda cruda, están decoradas con flores de lis entorchadas, lentejuelas y laminillas en forma de punta de diamante. La ventana del hueso está enmarcada con tiras y rulos de pergamino o papel, con entorchado metálico dorado dispuestos en zigzag y bucles de canutillo entorchado con una cuenta de vidrio en su interior cubriendo la costura. En su parte superior, sobre el hueso, pende un adorno de bucles a canutillo de hilo metálico y cuentas de vidrio ensartadas en su interior. El cojín, en damasco de seda verde decorado con tisaje de hilos de oro y plata encima y tafetán de lino verde oscuro debajo, está orillado al frente con un galón de hilos metálicos. Conserva restos de dos de las borlas de las esquinas.

Signatura: CJI



Objeto:	Escaparate.
Datación:	Mediados del siglo XVII.
Dimensiones:	54,5 x 47,2 x 29 cm.
Lacre:	Cuatro sellos del tipo 3 y dos del tipo 4, hacia los extremos de los huesos.
Descripción:	Vitrina hecha en madera de roble dorada y policromada, rematada en su parte superior por una barandilla abalaustrada. Tiene cerramiento frontal con vidrio enmarcado, sin herraje. Los cuatro pilares están adornados con hojas talladas, policromadas y esgrafiadas; los dos laterales de la caja con otros motivos vegetales policromados, y la trasera sin decorar. El interior está decorado con papel pintado, flores en cera y papel encerado, y cuelgan tres tibias y un húmero, adornados con once lazos de seda rosa. Dos de los huesos presentan sendas cartelas de papel verjurado con las inscripciones en tinta metaloácida: «Delos s[anto]s Mar-/tires thebeos» y «[de] los santos / [Mar]tires thebeos».

Signatura: CJD



Objeto:	Escaparate.
Datación:	Mediados del siglo xvii.
Dimensiones:	53,5 x 50 x 31 cm.
Lacre:	Un sello incompleto del tipo 2, sobre el hueso.
Descripción:	Vitrina en madera de roble dorada y policromada, rematada en su parte superior por una barandilla abalaustrada. Los pilares están decorados con hojas de acanto policromadas y esgrafiadas, y los laterales con otros motivos vegetales polícromos. Tiene cerramiento frontal con vidrio enmarcado, sin herraje. El interior está decorado con papel pintado, flores, una planta con bayas rojas y un lazo hechos de cera, papel encerado, alambre de latón, tela e hilos de seda. Del techo cuelga un fragmento de tibia adornado con cuatro lazos de seda rosa y una cartela de papel verjurado con la inscripción en tinta metaloácida: «De los s[anto]s Martires / thebeos».

Signatura: CH1



Objeto:	Par de reliquias, fémur y tibia, decorados con textiles y lámina metálica.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	10 x 35,5 x 4 cm.
Peso:	512,7 g.
Lacre:	Un sello del tipo 1 en la zona central de cada hueso.
Descripción:	Fémur y tibia, unidos por una cinta de seda rosa, decorados con motivos geométricos, rombos y puntos realizados con tiras en pan de plata. Los extremos están forrados con terciopelo de seda rojo, encajes metálicos cosidos a cintas verdes de seda y galones con hilos entorchados dorados en forma de rombo.

Signatura: CH2



Objeto:	Par de reliquias, tibias, decoradas con textiles y lámina metálica.
Datación:	Segundo cuarto del siglo XVII.
Dimensiones:	15 x 40,2 x 4 cm.
Peso:	346,7 g.
Lacre:	No se observa.
Descripción:	Dos tibias, unidas por una cinta de seda rosa, con los extremos forrados con terciopelo de seda rojo decorado con encaje de bolillos de hilos entorchados y lentejuelas metálicas. A lo largo de ambos huesos se enrolla una cinta de seda roja con decoración de hilos metálicos.

Vitrina relicario de las escenografías



Objeto:	Vitrina relicario de las escenografías.
Datación:	Siglo xvii.
Dimensiones:	275 x 223 x 58 cm.
Descripción:	El mueble, en madera de roble dorada, consta de tres calles con aletones en los laterales. La calle central, rematada por un arco de medio punto, tiene un estante horizontal a media altura sobre el que descansa un retablo relicario de distinta factura, y está rematada por un arco de medio punto. Cada una de las calles laterales está dividida en tres encasamientos cerrados con marcos acristalados de apertura superior. Estos nichos albergan las seis reliquias escenográficas. Los elementos horizontales y verticales que, junto al arco, forman el mueble están decorados con palmetas y ovas en relieve. El mueble y el retablo-relicario central están adornados respectivamente con una guirnalda y ramilletes de flores realizados en hojalata dorada y datados entre los siglos xviii-xix. Todo el conjunto se apoya actualmente sobre una base de madera realizada a medida.

Signatura: EDC



Objeto:	Guirnalda.
Datación:	Entre los siglos XVIII-XIX.
Número total:	1.
Descripción:	Guirnalda de flores y hojas diferentes hechas de hojalata dorada, ubicada sobre el arco superior de la vitrina relicario. Los tres fragmentos, en los que estaba partido el alambre de hierro vertebral, iban fijados con grapas de hierro al mueble siguiendo la curvatura del arco.

Signatura: EDI y EDD



Objeto:	Grandes ramilletes de flores.
Datación:	Entre los siglos XVIII-XIX.
Dimensiones:	EDI: 45 x 24 x 9 cm y EDD: 49 x 20 x 9 cm.
Número total: :	2 conservados de 4.
Descripción:	Dos grandes ramilletes de flores de hojalata dorada, diferentes ambos, clavados sobre cada uno de los aletones de la vitrina relicario de las escenografías. Todas las flores fueron hechas con sus pedúnculos y sus hojas soldadas al eje central de un cono, hecho también de lámina de hierro dulce estañado y dorado.

Signatura: CI1



Objeto:	Reliquia escenográfica.
Datación:	Primera mitad del siglo XVII.
Dimensiones:	49,5 x 42 x 15 cm.
Descripción:	Conjunto relicario presidido por un cráneo simulado compuesto a partir de fragmentos óseos amalgamados, con diadema doble. La cabeza se dispone sobre una estructura en forma de plato con pie y está flanqueada por dos columnas, con fragmentos de húmero en el intercolumnio, y un arco superior. El arco lobulado, sobre el que se exponen cuatro pequeños fragmentos de hueso, el platillo y las columnas están decorados con motivos florales hechos con alambre y tiras entorchadas sobre un núcleo de papel o pergamino forradas de hilo de seda de colores y laminilla de plata. La escenografía se cierra por detrás con un fondo de seda de roja (el actual fondo es nuevo) montado sobre una estructura de alambre de hierro. Todo se asienta sobre un podio de dos alturas forrado con tafetán de seda roja, verde y blanca. De los cuatro fragmentos óseos del arco, dos conservan sus cartelas: una con la inscripción «Santorum» y la otra «Un martir», ambas en tinta metaloácida.

Signatura: CI2



Objeto: Reliquia escenográfica.

Datación: Primera mitad del siglo XVII.

Dimensiones: 46,5 x 43 x 15 cm.

Descripción: Conjunto relicario presidido por un cráneo simulado, compuesto a partir de fragmentos óseos amalgamados, con diadema doble. La cabeza se dispone sobre una estructura en forma de plato con pie y está flanqueada por dos columnas con fragmentos óseos y un arco superior. El arco lobulado, sobre el que se exponen cuatro pequeños fragmentos de hueso, el platillo y las columnas, están decorados con motivos florales hechos con alambre y tiras entorchadas sobre un núcleo de papel o pergamino forradas de hilo de seda de colores y laminilla de plata. La escenografía se cierra por detrás con un fondo de seda roja (el actual fondo es nuevo) montado sobre una estructura de alambre de hierro. Todo se asienta sobre un podio de dos alturas forrado con tafetán de seda roja, verde y blanca. Sobre esta base se sitúan motivos en forma de flores y arbolillos. De los cinco fragmentos óseos del arco, tres conservan cartelas: una con la inscripción «S[an] Magnus M[artir]» y dos con «Un martir», todas en tinta metaloácida.

Signatura: CI3



Objeto:	Reliquia escenográfica.
Datación:	Primera mitad del siglo XVII.
Dimensiones:	54,5 x 43 x 24 cm.
Descripción:	Conjunto relicario presidido por un hueso coxal que se dispone sobre una estructura en forma de plato a modo de flor de seis pétalos y está flanqueado por dos columnas, con fragmentos óseos prendidos, y un arco superior. El arco lobulado, sobre el que se exponen nueve pequeños fragmentos de hueso, el platillo y las columnas, están decorados con motivos florales hechos con alambre y tiras entorchadas sobre un núcleo de papel o pergamino forradas de hilo de seda de colores y laminilla de plata. La escenografía se cierra por detrás con un fondo de seda de tono pardo y laminilla de plata sobre una estructura de alambre de hierro. Todo se asienta sobre un podio de madera forrado con tafetán de seda roja, verde y blanca adornado con pasamanería e hilos entorchados. Sobre esta base se sitúan motivos en forma de flores y arbolillos. De los once fragmentos óseos, cinco conservan sus cartelas: una con la inscripción «Once mil virgin[e]s», otra con «Santorum» y las otras tres con «Un martir», todas en tinta metaloácida.

Signatura: CD1



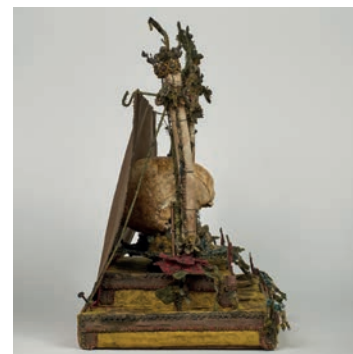
Objeto:	Reliquia escenográfica.
Datación:	Primera mitad del siglo XVII.
Dimensiones:	54 x 43 x 25 cm.
Descripción:	Conjunto relicario presidido por un cráneo simulado, compuesto a partir de fragmentos óseos amalgamados, con diadema doble. La cabeza se dispone sobre una estructura en forma de plato a modo de flor de seis pétalos y está flanqueada por dos columnas, con fragmentos óseos insertados, y un arco superior. El arco lobulado, sobre el que se exponen ocho pequeños fragmentos de hueso, el platillo y las columnas, están decorados con motivos florales hechos con alambre y tiras entorchadas sobre un núcleo de papel o pergamino forradas de hilo de seda de colores y laminilla de plata. La escenografía se cierra por detrás con un fondo de seda de tono pardo (el actual fondo es nuevo) montado sobre una estructura de alambre de hierro. Todo se asienta sobre un podio de madera forrado con tafetán de seda roja, verde y blanca adornado con pasamanería e hilos entorchados. Sobre esta base se sitúan motivos en forma de flores y arbolillos. Siete de los nueve fragmentos óseos presentes en el arco conservan sus cartelas: una con la inscripción «Once mil Vírgenes», dos con «Santorum» y cuatro con «Un martir», todas ellas en tinta metaloácida.

Signatura: CD2



Objeto:	Reliquia escenográfica.
Datación:	Primera mitad del siglo XVII.
Dimensiones:	55 x 44 x 24 cm.
Descripción:	Conjunto relicario presidido por un cráneo con diadema doble de distintos diámetros dispuesta sobre una estructura en forma de plato. La cabeza está flanqueada por dos húmeros a modo de columnas y un arco superior. Este está decorado con motivos florales y penachos, y sobre él se exponen ocho pequeños fragmentos de hueso. La escenografía se cierra por detrás con un fondo de seda de tono pardo y laminilla de plata, orillado por un encaje en zigzag de hilo entorchado de plata, montado sobre una estructura de alambre de hierro. Todo se asienta sobre un podio de dos niveles. Cada piso de esta base está forrado con damasco de seda amarillo con motivos florales en lámina plateada y adornado por delante con una cinta de pasamanería de tafetán de seda salmón con hilos entorchados y flecos. La decoración del conjunto la forman diversos motivos que imitan formas vegetales: flores y hojas realizadas con alambre, hilo de seda de diversos colores, hilos y tiras entorchados, esferas, semiesferas y laminillas de plata, tiras entorchadas sobre un núcleo de papel o pergamino forradas de hilo de seda de colores y laminilla de plata. Las reliquias del arco presentan cartelas identificativas de papel con inscripciones en tinta metaloácida. En una de ellas se lee «De lexione maurorum»; en dos, «Un martir»; en tres «Santorum» y en las dos restantes, «Pluri morum S[a]n[ctorum]».

Signatura: CD3



Objeto: Reliquia escenográfica.

Datación: Primera mitad del siglo XVII.

Dimensiones: 54 x 43 x 25 cm.

Descripción: Conjunto relicario presidido por un cráneo con diadema doble sobre una estructura en forma de plato, flanqueado por dos tibias a modo de columnas y un arco superior. Este está decorado con motivos florales y penachos, en el que se exponen siete pequeños fragmentos de hueso. La escenografía se cierra por detrás con un fondo de seda de tono pardo y laminilla de plata, orillado por un encaje en zigzag de hilo entorchado de plata, montado sobre una estructura de alambre de hierro. Todo se asienta sobre un podio de dos niveles. Cada piso de la base, forrado con damasco de seda amarillo con motivos florales en lámina plateada, está adornado por delante con una cinta de pasamanería de tafetán de seda salmón con hilos entorchados y flecos. La decoración del conjunto está compuesta por distintos motivos que imitan formas vegetales: flores y hojas realizados con alambre, hilo de seda de diversos colores, hilos y tiras entorchados, esferas, semiesferas, tiras entorchadas sobre un núcleo de papel o pergamino forradas de hilo de seda de colores y laminillas de plata. De las cuatro cartelas que portan las reliquias del arco, dos mantienen la inscripción en tinta metaloácida «Martires tebeos» y las otras dos están muy incompletas. Sobre la decoración de la tibia de la izquierda se lee «Santa Bega V[irgen] m[artir]».



Retablo relicario

Objeto: Retablo relicario.

Datación: 1630-1640.

Dimensiones: 150,5 x 80 x 14 cm.

Descripción: Retablo relicario de madera dorada y policromada formado por basamento, predela, cuerpo central con tres calles y ático. La arquitectura barroca se adorna con profusa decoración a base de puntas de diamante, aletas ovaladas, oblongos, pilastras con gallones, arquitrabe dentado, jarrones y perillas, y frontón partido en la parte superior, coronado por una copa que sirve de base para la cruz bulbosa que remata el conjunto.

En la mazonería se abren catorce nichos con formas ovaladas y rectangulares, rematados con marcos dorados con vidrios tras los que se guardan cuarenta y tres pequeñas reliquias. Los nichos se distribuyen de la siguiente manera: cinco en la predela, tres a lo largo de cada una de las calles laterales, uno grande en la central y dos en el remate. En su interior, rodeando a las reliquias, la decoración es abundante, con motivos de inspiración vegetal: flores y hojas hechas con alambre, laminillas e hilos metálicos, entorchados, hilos de seda de distintos colores, papel y pergamino. El ático está rematado por cuatro ramilletes de flores de hojalata dorada.

Las cartelas sobre las reliquias de este retablo presentan las siguientes inscripciones en tinta metaloácida:

- Banco/predela: los cinco pequeños nichos contienen cuatro reliquias y sus cartelas con inscripciones. La primera cartela resulta ilegible; en la segunda se lee «Once mil v[irgenes]»; el tercer nicho está vacío; en la cuarta cartela se lee «S[an] Magnus M[artir]» y en la última, «4 U [mil] M[arti]res».
- Calle izquierda: tres nichos verticales con tres reliquias cada uno, identificadas con sus respectivas cartelas con inscripciones. De abajo a arriba: «De un martir», «De un martir» y «S[an] Victoris M[artir]»; «4 U [mil] M[artir]es», «S[an] Antimus m[artir]» y una cartela ilegible; «S[an] Magnus M[artir]», «S[an] Antimus m[artir]» y «S[an] Constanciu[s]».
- Calle central: en ella se alojan trece reliquias con sus respectivas cartelas con las inscripciones «Justina v[irgen] M[artir]», «Sale los confesor[es]», «once mil v[irgenes]», «Un martir», «santorum», «S[anto] Onorato M[artir]», «S[an] Felipe Apostol» (en el centro), «S[anto] Domingo confe[sor]», «San [...] onivi», «Un martir», «S[an] Anbrosio Doctor», «S[an] Abundo M[artir]» y «S[an] Victoris M[artir]».
- Calle derecha: tres nichos verticales con tres reliquias cada uno, identificadas con sus respectivas cartelas con las inscripciones de abajo arriba: «S[an] Victoris M[artir]», «S[an] Antimus m[artir]» y «4 U [mil] M[arti]res»; una cartela ilegible, «S[anto] Constanc[...]
- Ático: pequeño nicho con tres reliquias con sus respectivas cartelas con las inscripciones «S[an] Anbrosio o[bis]po», «S[an] Poncianus» y «S[an] Siguis M[artir]».
- Marco/remate del relicario con cinco reliquias con sus respectivas cartelas con las inscripciones «S[anta] Iustina V[irgen] M[artir]», «S[an] Magno M[artir]», «S[an] Abundo M[artir]», «Plurimorum M[artium]» y «Plurimorum M[artium]».

Signatura: RF1 al RF4



Objeto:	Pequeños ramilletes de flores.
Datación:	Entre los siglos XVIII-XIX.
Dimensiones:	RF1: 25,5 x 12 x 9 cm; RF2: 27 x 11 x 9 cm; RF3: 26 x 12,5 x 8 cm; RF4: 26 x 11,5 x 8 cm.
Descripción:	4 ramilletes de flores de hojalata dorada, más pequeños y sobrios que los anteriores. Colocados en el ático a los lados del frontón partido del retablo relicario, erguidos de igual manera que los ramilletes grandes. Presentan diferencias figurativas entre sí.

Signatura: Tipo 1



Objeto:	Sello de lacre rojo.
Dimensiones:	16 x 12 mm.
Número total:	6.
Descripción:	Sello ovalado de orientación vertical. En el centro, cruz con instrumentos de la pasión que consisten en una lanza, lanza con esponja y dos flagelos. A su diestra, figura orante de rodillas que viste con cogulla. A ambos lados, la inscripción: «TV ES / SPES MEA».

Signatura: Tipo 2



Objeto:	Sello de lacre rojo.
Dimensiones:	12 x 12 mm.
Número total:	5.
Descripción:	Sello ovalado irregular rodeado por grafila de puntos. En el centro, las letras «IHS» rematadas por una cruz sobre la H y pequeña corona de espinas.

Signatura: Tipo 3



Objeto:	Sello de lacre rojo.
Dimensiones:	21 x 18 mm.
Número total:	6.
Descripción:	Sello de perímetro poligonal cerrado por grafila de puntos. Letras «RRSPD» sobre un escudo en el que está incluido un <i>bretzel</i> .

Signatura: Tipo 4



Objeto:	Sello de lacre rojo.
Dimensiones:	19 x 15 mm.
Número total:	2.
Descripción:	Sello de forma octogonal con las letras «I», «F», «H», «M», «S», «R», superpuestas y en orden desconocido, timbrado por una corona de tres florones y dos puntas de tres perlas.

ellas undecim
d cum patri suo
flet: increpauit
Quid sibi vult
od vidisti? Nū
et fratres tui a
per terram? In
fratres sui. Pa
s considerabat.
us in pascendis
morarentur in si
n israel, fratres
in sicbūnis: ve
os. Quo respō
ait. Glade et vi
era sint erga fra
a: et renuncia mi
Diffus de valle
bem. Inuenitq
n in agro: et in
quereret. At ille
s meos quero:
pascant greges.
ecesserunt de lo
utem eos dicen
baim. Perrexit

eū in cisternā banc veterē q̄ est in
solitudine: manusq; v̄ras seruate
innorias. Hoc autem dicebat vo
lens eripere eū de manibus eorū:
et reddere patri suo. **R.** Ad domi
num cum tribularer clamaui: et exau
diuit me. **V.** Domine libera animam
meam a labijs iniquis et a lingua do
losa. **Tractus.** Adiuua nos deus sal
utaris noster: et propter gloriam nomi
nis tui dñe libera nos: et propitius esto
peccatis n̄ris propter nomē tuum. **Se
quētia scti euāgelij scdm̄ Matth̄**
In illo tēpore. Dixit iesus di
scipulis suis: et turbis iudeo
rum parabolā banc. Homo erat
paterfamilias: qui plantauit vi
neā et sepē circūdedit ei: et fodit
in ea torcular: et edificauit turrim
in medio eius: et locauit eā agrico
lis: et peregre profectus est. Cum
autem temp⁹ fructusū appropin
quasset: misit seruos suos ad agri
colas: vt acciperent fructus eius.
Et agricole apprehēsis seruis ei⁹:
aliū ceciderunt: aliū occide

Cap.
xxi.

Bibliografía

ÁGREDA PINO, A. M.^a. *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001.

AIZPURU, I. et al. *Claves ilustradas de la Flora del País Vasco y territorios limítrofes*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1999.

ALBERT, J. P. *Odeurs de Sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

ALDECOA, A. «Importante descubrimiento arqueológico. Las valiosas pinturas murales de la ermita de Urrialdo», *Vida Vasca*, XVI, 1939, pp. 17-19.

AMIGO VÁZQUEZ, L. y WATTENBERG GARCÍA, E. *El estandarte de San Mauricio del Museo de Valladolid. Reliquias de Flandes en la Corte de España. 1604*. Valladolid: Asociación de Amigos del Museo de Valladolid, 2003.

ANDUEZA PÉREZ, A. *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2017.

ARANDA HUETE, A. M. *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, 2002.

ARIAS MARTÍNEZ, M. y HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. «La Compañía de Jesús y las capillas relicarios vallisoletanas: Medina del Campo», en *Struggle for Synthesis: A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII – The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999, vol. 1, pp. 115-128.

ASTELL, A. W. *The Song of Songs in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

ÁVILA, A. «Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. I, 1989, pp. 103-116.

BAERT, B. *Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries*. Lovaina: Peeters, 2016.

BAERT, B. «Revisiting the Enclosed Gardens of the Low Countries (Fifteenth Century Onwards). Gender, Textile, and the Intimate Space as Horticulture», *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, vol. 15, 2017, pp. 2-33.

BAROJA, P. «El cura de Monleón», en *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948, tomo VI, pp. 721-881.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. «Aportaciones a un glosario de policromía», en *Policromia: A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, pp. 237-245.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. «Fundación y patronato de los Alday y Galarreta: las capillas de San Prudencio y Santo Cristo en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz», *Ars Bilduma*, n.º 0, 2010, pp. 14-39.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. «Lamentación sobre Cristo muerto de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz atribuido a Gaspar de Crayer. Revisión y nuevas aportaciones», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, tomo 24, 2011, pp. 153-179.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. *La casa-torre de Hurtado de Mendoza en Martioda (Álava). Estudio histórico-artístico de su reforma y renovación decorativa* [informe inédito]. Vitoria-Gasteiz, [2019].

BAYNES, N. H. «The Supernatural Defenders of Constantinople», *Analecta Bollandiana*, vol. 67, 1949, pp. 165-177.

BEILMANN-SCHÖNER, M. et al. «Eure Gebeine werden wie Pflanzen sprossen». *Forschungsergebnisse zu den spätmittelalterlichen Reliquiengärten im Kloster Bentlage, Westfalen*, n.º 77, 1999.

BELTING, H. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2010.

BENÍTEZ BLANCO, V. «Evocación de la santidad: los relicarios del convento madrileño del Corpus Christi, vulgo ‘Las Carboneras’», en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigación Históricas y Artísticas, 2008, pp. 739-757.

BENJAMIN, W. «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 27-76.

BOCK, S. et al. *Gold, Perlen und Edel-Gestein: Reliquienkult und Klosterarbeiten im deutschen Südwesen*. Múnich: Augustinermuseum Freiburg, Hirmer, 1995.

BORROMEO, C. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

BOTELLA, M. C., ALEMÁN, I. y JIMÉNEZ, S. A. *Los huesos humanos, manipulación y alteraciones*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 1999.

BOUZA ÁLVAREZ, J. L. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: CSIC, 1990.

BROWN, P. *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

BYNUM, C. «Are Things “Indifferent”? How Objects Change Our Understanding of Religious History», *German History*, vol. 34, n.º 1, 2016, pp. 88-112.

CALVIN, J. A. *Treatise on Relics*. Edimburgo: Hunter & Co, 1870.

CARRASCO MARTÍNEZ, A. «Los Mendoza y lo sagrado. Piedad y símbolo religioso en la cultura nobiliaria», *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 25, 2000, pp. 233-269.

CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A. «Construcción y ensamblaje de los retablos de madera», en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Madrid: Grupo español del IIC, 2006.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. «Dominicos y reliquias: a propósito de María Magdalena, Santiago el Menor y la “Societas Fratrum propter Christum inter Gentes”», en *Berenguel de Landoria: XI Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2021, pp. 89-109.

CASTROVIEJO, S. (coord.). *Flora ibérica: plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares*. Madrid: Real Jardín Botánico, CSIC, 1986-2005.

CERRATO CASADO, E. «Reforma, Contrarreforma y reliquias. Ambrosio de Morales y la explosión de mozarabismo en la Córdoba del XVI», *Studia Cordubensia*, vol. 12, 2019, pp. 189-216.

CHAZELLE, C. M. «Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles», *Word & Image*, vol. 6, n.º 2, 1990, pp. 138-153.

CHIRVECHES, C. Á. «La restauración de modelos de cera. Una solución para la reintegración de lagunas», *Pátina*, n.º 5, 1991, pp. 19-24.

COELLO DE LA ROSA, A. «Reliquias globales en el mundo jesuítico (siglos XVI-XVIII)», *Hispania Sacra*, vol. 70, n.º 142, 2018, pp. 555-568.

COREMANS, P. *Les primitifs Flamands. III. Contributions a l'étude des primitifs Flamands. L'agneau mystique au laboratoire: examen et traitement*. Amberes: De Sikkels, 1953.

DÁVILA CORONA, R. M.ª; DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M. *Diccionario histórico de telas y tejidos. Castellano-catalán*. Salamanca: Junta de Castilla León. Consejería de Cultura y Turismo, 2004.

DE CARLOS VARONA, M.ª C. «Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto a la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid (siglo XVII)», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, vol. 13, n.º 2, 2006, pp. 263-290.

DE DAMASCO, J. *Sobre las imágenes sagradas*. Pamplona: Eunsa, 2013.

DE JONGE, K. «La Corte de Bruselas bajo los Duques de Borgoña y la Casa de Austria (siglos XV-XVII)», *Reales Sitios*, n.º 158, 2003, pp. 63-70.

DE LA LANDE, J. *Arte de hacer el papel, segun se practica en Francia, y Holanda, en la China, y en el Japon*. Madrid: Pedro Marín, 1778.

DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

DEL CASTILLO, L. *Viage del rey Nuestro Señor don Phelipe IV a la frontera de Francia*. Madrid: Imprenta Real, 1667.

DELUMEAU, J. *History of Paradise. The Garden of Eden in Myth and Tradition*. Nueva York: The Continuum Publishing Company, 1995.

DIXON, C. S. «Luther's Lost Books and the Myth of the Memory Cult», *Past & Present*, vol. 234, especial 12, 2017, pp. 262-289.

DUVAL, Y. «Le culte des reliques en Occident à la lumière du De miraculis», en MEYERS, J. (ed.). *Les miracles de saint Etienne. Recherches sur le recueil pseudo-augustinien (EB 7860-7861) avec édition critique, traduction et commentaire*. Turnhout: Brepols, 2006, pp. 47-67.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. *La policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1990.

EGIDO FERNÁNDEZ, M.^a C. «Joyas femeninas: un aporte sobre léxico del español colonial americano», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. IV, sem. 2, 2016, pp. 99-151.

ENCISO VIANA, E.; PORTILLA VITORIA, M. J. y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J. *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo IV: la Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975.

ESPINOZA, F. y GRUZMACHER, M.^a L. *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*. Santiago de Chile: Comité Nacional de Conservación Textil. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Fundación Andes, 2002.

ESTELLA, M. «Obras maestras inéditas del arte de la cera en España», *Goya Revista de Arte*, n.º 237, 1993, pp. 149-160.

ETXEBERRIA, F. et al. «Antropología, historia y creencias populares en torno a las momias conservadas en el País Vasco», *Cuadernos de Sección. Ciencias Médicas*, n.º 3, 1994, pp. 11-51.

ETXEBERRIA, F. et al. «El interés popular por las momias. De la curiosidad natural a la religiosidad popular», *Zainak*, vol. 18, 1999, pp. 309-319.

FAYARD, J. *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*. Madrid: Siglo XXI, 1982.

FELLER, R. L. «Science serving the fine arts», *Carnegie Magazine*, n.º 26, 1952, pp. 46-50.

FERNÁNDEZ GRACIA, R. *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*. Pamplona: Universidad de Navarra, Fundación Fuentes Dutor, 2018.

FERNÁNDEZ SOMOZA, G. «Muros consagrados. El entorno litúrgico medieval de la lipsanoteca de Bagüés», *Territorio, Sociedad y Poder*, n.º 9, 2014, pp. 99-116.

FERREIRO ALEMPARTE, J. *La leyenda de las once mil vírgenes. Sus reliquias, culto e iconografía*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991.

FERRER GARCÍA, F. A. «Felipe II y la conquista de reliquias por los Tercios de Flandes: el ejemplo de Leiden (1570-1574)», *Hispania Sacra*, vol. 66, n.º 1, 2014, pp. 67-95.

FINUCANE, R. C. *Contested Canonizations: The Last Medieval Saints, 1482-1523*. Washington: The Catholic University of America Press, 2011.

FLORIANO CUMBREÑO, A. *Artes Decorativas Españolas: el bordado*. Barcelona: Alberto Martín, 1942.

FOLETTI, I. et al. «‘Romanesque’ Conques as a Neo-Carolingian Project», *Convivium*, vol. 8, n.º 2, 2021, pp. 168-174.

FONT QUER, P. *Plantas Medicinales. El Dioscórides renovado*. Barcelona: Labor, 1976.

FOURACRE, P. «The origins of the Carolingian attempt to regulate the cult of saints», en HAYWARD, P. A. y HOWARD-JOHNSTON, J. (eds.). *The Cult of Saints in Late Antiquity and the Middle Ages: Essays on the Contribution of Peter Brown*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 143-165.

FRANCISCO ESCRIVÁ, S. J. *Vida del venerable siervo de Dios don Joan de Ribera, Patriarca de Antiochia, y Arzobispo de Valencia*. Roma: Antonio de Rossi, 1696.

FREEMAN, C. *Holy Bones, Holy Dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2011.

FRICKE, B. *Fallen Idols, Risen Saints: Sainte Foy of Conques and the Revival of Monumental Sculpture in Medieval Art*. Turnhout: Brepols, 2015.

GARCÍA AVILÉS, A. *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2021.

GARCÍA GARCÍA, A. «La Iglesia Griega y el Concilio IV Lateranense de 1215», *Diálogo Ecueménico*, vol. 13, n.º 46-47, pp. 121-144.

GARCÍA SERRANO, R. (ed.). *La moda española en el Siglo de Oro*. Toledo: Junta de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 2015.

GARLASCHELLI, L.; RAMACCINI, F. y DELIA SALA, S. «Working bloody miracles», *Nature*, vol. 353, 1991, p. 507.

GAYOSO CARREIRA, G. *Historia del papel en España*. Lugo: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 1994.

GEARY, P. «Sacred commodities: the circulation of medieval relics», en APPADURAI, A. (ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 169-192.

GEARY, P. J. *Furta Sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

GEORGE, P. *Reliques & arts précieux en pays mosan du haut Moyen Age à l'époque contemporaine*. Lieja: Éditions du Céfal, 2002.

GEORGE, P. «Sur les traces des saints thébains en pays mosan», en BROCARD, N.; VANNOTTI, F. y WAGNER, A. (eds.). *Autour de Saint Maurice*. Saint-Maurice: Fondation des Archives Historiques de l'Abbaye de Saint-Maurice, 2011, pp. 419-430.

GEORGE, P. «Relics as historical objects. Overview, methods, and prospects», en PAZOS, A. M. (ed.). *Relics, Shrines and Pilgrimages. Sanctity in Europe from Late Antiquity*. Londres y Nueva York: Routledge, 2020, pp. 11-37.

GONZÁLEZ ESTÉVEZ, E. «Lo auténtico y lo inventado en el imaginario de las reliquias: controversias (f)útiles en pos de la identidad», en *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*. Valladolid: Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2021, pp. 41-60.

GONZÁLEZ-LÓPEZ, M.ª J. «Los retablos. Problemática y pautas de actuación», en ROIG PICASO, P. y LACAMBRA GAMBAU, V. M. (coords.). *Actas de la primera jornada sobre retablos*. Albarracín: Área de Cultura de la Comarca de la Sierra de Albarracín, 2016, pp. 13-60.

GRABAR, A. *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. París: Collège de France, 1943-1946.

GRUZINSKI, S. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

HAHN, C. «What Do Reliquaries Do for Relics?», *Numen*, n.º 57, 2010, pp. 284-316.

HAHN, C. *The Reliquary Effect. Enshrining the Sacred Object*. Londres: Reaktion Books, 2017.

HAINES, B. M. *Parchment: The Physical and Chemical Characteristics of Parchment and the Materials Used in Its Conservation*. Northampton: Leather Conservation Centre, 1999.

HAMBURGER, J. F. *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley: University of California Press, 1997.

HARRIS, A. K. «Gift, Sale, and Theft: Juan de Ribera and the Sacred Economy of Relics in the Early Modern Mediterranean», *Journal of Early Modern History*, vol. 18, n.º 3, 2014, pp. 193-226.

HARVEY, S. A. *Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

HAVERKAMP, E. «Martyrs in rivalry: the 1096 Jewish martyrs and the Theban legion», *Jewish History*, vol. 23, n.º 4, 2009, pp. 319-342.

HAYWARD, P. A. «De-mystifying the Role of Sanctity in Western Christendom», en HAYWARD, P. A. y HOWARD-JOHNSTON, J. (eds.). *The Cult of Saints in Late Antiquity and the Middle Ages: Essays on the Contribution of Peter Brown*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 115-142.

HAYWARD, P. A. y HOWARD-JOHNSTON, J. (eds.). *The Cult of Saints in Late Antiquity and the Middle Ages: Essays on the Contribution of Peter Brown*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

HERRMANN-MASCARD, N. *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*. París: Klincksieck, 1975.

ISIDRO LLORENS, A. y MALGOSA MORERA, A. *Paleopatología. La enfermedad no escrita*. Barcelona: Masson, 2003.

JACA LEGORBURU, Á. C. *Ensayo para una historia de Urretxu*. Donostia-San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983.

JIMÉNEZ DÍAZ, P. y MARTÍN SÁNCHEZ, L. (coords.). *Proyecto COREMANS: Criterios de intervención en retablos de escultura policromada*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2017.

JIMÉNEZ PABLO, E. «Cultura material en “clausura”: las reliquias del Monasterio de las Descalzas Reales en los siglos XVI y XVII», *Antíteses*, vol. 10, n.º 20, 2017, pp. 613-630.

JINDRA, P. y MUDRA, A. «Architectural Sculpture in the Church Interior» en MUDRA, A. y OTTOVÁ, M. (eds.). *(Art) Without borders. Medieval Art and Architecture in the Ore Mountains Region (1250-1550)*. Praga: Charles University in Prague, Faculty of Arts, 2015, pp. 172-203.

KLEIN, H. A. «Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople», *Byzas (Visualisierungen von Herrschaft)*, vol. 5, 2006, pp. 79-99.

KORNMEIER, U. «Luther in effigie, oder: Das “Schreckgespenst von Halle”», en LAUBE, S. y FIX, K.-H. (eds.). *Lutherinszenierung und Reformationserinnerung*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2002, pp. 343-370.

KRÖNERT, K. «Les martyrs de Trèves», en BROCARD, N., VANNOTTI, F. y WAGNER, A. (eds.). *Autour de Saint Maurice*. Saint-Maurice: Foundation des Archives Historiques de l'Abbaye de Saint-Maurice, 2011, pp. 431-443.

KÜHN, H. *Conservation and Restoration of Works of Art and Antiquities*. Londres: Butterworths, 1986.

LACABE AMORENA, M.^a D. *La casa de Necolalde en Zumarraga: transformación de una casa solariega medieval y creación del mayorazgo de Necolalde*. [Zumarraga]: [Zumarragako Udala], 2008.

LACABE AMORENA, M.^a D. *Juan de Necolalde. Un secretario de Felipe IV en la Guerra de los Treinta Años* [tesis doctoral]. Universidad de Deusto, 2012.

LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J. *Vida y gloria póstuma de s. Fausto Labrador*. Vitoria: Baltasar Manteli, 1801.

LAPUERTA MONTTOYA, M. de. «La corte y el arte», en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y VISCEGLIA, M.^a A. (dirs.). *La monarquía de Felipe III: la Corte*. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2008, vol. III, pp. 583-650.

LAZURE, G. «Possessing the Sacred: Monarchy and Identity in Philip II's Relic Collection at the Escorial», *Renaissance Quarterly*, vol. 60, n.º 1, 2007, pp. 58-93.

LE FUR, Y. (com.). *La mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie*. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

LEGNER, A. *Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur*. Colonia: Greven Verlag, 2002.

LEÓN, R. *Papeles sobre el papel*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997.

LEONE, M. «Wrapping Transcendence: The Semiotics of Reliquaries», *Signs and Society*, vol. 2, n.º S1, 2014, pp. 49-83.

LÓPEZ DE GUEREÑU, G. *Álava Solar de arte y de fe*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1962.

LÓPEZ DE MUNAIN ITURROSPE, G. et al. *La ciudad perdida: historia cultural del convento de San Francisco de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2019.

MATEO VICIOSA, I. *Conservación y restauración de textiles*. Madrid: Síntesis, 2018.

McCORMICK, M. «Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident carolingien», en *Testo e immagine nell'alto medioevo*. Spoleto: Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 1994, vol. XVI, pp. 95-162.

MEDIAVILLA MARTÍN, B. y RODRÍGUEZ DÍEZ, J. *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial*. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, 2004.

MELLÉN, I. *Tierra de damas. Las mujeres que construyeron el románico del País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2021.

MEYERS, J. (ed.). *Les miracles de saint Etienne. Recherches sur le recueil pseudo-augustinien (BHL.... 7860-7861) avec édition critique, traduction et commentaire*. Turnhout: Brepols, 2006.

MILLER, P. C. «‘The Little Blue Flower Is Red’: Relics and the Poetizing of the Body», *Journal of Early Christian Studies*, n.º 8, 1997, pp. 213-236.

MITALAITÉ, K. *Philosophie et théologie de l’image dans les Libri Carolini*. París: Institut d’Études Augustiniennes, 2007.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M. E. «El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. Reliquias y relicarios», en MARTÍNEZ PEREIRA, A.; OSUNA, I. e INFANTES, V. (eds.). *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*. Madrid: Turpin Editores, 2013, pp. 375-385.

MONTANER FRUTOS, A. «Los relicarios de altar en la Alta Edad Media hispánica: Devoción y liturgia», en ALFARO PÉREZ, F. J. y NAYA FRANCO, C. (eds.). *Supra Devotionem: Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 61-67.

MONTGOMERY, S. «Bones and Stones: Imaging Sacred Defense in Medieval Cologne», en BLICK, S. y GELFAND, L. D. (eds.). *Push Me, Pull You: Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. Leiden y Boston: Brill, 2011, vol. 1, pp. 561-594.

MONTSERRAT, P.; GÓMEZ, D.; FERRÁNDEZ, J. V. y BERNAL, M. *Rosas de Aragón y tierras vecinas*. Jaca: Jolube Consultor Botánico y Editor, 2015.

MORERA VILLUENDAS, A. «El escaparate, un mueble para una dinastía», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie IV, tomo 22, 2009, pp. 107-130.

MUÑOZ MARTÍN, R. «Gabriel Fernández de Madrigal: secretario del rey, regidor municipal y patrono de Santa Isabel la Real de Madrid. Nuevos datos en torno al Escaparate de Figuras de cera de la Vida de la Virgen del Museo Nacional de Artes Decorativas», *Además De. Revista on line de Artes Decorativas y diseño*, n.º 7, 2021, pp. 163-181.

MURRELL, V. J. «Some aspects of the conservation of wax models», *Studies in conservation*, vol. 16, 1971, pp. 95-109.

NASH, L. C. *Translation of the Pignoribus Sanctorum of Guibert of Nogent* [tesis doctoral]. University of Washington, 1941.

NOBLE, T. F. X. *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

OLALQUIAGA, C. «Flore sacrée : les reliquaires à paperoles, ornements sublimes», *Perspective*, n.º 1, 2010, pp. 151-157.

PARASOLE, I. *Studio delle virtuose donne: Doue si vedono bellissimi lauori di punto in aria, reticella, di maglia. Dissegnati da Isabetta Catanea Parasole*. Roma: Antonio Facchetti, 1597.

PARKER, G. *El Ejército de Flandes y el Camino Español 1567-1569*. Madrid: Revista de Occidente, 1976.

PASTOUREAU, M. *Diccionario de los colores*. Barcelona: Paidós, 2013.

PASTOUREAU, M. *Green. The history of a Color*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

PASTOUREAU, M. *Red. The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press, 2017.

- PLATELLE, H. «Guibert de Nogent et le *De pignoribus sanctorum*. Richesses et limites d'une critique médiévale des reliques», en BOZÓKY, E. y HELVÉTIUS, A.-M. (eds.). *Les reliques. Objets, cultes, symboles: Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale*. Turnhout: Brepols, 1999, vol. 1, pp. 109-121.
- PORQUERES, B. *Reconstruir una tradición. Los artistas en el mundo occidental*. Madrid: horas y Horas, 1994.
- PORRAS GIL, M.^a C. «Sagrados fragmentos. Arte y protocolo en torno a las reliquias», en MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I. (dirs.). *La Piedad de la Casa de Austrias. Arte, dinastía y devoción*. Gijón: Trea, 2018, pp. 227-246.
- PORTILLA VITORIA, M. J. «La torre de los Hurtado de Mendoza en Mártioda (Álava)», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año II, tomo II, 1958, pp. 239-254.
- PORTILLA VITORIA, M. J. «Misión secreta de un alavés en Flandes. Don Francisco de Galarreta Ocáriz (año 1643)», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año XI, tomo XI, 1967, pp. 5-50.
- PORTILLA VITORIA, M. J. *Torres y casas fuertes de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de la ciudad de Vitoria, 1978.
- PORTILLA VITORIA, M. *Las torres de Mendoza y Mártioda*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1982.
- PORTILLA VITORIA, M. J. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI: las vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Vitoria-Gasteiz: Obispado de Vitoria y Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988.
- PORTILLA VITORIA, M. J. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX: el valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007.
- PRESTAMERO, L. *Guía de forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de pintura, escultura y arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*. [Vitoria-Gasteiz]: [Mantelli], 1792.
- QUIRÓS CASTILLO, J. A. (dir.). *Arqueología del campesinado medieval: la aldea de Zaballa*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2012.
- RAMEY BURNS, K. *Manual de antropología forense*. Barcelona: Bellaterra Edicions, 2008.
- RETORTILLO ATIENZA, A. «Ambrosio Spínola: entre la cifra privada y el espionaje durante el reinado de Felipe III», *Studia Historica-Historia Moderna*, vol. 41, n.º 2, 2019, pp. 221-247.
- RIBADENEIRA, P. de. *Flos Sanctorum. Libro de la vida de los santos*. Madrid: Luis Sánchez, 1616.
- RIVERA, F. *Vida de Santa Teresa de Jesús, fundadora de las descalzas y descalzos carmelitas*. Madrid: Francisco Lizcano, 1863.
- ROBINSON, K. *The Sense of Smell in the Middle Ages*. Londres: Routledge, 2020.
- RODRÍGUEZ SIMÓN, L. R. «Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, vol. 40, 2009, pp. 457-479.
- ROMERO BEJARANO, M. *Iglesias y conventos de Jerez*. Córdoba: Almuzara, 2018.

ROPER, L. «Luther Relics», en SPINKS, J. y EICHBERGER, D. (eds.). *Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe*. Leiden: Brill, 2015, pp. 330-353.

ROTHEMUND, B. *Barocke Klosterarbeiten*. Autenried: Buch-Kunstverlag, 1982.

RUBLACK, U. «Grapho-Relics: Lutheranism and the Materialization of the Word», *Past & Present*, vol. 206, especial 5, 2010, pp. 144-166.

RUCQUOI, A. «El manuscrito de Cambrai 804: las reliquias de Oviedo y sus milagros», *Territorio, Sociedad y Poder*, vol. 11, 2016, pp. 77-88.

RUIZ DE LOIZAGA, S. *Documentación Medieval de la Diócesis de Vitoria en el Archivo Vaticano (siglos XIV-XV)*. Zaragoza: autoedición, 1997.

RUSSO, L. *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*. Sesto San Giovanni: Aesthetica Edizioni, 1997.

SÁENZ PASCUAL, R. *La pintura gótica en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1997.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.^a L. (ed.^a). *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación en Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2015.

SANSTERRE, J.-M. *Les images sacrées en occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes*. Madrid: Akal, 2000.

SANTOYO, J. C. «Un embajador medieval en Inglaterra: Juan Hurtado de Mendoza», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año XX, tomo XX, 1976, pp. 221-243.

SIGÜENZA, J. de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid: Bailly Baillière e Hijos, 1909.

SILVESTRE, H. «Commerce et vol de reliques au Moyen-Âge», *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 30, n.º 3, 1952, pp. 721-739.

SIMONS, W. *Cities of Ladies. Beguine Communities in the Medieval Low Countries, 1200-1565*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.

SORBER, F. «Gardening for Paradise. Plants in Silk, Metal, Glass and Parchment» en WATTEUW, L. e ITERBEKE, H. (eds.). *Enclosed Gardens of Mechelen. Late Medieval Paradise Gardens Revealed*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2018, pp. 148-165.

TAGLIENTE, G.A. *Opera nuova che insegna a le donne cusire, a racammare, & a disegnare a ciascuno*. Venecia: Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1530.

TAUSIET, M. *El dedo robado. Reliquias imaginarias en la España moderna*. Madrid: Abada Editores, 2013.

TIMÓN TIEMBLO, M.^a P. *El marco en España. Del mundo romano al inicio del modernismo*. Humanes: Publicaciones Europeas de Arte, 2002.

TYCNER, M. *Cult of Saints*, E00586. <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E00586> (Consultado el 1/7/2022).

UBELAKER, D. «Enterramientos humanos. Excavación, análisis, interpretación», en *Munibe* [Antropología-Arqueología, Suplemento 24]. Donostia-San Sebastian: Sociedad de Ciencias Aranzadi, 2007.

URBANEK, R. *Die Goldene Kammer von St. Ursula in Köln. Zu Gestalt und Ausstattung vom Mittelalter bis zum Barock*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2017.

URREA, J. «Los Ipeñarrieta en el siglo xvii», en IGUIÑIZ, F. et al. *El Palacio Corral-Ipeñarrieta. Restauración y rehabilitación del Ayuntamiento de Urretxu*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Urbanismo y Arquitectura, 1993, pp. 81-115.

VALDÉS GALLEGO, J. A. «Un inventario de reliquias inédito de San Salvador de Valdediós (Asturias)», *Documenta & Instrumenta*, vol. 18, 2020, pp. 223-244.

VAN CLEVEN, F.; REYNIERS, J. y ERVYNCK, A. (dir.). *Met maagdelijke blik. De reliekenschat van Herkenrode doorgelicht*. Bruselas: Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2019.

VANDENBROECK, P. *Le jardin clos de l'ame. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13e siècle*. Bruselas: Martial et Snoeck, 1994.

VANDENBROECK, P. «The energetics of an unknowable body», en ROOIJAKKERS, G. (ed.). *Backlit Heaven. Power and devotion in the archdiocese Mechelen*. Tiel: Lannoo, 2009, pp. 174-237.

VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. «Sebastián Hurtado de Corcuera, Bachicaboko erretaula nagusia eta beraren mihise barrokoak = Sebastián Hurtado de Corcuera, el retablo mayor de Bachicabo y sus lienzos barrocos», en ARANSAY SAURA, C. (coord.ª). *Bachicaboko San Martin elizako bi erretaulak (Araba) = Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia/Diputación Foral de Álava, 2013, pp. 83-120.

VERMEIR, R. *En estado de guerra: Felipe IV y Flandes, 1629-1648*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Caja Sur, 2006.

VILLERINO, A. *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de nuestro padre San Agustín y vidas de las insígnies hijas de sus conventos*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego, 1690.

Vocabulario técnico tejidos. Español, francés, inglés, italiano. Lyon: Centre international d'étude des textiles anciens, 1963.

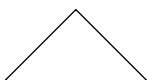
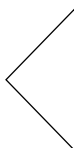
WALSHAM, A. «Introduction: Relics and Remains», *Past & Present*, vol. 206, especial 5, 2010, pp. 9-35.

WALSHAM, A. «Skeletons in the Cupboard: Relics after the English Reformation», *Past & Present*, vol. 206, especial 5, 2010, pp. 121-143.

WATTEEUW, L. e ITERBEKE, H. (eds.). *Enclosed Gardens of Mechelen. Late Medieval Paradise Gardens Revealed*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

WEINREICH, S. J. «An Infinity of Relics: Erasmus and the Copious Rhetoric of John Calvin's *Traité des reliques*», *Renaissance Quarterly*, vol. 74, n.º 1, 2021, pp. 137-180.

WOODS, D. «The Origin of the Legend of Maurice and the Theban Legion», *The Journal of Ecclesiastical History*, vol. 45, n.º 3, 1994, pp. 385-395.



FOTOS A SANGRE

Presentación

Detalle de la estructura del marco central del retablo compuesta por trece elementos decorativos que portan las reliquias y ocho decoraciones en forma de hoja.

Introducción

Sello de lacre rojo con perímetro poligonal cerrado por grafila de puntos. Letras «RRSPD» sobre un escudo en el que está incluido un *bretzel*.

Capítulo 1.

Detalle de la reliquia VL1.

Capítulo 2.

Detalle de la aureola del cráneo VL1, con bordados dorados de motivos florales y fondo salpicado de lentejuelas. En el centro, una bermelleta realizada con siete vidrios rojos a modo de pétalos.

Capítulo 3.

Detalle de la imagen radiográfica de la reliquia VL8.

Capítulo 4.

Detalle del escaparate CJD, realizado en madera dorada y policromada con motivos vegetales y esgrafiados, y en su interior papel pintado, telas, flores y huesos.

Capítulo 5.

Estructura decorativa con cinco reliquias y sus cartelas ubicada en el remate del retablo relicario

Capítulo 6.

Detalle de fragmento de *Missale Romanum* hallado en el interior de la reliquias VSI1.



Kudeaketa eta banaketa:
Kultura eta Kirol Saila
Gestión y distribución:
Departamento de Cultura y Deporte

JP / PVP: 20,00 €

(BEZ barne / IVA incluido)