S. Hu ci

V. Caristi.

EL
SANTUARIO
DE
SA MIGUEL

EL SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE EXCELSIS

El Santuario de San Miguel de Excelsis (Navarra) y su retablo esmaltado

por

S. Huici y V. Juaristi

Estudio comparativo entre los esmaltes de San Miguel y los más importantes que existen en España y en el extranjero

MADRID * MCMXXIX

TALLERES ESPASA-CALPE, S. A., RÍOS ROSAS, NÚM. 24.—MADRID

ADVERTENCIAS PRELIMINARES

EN todas las ocasiones que he visitado el santuario navarro de San Miguel de Excelsis, situado en el monte Aralar, pasó siempre por mi mente la idea de escribir una monografía que abarcase la descripción del templo, de su relicario y, principalmente, la del retablo o frontal esmaltado que contiene, obra esta última que puede calificarse, sin incurrir en hipérbole, como la pieza más importante de esmaltería que existe en España, en competencia con el frontal de Santo Domingo de Silos, actualmente en el Museo provincial de Burgos.

Tanto de la iglesia románica principal, como del pequeño santuario encerrado dentro de la primera, bastan pocas palabras para hacer su descripción, porque la sencillez de sus estructuras y la pobreza de ornato en una y otro, facilitan la tarea sin grandes quebraderos de cabeza. Con los dibujos de la planta y corte transversal de la iglesia mayor, la indicación de los rasgos típicos de la escuela a que pertenece, y, finalmente, la rectificación de algunos conceptos erróneos —reproducidos en diversos libros—, que atribuyen al primitivo santuario un carácter visigótico, hay suficientes elementos de juicio para que el aficionado a estas materias pueda formarse concepto verdadero de la importancia arqueológica de ambas iglesias.

Pero si esta labor es sencilla, no ocurre lo propio al querer describir el frontal esmaltado. Para tener una idea cabal de esta magnífica pieza,

es menester verla con detenimiento, fijándose en los grupos y actitudes de las figuras que forman la composición total y también en el colorido de los esmaltes.

Como la visita al santuario es difícil para la generalidad, porque el acceso a la montaña donde se halla situado es muy penoso, lo que primeramente piensa el que, como yo, trata de divulgar los tesoros artísticos de su país, es en reproducir el frontal con la mayor exactitud posible, tanto en lo que se refiere a la parte fotográfica como a la coloración de los diversos matices que ofrece la obra esmaltada.

Esta labor es propia de un buen fotógrafo, que obtenga autocromas, y de un artista inteligente, que ilumine las reproducciones, completando el trabajo de la máquina, que, por ser tal, no puede aportar el destello espiritual, ese quid divinum, *patrimonio únicamente de los dotados con fino sentido estético.*

Cuando yo buscaba al fotógrafo y al artista, surgió de modo impensado mi amigo el Dr. Juaristi, eminente cirujano, en quien se reúnen, además de las dos cualidades expresadas, otras muy estimables para colaborar en un trabajo de esta naturaleza, por la amplitud de su cultura y su gran devoción al arte.

No sé si tiene algún mérito el libro que publicamos. En caso afirmativo, corresponderá en grado máximo al citado doctor, que, aparte su valiosa colaboración intelectual, interpretando el verdadero significado de algunas figuras de la pieza esmaltada y deshaciendo errores antiguos muy arraigados, ha preparado la obra artística de fotografía en colores con el amor y la paciencia necesarios en trabajos de esta índole, habilísimamente secundado por los talleres de la Editorial Espasa-Calpe.

Si algunos sonríen irónicamente al observar que un médico reputado y un ingeniero de Caminos gastan su tiempo en cosas al parecer tan triviales, pudiendo emplearlo en otras de mayor enjundia, dentro de sus respectivas profesiones, será oportuno decirles lo que el ilustre Gómez Moreno pone en boca del «genio bueno», cuando este personaje hace su propia presentación en el último capítulo del admirable libro La Novela de España.

Después de afirmar el «genio bueno» que es el rey del mundo, aunque le ven humilde y sin corona, hace alguna atinada consideración acerca de nuestros reyes efectivos, y dice: «Yo me contento con menos; solamente soy el ángel de los juegos, nada más. Toco la vida con una pluma de mis alas, y su gravedad se disuelve en escarceos gustosos, en

actividades inútilmente solicitadoras, en mil quisicosas gratas que ponen al hombre a tono con la naturaleza, pródiga en ofrecérsenos bella.....»

Recomienda luego los medios para hacer la vida agradable y termina su discurso con estas palabras: «Si necesitas de fórmulas para regular esta modalidad del vivir humano, a tu alcance las tienes: son el Arte, con toda su infinita riqueza de soluciones. Para hablar, para moverte, para comer, para enamorar, para rendir culto a Dios, para todo es con arte como has de proceder, sutilizando las urgencias del instinto con el don tan humano del ingenio, curva flexible que nunca hiere y hace del esfuerzo pasatiempo agradable. Y ahora quédate en paz, que si reniegas del mundo y de ti mismo, será porque tires a bruto.»

Como estas frases, que nuestro primer arqueólogo atribuye al «genio bueno», contienen preceptos de los que quisiéramos ser fieles observantes, no es menester añadir más, por nuestra parte, para explicar qué clase de motivos son los que hacen salir a la luz pública este modesto trabajo.

S. HUICI

La iglesia románica de San Miguel de Excelsis

NTES de describir esta iglesia, haremos unas breves consideraciones generales acerca del arte románico en Navarra.

El río Aragón, que nace en la vertiente meridional del Pirineo y corre en dirección N.-S. desde Canfranc hasta Jaca, torciendo desde aquí su rumbo hacia el O., es justamente la línea divisoria que separa los monumentos anteriores al siglo XI, tan numerosos en la región oriental pirenaica, con relación al citado río tomado como eje, de todos los demás situados al occidente del mismo, que pueden fecharse desde el siglo XI en adelante.

Desde San Juan de la Peña (Jaca), célebre monasterio que fué cuna de la Reconquista pirenaica, como lo fué Covadonga de la Cantábrica, hasta el cabo de Creus en el mar Mediterráneo, existen muchas iglesias del arte mozárabe y, en general, del que puede llamarse prerrománico, o mejor del primer arte románico, siendo muy interesante la cripta o iglesia baja del citado monasterio, pues data, según opiniones autorizadas, del año 854, habiendo sido consagrada en el año 922, cuando era rey de Pamplona Sancho Garcés I.

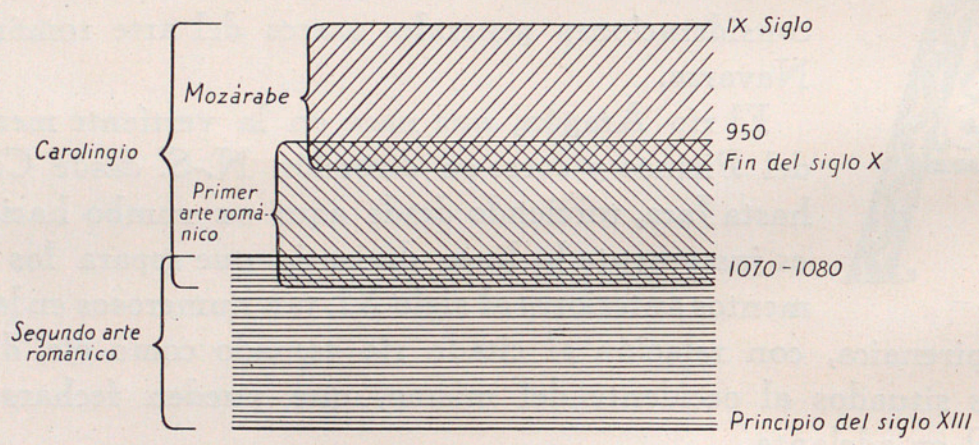
Por la banda occidental, el primer templo de importancia es el monasterio de Leire, situado en el borde mismo del río Aragón, que hemos tomado como línea divisoria de los monumentos construídos antes del siglo XI, de aquellos otros edificados en esta centuria y sucesivas.

Este monasterio, corte y corazón del reino de Navarra, según decía el rey Sancho *el Mayor*, es de construcción románica, pero su cripta puede fecharse en el siglo IX, pues así lo dicen, por una parte, la escultura rudimentaria de sus capiteles, constituída por sencillo esgrafiado,

esbozando unas volutas que parten del centro de ellos (análogos a algunos de la Seo de Manresa) y, por otra parte, la prueba documental existente, o sea la carta que San Eulogio, obispo de Córdoba, escribió al obispo de Pamplona D. Guillesindo, el 16 de Diciembre del año 851, elogiando la observancia regular que había visto diez años antes, en su peregrinación por Navarra, de los religiosos que vivían en dicho monasterio bajo la regla de San Benito.

Salvando, pues, la cripta de este templo y quizá la cabecera de la iglesia de Ujué y parte baja de la de San Martín de Unx (iglesias no estudiadas suficientemente todavía), todo lo demás que existe en el antiguo reino de Navarra data del siglo XI y siguientes.

Al observar diferencias tan marcadas en los monumentos arquitectónicos del Pirineo occidental de los que se hallan en la parte oriental, tomando siempre el río Aragón como la línea de separación, ocurre pensar en ese problema relativo a los orígenes de la arquitectura románica, que



(Puig y Cadafalch)

tantas discusiones ha provocado y seguirá apasionando mientras no se dilucide claramente.

Cuando se estudian los monumentos catalanes, de los que tan detallada cuenta da Puig y Cadafalch en la obra *L'arquitectura románica a Catalunya* y posteriormente en el libro *Le premier art romain*, se comprende que Cataluña —colocada entre dos grandes focos de cultura, al S. la Bética, centro espléndido de las culturas hispano-romanas, visigótica y árabe, y al N. la Provenza, brillante colonia griega sobre el camino de Italia— haya conservado, después de la invasión bárbara, un resto de civilización recluído en algunas ciudades y en los altos valles pirenaicos.

Por esto, es en Cataluña donde el problema del arte carolingio ha podido ser esclarecido, distinguiéndose dos épocas: comprende una los siglos IX y X, con el arte mozárabe, y otra, una parte del X y casi todo el XI, con el arte que Puig y Cadafalch llama románico primitivo, quedando entre las dos un período que no puede calificarse de prerrománico, porque

se encuentran ya plenamente desarrollados la mayor parte de los caracteres del arte propiamente románico.

Pero según las investigaciones del autor citado, ese primer arte románico, que comprende desde el año 950 al 1080, no está circunscrito a una región determinada, sino que se extiende por áreas dilatadas, presentando siempre gran uniformidad, aunque haya sido ejecutado por pueblos diferentes, lo cual demuestra una comunidad de influencias y causas originales.

El Sr. Puig y Cadafalch ha marcado sobre el mapa de Francia más de una centena de monumentos, situados sobre la vertiente mediterránea desde las crestas de las Cevennes hasta el mar, pudiendo ver que el arte catalán del siglo XI era una de las manifestaciones de esa especie de estratificación artística que se descubría en Francia y que ya anteriormente se reconoció en Italia. El enlace no se limitaba a la costa; penetraba tierra adentro, traspasaba los Alpes para repartirse en los valles suizos, y, siguiendo el curso del Rin, avanzaba sobre las tierras germánicas.

Después de estos estudios, tan concienzudamente realizados por el Sr. Puig y Cadafalch, va adquiriendo mayor consistencia para nosotros aquella teoría expuesta por el arqueólogo francés M. Dieulafoy, tan discutida y no tomada en serio por algunos de sus colegas, que por un patriotismo exaltado quieren que sea Francia la cuna de todas las artes.

Dice M. Dieulafoy que el origen del arte occidental hay que buscarlo en Persia y Siria principalmente; pero que, importado luego por los árabes en España en los albores del siglo VIII, después de haber limado las asperezas de su barbarie al contacto de la civilización de aquellos países orientales que anteriormente habían conquistado, penetró en la península Ibérica tan profundamente, que se fundieron los elementos indígenas con los del pueblo invasor, y esta unión dió lugar a la arquitectura religiosa asturiana en el N., a la de Castilla la Vieja en el Centro y a la de Cataluña en el E. Confinada luego en el Pirineo oriental español, que en tan estrecha relación vivía con el francés, la arquitectura románica se extendió por el Languedoc, subió a Borgoña y atravesó el Rin y descendió luego, en la dirección NE.-SO., para entrar nuevamente en España por Navarra, después de haber experimentado en este recorrido gran perfeccionamiento, merced al genio de los monjes cluniacenses.

Esta teoría, que a muchos parecía exagerada, por suponer que el notable arqueólogo M. Dieulafoy padecía la obsesión irano-persa, adquiere cada día mayor solidez, conforme van perfeccionándose los estudios, por las grandes analogías que se observan en las plantas y estructuras de monumentos persas y sirios con los de las iglesias asturianas del siglo IX y de las numerosas existentes en la región catalana, a que antes nos hemos referido.

No creemos ocioso indicar aquí, en confirmación de las ideas anteriormente expuestas, algo de lo que otros arqueólogos, que no son de nacionalidad francesa, dicen de la aportación de España al arte occidental.

Como la transcripción de lo mucho que ya se ha escrito acerca del tema ocuparía grande espacio, nos limitaremos a copiar algunos párrafos substanciales, creyendo con ello hacer una labor necesaria de difusión para rehabilitar el arte de nuestro país.

El profesor de la Universidad de Harvard Arthur Kingsley Porter, autor de la obra monumental *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* y de otras también importantes, en las que revela sus profundos conocimientos en materias artísticas, ha demostrado plenamente cuán grande ha sido la perfección técnica de la arquitectura española en la alta Edad Media y la influencia que ejerció en la de otros países.

En el libro titulado *La escultura de los capiteles españoles*, del que es autora Mrs. Stapley Byne, conocedora como pocos de España en su aspecto artístico, dice el citado profesor Kingsley Porter, firmante del prólogo, que el arte español ha sido injustamente tratado al suponer que carecía de originalidad y fuerza creadora, como se enseñaba en todas las escuelas de arqueología hasta la última década, en que se comenzó a rehabilitar el arte del país hispano.

Censura que la Guía de Baedeker, tan reputada y estimable por otros conceptos, emita juicios equivocados acerca del arte de España, porque, teniendo mucha circulación, contribuye grandemente a propagar esas ideas erróneas, y se lamenta de que, si alguna vez protestaban los escritores españoles, era con un patriotismo inocente, que a nadie convencía, dando lugar esta conducta a que se reanudase con nuevos bríos la caprichosa tarea de desprestigiar el arte español; dice luego textualmente:

«Sin embargo, poco a poco España llegó a ser mejor conocida. La increíble riqueza artística de las provincias, que los del 90 no soñaban, fué conquistando gradualmente la atención de un mundo incrédulo. Escritor hubo, como Bertaux, que empezó en son de mofa y acabó con acento de plegaria. Si no llegó a rechazar enteramente las antiguas apreciaciones, por lo menos la belleza estética de aquellos monumentos, que suponía tan inferior, enardeció su pluma. Y más de un viajero, al regresar de España, quedó sorprendido de hallar un tanto frío y recompuesto el arte de Francia e Italia, considerado como de orden superior. Salieron luego a la palestra Lampérez y Gómez-Moreno, y el empuje del arte visigótico venció las repugnancias del público arqueologizante. Quedó fuera de controversia que la raza motejada de retrógrada y estéril, la escoria artística de Europa, la que era incapaz de toda iniciativa y se contentaba con lamer los platos de vecinos más privilegiados, había precedido, en realidad, y aventajado al resto del occidente durante la mitad de la Edad Media y

había estado produciendo una arquitectura de alta perfección técnica, mientras Italia, Francia, Inglaterra y Alemania estaban sumidas en la barbarie. Aprendimos entonces que España había abovedado las naves de sus iglesias dos siglos antes que Francia, considerada como iniciadora, y que todo el arte prerrománico de la península, visigótico y mozárabe, es de un refinamiento y un excelso acabamiento, al que no llegó ninguna obra contemporánea de ningún país.

»Más tarde, miss King nos hacía barruntar la importancia de Compostela y de la ruta de Santiago; Dieulafoy insinuaba que España puede haber sido la puerta por donde la corriente benéfica de la influencia oriental entró en Europa; y Puig demostraba que la arquitectura de la Francia central y meridional en el siglo XI es catalana. Finalmente, hace pocos meses, Gómez-Moreno nos ha revelado que en el siglo XI existió en León un centro de cultura artística que tiene pocos rivales en la historia humana. Goya y *El Greco* y los pintores españoles modernos han sido reivindicados en sus fueros. Los primitivos del siglo XV han recabado al menos la estimación estética. La arquitectura gótica tiene todavía que ser estudiada críticamente; en tanto no se haga con espíritu imparcial, no podemos juzgar si es cierto que España careció de impulso creador en este sentido. Sospecho, sin embargo, que quien haya contemplado y sentido las catedrales españolas exigirá mucha persuasión a los arqueólogos antes de creer que aquel arte estaba muerto. Acaso habrían pasado los días de más esplendor; a la lucha de la Reconquista había seguido una peligrosa victoria; España se había aliado contra los moros, más cultos, con Europa, menos culta. Sin embargo, bajo la aparente corteza exótica fermentaba todavía en el arte español una intensidad emotiva, una desatada prodigalidad de ideas artísticas y una irresistible poesía, que era de pura y sublime cepa española.»

Por su parte, Mrs. Stapley Byne, en el breve pero substancioso estudio que precede a la serie de 260 modelos de capiteles del siglo VI al XVI, reproducidos en hermosos fotograbados, emite juicios que importa recoger, porque son resultado de sus peregrinaciones por España, durante diez y ocho o veinte años, en unión de su marido, Mr. Arthur Byne, arquitecto, con el que comparte las tareas artísticas, en las cuales ambos han alcanzado gran reputación.

Dice Mrs. Byne que en cada excursión por nuestro país se le revelaban nuevos tesoros de todo género; pero que poco a poco adquirió la convicción inquebrantable de que la mayor sorpresa que España podía ofrecerle era su riqueza, no pregonada, de los monumentos románicos y prerrománicos.

Manifiesta su extrañeza de que investigadores serios hayan permanecido ignorantes de esta riqueza a pesar de lo que escribió el arquitecto inglés George Edmund Street, hace más de sesenta años, en su libro fundamental sobre la arquitectura gótica, en donde se lee: «Constituye España

por sí sola una verdadera rama del arte, tan vigorosa, tan noble, tan digna de estudio, que habré de sufrir una decepción si dentro de poco sus construcciones no son mucho más familiares que lo son ahora para los ingleses especializados en iglesias.»

Los compatriotas de Street permanecieron indiferentes, y dice mistress Byne:

«Verdad es que tampoco los españoles cumplieron con su deber hacia sus monumentos.» «Cuando algunos arqueólogos españoles —continúa Mrs. Byne— empezaron a reclamar antigüedades para sus iglesias prerrománicas, los arqueólogos franceses protestaron. Pero los edificios de la novena y décima centuria que se levantan al S. de los Pirineos, con bóvedas y contrafuertes, demostraban que en vano Francia se atribuía la prioridad en la arquitectura de este tipo. La única voz francesa que se alzó en defensa de las reclamaciones de España fué la de Marcelo Dieulafoy, quien llegó a proclamar a este país como cuna del románico de la Europa occidental, como fuente de sus elementos básicos.»

Censura lo que el doctor Carlos Justi ha dicho, en la Guía Baedeker, de nuestro país; y refiriéndose luego al crítico que preparó el estudio acerca de Navarra, en la serie titulada *España y sus monumentos,* condena Mrs. Byne las diatribas que lanzó contra la estatuaria de la portada de Sangüesa, al decir de ellas que «son de forma tan monstruosa, que no se parecen a ninguna obra románica conocida; debió de andar en ellas la mano zafia de algún escultor vasco.»

Claro está que el zafio —esto lo decimos nosotros— fué el que escribió esas líneas, reveladoras de la completa carencia de sentido estético en su autor.

Aunque no se trata de describir en este libro el arte románico navarro y sí tan sólo lo que puede tener relación con el santuario de San Miguel de Excelsis, indicaremos, sin embargo, de un modo general, dónde se encuentran los monumentos principales correspondientes a los siglos XI, XII y primera mitad del XIII.

Las principales iglesias románicas existentes en Navarra se hallan en los itinerarios que seguían las peregrinaciones a Santiago de Compostela, dentro de la provincia, o bien a uno y otro lado de esos caminos, aunque sin separarse mucho de ellos.

Georgiana Goddard King, a la que tanto debe el arte español, en su interesante obra *The way of Saint James* (G. P. Putnam's Sons, New York-London), describe hasta siete itinerarios a Compostela; pero para nuestro objeto de indicar solamente los templos románicos del trayecto en la provincia de Navarra, copiaremos la parte del itinerario del clérigo francés del siglo XII (1120) Aymery Picaud, que afecta a esta provincia.

Entraban los peregrinos en España desde Francia, en los siglos XI,

XII, XIII y XIV, por dos puntos distintos: el puerto de Cisa (Navarra) y el puerto de Somport (Aragón). Las dos corrientes se unían en Puente la Reina, marchando desde aquí juntas hasta Santiago de Compostela.

Por eso el itinerario de Aymery Picaud comprende las dos ramas siguientes (véase el croquis en la página 12):

De Somport a Puente la Reina

Borcia	Borce
Portus Asperi	Somport
Hospitales Cristinae	Santa Cristina
Canfrancus	Canfranc
Jacca	Jaca
Aragonus, flumen	Paso del Río Aragón
Osturiz	
Thermas	Tiermas
Mons Reellus	Monreal
Pons Reginae	Puente la Reina

De Cisa a Puente la Reina

Villa S. Michaelis	San Michel
Portus Ciserei	Puerto de Cisa
Hospitales Rotolandi	Ibañeta
Villa Runcievallis	Roncesvalles
Biscaretum	Viscarret
Resogna	Larrasoaña
Arga et Runa, flumen	Paso del río Arga
Pampilonia	Pamplona
Pons Reginae	Puente la Reina

De Puente la Reina a Compostela

Rious Salatus	Paso del río Salado
Stella	Estella
Aiega, flumen	Paso del río Ega
Arcus	Los Arcos
⋮	⋮
Compostelle	Santiago de Compostela

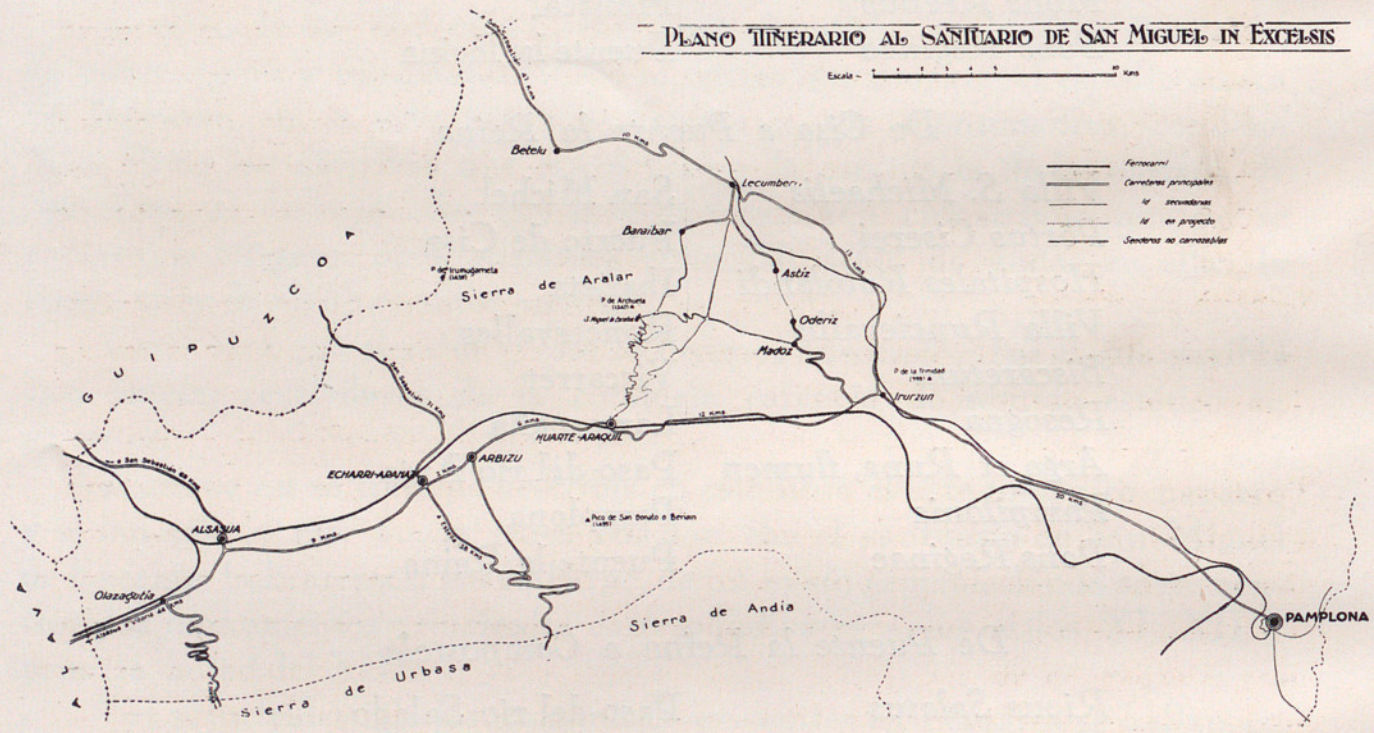
Corresponden al itinerario Somport-Puente la Reina, aunque no se hallan exactamente en él, la iglesia románica del monasterio de Leire y las de Sangüesa, que son las principales, y, cerca de Puente la Reina, la pequeña capilla de Templarios, en el lugar llamado Eunate, que merece especial

mención, entre otras muchas iglesias rurales de la misma época dentro de la provincia de Navarra, que sería prolijo detallar.

En el trayecto de Cisa a Puente la Reina nada hay que merezca la pena, exceptuando los restos de la primitiva catedral románica de Pamplona y la pequeña iglesia rural de Gazolaz.

Puente la Reina, Cirauqui y, principalmente, Estella, con el monasterio de Irache, encierran lo más notable que tiene Navarra de la época románica del siglo XII y lo que comprende el período de transición hasta mediado el siglo XIII.

La comitiva de peregrinos salía de Navarra para entrar en Logroño por lo ciudad de Viana, en cuyas proximidades se halla una interesante capilla de Templarios (Torres-Sansol). Arcus (Los Arcos) es el último pueblo de aquella provincia, que aparece en el itinerario de Aymery Picaud.



Historia del santuario de San Miguel

HAREMOS un extracto de la detallada que escribió el doctor Arijita, con el título de *Historia de la imagen y santuario de San Miguel de Excelsis.*

Este libro del Dr. Arijita es resultado de depurar cuanto anteriormente se había dicho acerca del tema, especialmente por el P. Burgui, único historiador de importancia del santuario.

Convienen los narradores, apoyándose en la tradición, que el suceso origen de la fundación del monumento se verificó en los tiempos del reinado de Witiza.

Por esta época vivía en el pueblo de Goñi el caballero navarro don Teodosio, el cual tuvo que ausentarse de su residencia, con la hueste visigoda de su mando, para combatir a los enemigos. Refiere la tradición que, al volver D. Teodosio de Goñi a su valle, le salió al encuentro uno como ermitaño, que en la austeridad de su hábito aparentaba ser un enviado del cielo. Detuvo en su marcha al impaciente caballero y, manifestando extremado interés por su honor, le reveló que su mujer, faltando a la ley del matrimonio y a lo que exigía de ella su propia nobleza, le había ofendido gravemente con un criado.

«Aturdido el noble caballero —dice el Dr. Arijita— con tan fatal revelación, y sintiéndose presa de los más extraños pensamientos, emprendió su marcha hacia Goñi, revolviendo en su imaginación las ideas más horribles de venganza, y, sin dar lugar a que hablase a su corazón la prudencia, se introdujo con todo disimulo en su casa cuando ya la noche había extendido su manto por todas partes. Subió cautelosamente a su aposento y, acercándose a la cama en que suponía estaba durmiendo su mujer, notó que eran dos personas las que allí había acostadas. Y sin reflexionar un

momento, lleno de ira y de furor, tomando en su mano la espada, dió muerte instantánea a los dos creídos culpables, saliendo luego precipitadamente de la habitación, creyendo hallar en la fuga un lenitivo al remordimiento que le llenaba el corazón.

»Pero no fué pequeño su asombro cuando, al salir de la casa, encontró a su mujer, Constanza de Butrón, viva y sana, quien, al ver a su marido, no sabía cómo expresarle el gozo inmenso que sentía en su venida. Preguntóle Teodosio de dónde venía y quiénes eran los que dormían en su habitación, contestando ella que desde la marcha de su marido había traído a su casa a los padres de él, cediéndoles su propio cuarto para atenderles mejor, y que aquella noche, después de dejarles recogidos, se había marchado a la iglesia para hacer oración. Conoció el desdichado D. Teodosio el crimen que había cometido matando a sus propios padres y ofendiendo a su inocente esposa en lo más delicado de su honra, y llamando al párroco de Goñi, que algunos nombran Juan de Vergara, de edad de sesenta años, y confesándole su horrendo delito, salió por su orden aquella misma noche con dirección a Pamplona, cuyo obispo, San Marciano, le intimó el precepto de marchar en peregrinación a Roma a recibir del Sumo Pontífice la absolución de su crimen.»

Según la tradición, este suceso ocurrió en el año 707. Marchó D. Teodosio a la capital del orbe cristiano en concepto de humilde penitente, y se supone que haría tan largo viaje a pie.

Y sigue el Dr. Arijita diciendo: «Oyó el Santo Padre la confesión que el humilde D. Teodosio le hizo de su crimen nefando, y, en armonía con la disciplina canónica de aquellos tiempos, le mandó que se ciñera al cuerpo una gruesa cadena de hierro con argollas y que, cargado con una gran cruz de madera, hiciere penitencia en vida solitaria y sin dormir bajo techado hasta que la cadena y las argollas se le desprendieren de la cintura, lo cual sería señal de haberle Dios perdonado su pecado, y que en el mismo sitio donde esto sucediere levantase un templo en honor del Arcángel San Miguel.»

Aceptada con toda humildad por el caballero de Goñi la penitencia que le impuso el Vicario de Cristo, enderezó su peregrinación hacia Navarra, vagando errante durante siete años en el monte Aralar, y concluye su narración con estas palabras:

«Había entre los peñascos del monte Aralar una cueva profunda, en la cual solía habitar un dragón de formidable corpulencia, que tenía atemorizados a los moradores de la comarca, y cuya existencia no era conocida de D. Teodosio, por el mucho tiempo que llevaba apartado de los hombres e ignorante de los sucesos. Siguiendo el curso de su errante vida, llegó el solitario cerca de aquella cueva, y vióse de improviso enfrente del horrendo monstruo, que, con ojos centelleantes y abierta la ponzoñosa boca, se

disponía a hacerle presa de sus uñas. Atónito el infeliz penitente a la vista de tan inesperado peligro, sin armas para defenderse, sin fuerzas para luchar, sin ánimo para huir, espantado y convulso y creyéndose al borde de un abismo, lleno de fe y confianza clamó con toda su alma: *¡San Miguel me valga!* Oyóse entonces un trueno formidable, que resonó en las montañas, rasgóse el azul del firmamento y se llenó la cumbre del Aralar de resplandores celestiales, entre los cuales apareció en forma visible el Santo Arcángel con la cruz sobre su cabeza, acudiendo solícito a proteger a su devoto. El dragón quedó muerto instantáneamente, y el piadoso anacoreta sintió que caían rotas las cadenas y la argolla, testigos de su penitencia, en señal del perdón que Dios le había concedido.»

Agradecido D. Teodosio al favor insigne que recibiera del Arcángel San Miguel y deseando además cumplir el mandato del Sumo Pontífice, determinó, de acuerdo con su esposa, Doña Constanza, construir un templo en el mismo lugar en que se había verificado la celestial aparición.

ALGUNOS DOCUMENTOS FEHACIENTES

Del primitivo santuario, que, según la tradición, fué fundado por don Teodosio de Goñi en el año 714, se tiene el documento fehaciente de Sancho *el Mayor*, por el cual se demuestra que existía en el año 1027.

Posteriormente a esta fecha, sin que se pueda precisar exactamente cuándo, dice un autor que edificaron la actual iglesia o templo mayor incluyendo en su centro el primitivo: *Edificaron la Iglesia con tres navadas de piedra, todo de maravilloso edificio, traídos los materiales de carreo, a brazos de los mismos cofrades.*

Se refiere también por los historiadores que D. Pedro Sánchez, rey de Aragón y Navarra, padeciendo una enfermedad incurable en el año 1094, buscó el remedio, que no podían darle los hombres, en la protección de San Miguel de Excelsis; y al efecto, cuando se estaban realizando las obras de ampliación del templo «subió a pie esta sierra del monte Aralar con unas alforjas a cuestas, cargadas de arena, cuando sanó milagrosamente una noche en esta iglesia de cierta enfermedad según natura incurable».

Se supone que la iglesia fué consagrada por siete obispos en el año 1098, pero no existe documento alguno que lo justifique.

Lo que sí es positivo, por probarlo varios documentos, es que el santuario de San Miguel de Excelsis se emancipó de la tutela del monasterio de Zamarce, llegando a adquirir vida independiente. Es tradición constante en Navarra que D. Teodosio de Goñi vivió hasta el fin de sus días en el santuario de San Miguel en hábito de monje, y aun alguno se ha atrevido

a afirmar que lo fué de la Orden de San Benito, a la cual pertenecía el monasterio de Santa María de Zamarce, situado al pie del monte Aralar, en el lugar conocido hoy con el nombre de Huarte-Araquil.

El erudito Sr. Arijita depura aquello que es tradición, más o menos fidedigna, de lo que se puede justificar con documentos fehacientes, y a este fin dice que la orden monástica más antigua en Navarra fué la de San Benito, que, fundada en el siglo VI, contaba en el VII, en el territorio navarro, seis célebres monasterios, como lo atestigua la carta que San Eulogio de Córdoba escribió al obispo de Pamplona D. Guillesindo, en 16 de Diciembre del año 851. Se mencionan en esta carta como monasterios muy principales los de Leyre, Cisa, Igal, Urdaspal y San Zacarías. De todos estos sólo queda hoy la iglesia de Leyre.

El primer documento conocido relativo a la iglesia de Santa María de Zamarce, situada, como hemos dicho, al pie del santuario de San Miguel de Excelsis, es un Real decreto de Sancho *el Mayor* del año 1027, quien, señalando los límites del obispado de Pamplona y sus pertenencias, menciona *todo el valle de Araquil con el monasterio que se llama de Santa María de Zamarce y con su iglesia de San Miguel de Excelsis y todo su pertenecido.*

Que la iglesia de San Miguel de Excelsis fué en sus principios aneja al monasterio de Zamarce, consta no sólo por el documento del rey Don Sancho, de 1027, sino por otros varios, en los cuales aparece siempre como si fuese una dependencia del indicado Zamarce. (*Bula* del Papa Celestino II dada en Letrán a 25 de Febrero de 1143; otra del Papa Lucio II, expedida en Roma el 31 de Diciembre de 1144; otra de Eugenio III, del 28 de Abril de 1146; otra de Adriano IV, del 15 de Junio de 1156; la de Alejandro III, del 13 de Agosto de 1165; la de Clemente III, del 12 de Agosto de 1188, y la de Celestino III, del 18 de Diciembre de 1191).

(Escrituras del rey D. Pedro Sánchez, de los años 1096 y 1103; de Alfonso *el Batallador*, del 1125; de D. García Ramírez VII, en 1136, y de D. Sancho Garcés VII, en el mismo siglo XIII).

En todas estas escrituras se indica la vida regular independiente del santuario de Excelsis, y confirma esto mismo un instrumento de D. Pedro de Paris, obispo de Pamplona en 1191, quien, al hacer donación de una casa para que sirviera de reunión a la cofradía de San Miguel en el santuario de Aralar, hace mención del *abad prior y todo el convento*, significando los cargos de una comunidad regular.

Iglesia de San Miguel de Excelsis

LA iglesia románica de San Miguel de Excelsis, que encierra el primitivo santuario, es una basílica de tres naves, con sendos ábsides semicirculares, sin que ofrezca la forma de cruz, ni en planta ni en alzado. Aunque no presenta *crucero* propiamente dicho, puesto que no existe encuentro transversal de dos naves, se ha querido, sin embargo, indicarlo, porque siendo este lugar el más noble de la iglesia, donde se colocaba el altar, los constructores del templo interrumpieron la continuidad de la nave principal y determinaron, por dos arcos torales y dos formeros, un espacio que, sin ser cuadrado perfecto en la planta, por deficiencias constructivas, se cubrió con una bóveda cupuliforme o de casquete esférico, haciendo el efecto de pechinas prolongadas por arriba hasta cerrar en curva continua.

Esta bóveda vaída, bastante peraltada, que no se manifiesta al exterior, cubre un espacio trapezoidal en la nave del centro, señalando el tramo inmediatamente anterior al presbiterio como lugar del crucero.

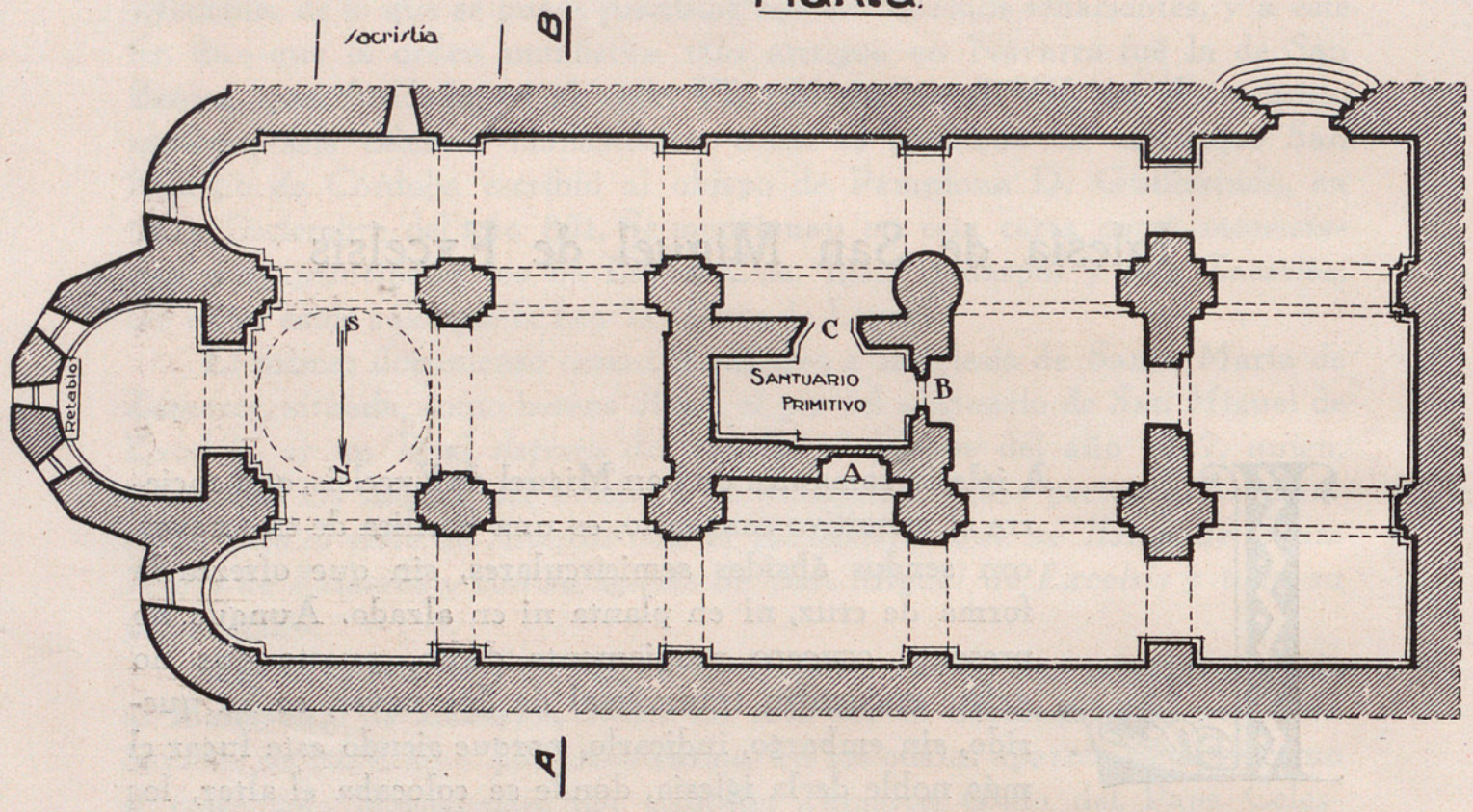
La iglesia ofrece orientación litúrgica y, por tanto, el eje mayor está en la dirección E. a O., correspondiendo el ábside, como es de rigor, a la parte oriental.

La planta es del tipo basilical, con tres naves y tres ábsides semicirculares, y sus dimensiones, en sentido longitudinal y transversal, son, respectivamente, de 37,50 y 14,70 metros.

En cuanto a su estructura, constituída por las tres naves, cubiertas con medios cañones de ejes paralelos y ábsides con casquetes esféricos, encaja dentro de la que los franceses llaman escuela del Poitou, que da lugar, aunque el sistema es lógico y perfecto como equilibrio, a iglesias muy obscuras, por ser muy difícil dar luces a la nave central.

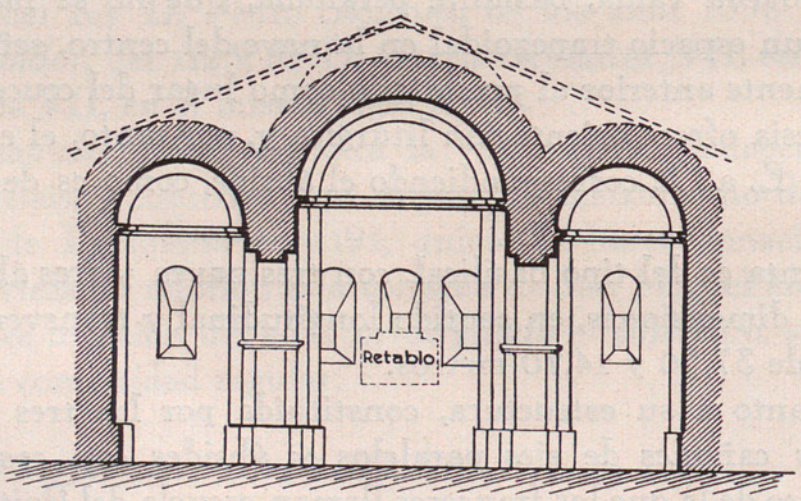
SANTVARIO DE SAN MIGUEL IN EXCELSIS

Planta.



Escala 1:200

Seccion alzado por A.B.



Escala 1:200

Las bóvedas de medio cañón, de directriz semicircular, llevan arcos fajones de refuerzo, que se apoyan en machos cruciformes o pilares compuestos con los elementos sustentantes, correspondientes a los que tiene la bóveda.

En la planta de la iglesia (pág. 18) puede observarse que hay un pilar de sección circular, desentonando por completo de todos los demás, que tienen núcleo prismático, con los resaltos correspondientes para recibir los arcos fajones y formeros. Esta anomalía sólo puede explicarse por el deseo de utilizar, al edificarse la iglesia mayor, uno de los elementos anejos al primitivo santuario, que quedó comprendido dentro de aquélla (figs. 1 y 2). Nosotros suponemos que esa columna cilíndrica que tanto llama la atención dentro de la iglesia, por romper la uniformidad de los pilares sustentantes de las bóvedas, debió de ser durante la primera época, en que la capilla estuvo aislada, una torre de sección circular y poco diámetro, como correspondía a la pequeñez de la ermita, aprovechándose, al construir la iglesia grande, como uno de los apoyos de las bóvedas de ésta.

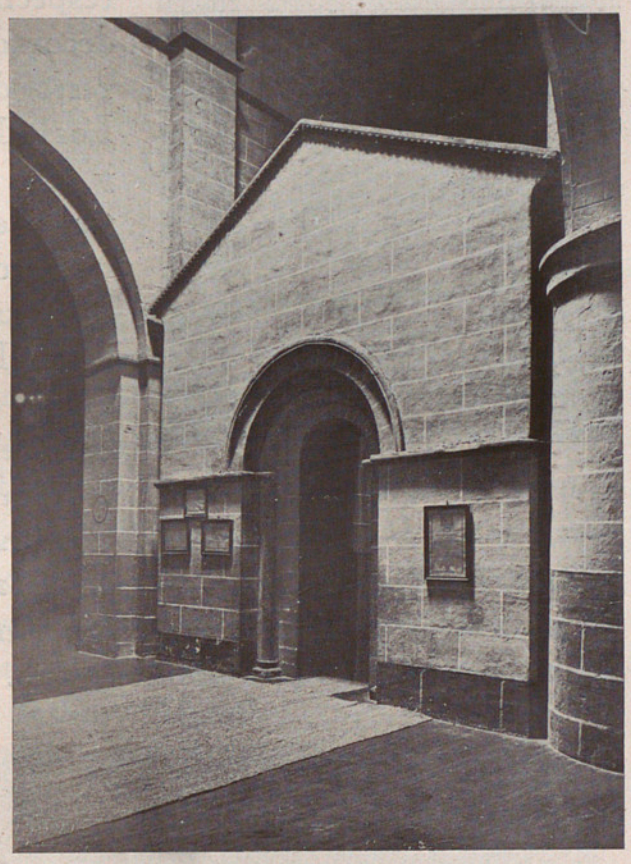


Figura 1 (Arch. Mas)

Estas torres campanarios cilíndricas han sido empleadas en la época románica primitiva, y puede citarse el ejemplo de la iglesia de Santa Coloma, de Andorra, análoga por su simplicidad y fecha a la ermita del monte Aralar, que ofrece un campanario cilíndrico de pequeño diámetro, verdaderamente típico.

El aspecto exterior de la iglesia no puede ser más pobre. Al llegar a la cumbre del monte Aralar, después de una penosa ascensión, lo primero que descubre el visitante es la cabecera del santuario (fig. 3). Recuerda, por su austeridad, la del monasterio de Leyre.

Está formada esa cabecera por los tres ábsides, viéndose en el central tres ventanas tímidamente abiertas en los muros y una en cada uno de los laterales. Son del tipo más simple de ventanas, de silueta rectangular, puesto que sólo presentan jambas completamente lisas y un solo arco sin molduras.

Las columnas con capiteles esculpidos, que flanquean generalmente las

ventanas de los ábsides románicos, las impostas corridas y sobre ellas los arcos en degradación, así como las cornisas apoyadas en *canecillos* labrados, no se ven por ninguna parte en San Miguel de Excelsis.

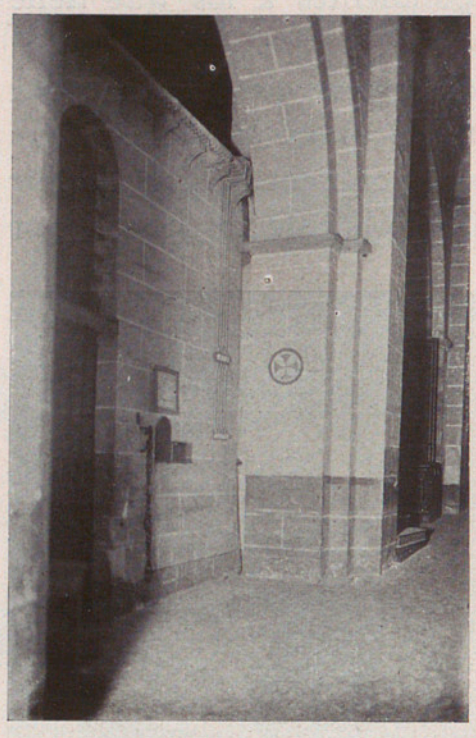


Figura 2

La misma impresión de pobreza produce el interior. Salvo la puerta tapiada del primitivo santuario, de la que trataremos luego, que presenta dos columnas con sus respectivos capiteles y las impostas bastante decoradas con tallos serpeantes, en todo el resto de la iglesia no hay ornamentación. Los pilares son lisos, sin basas ni capiteles, y sólo una impostilla insignificante, a la altura del arranque de las bóvedas, rompe la monotonía de aquellos muros, toscamente construídos.

El desnivel del piso, en sentido longitudinal, es sumamente pronunciado subiendo hacia el presbiterio. Las paredes están cubiertas con el inevitable enlucido, pintado luego caprichosamente para figurar un despiezo arbitrario. Es de desear que los conservadores del monumento lo restituyan a su primitivo estado, despojándolo de esta capa de cal y de algunas otras cosas que revelan pésimo gusto.

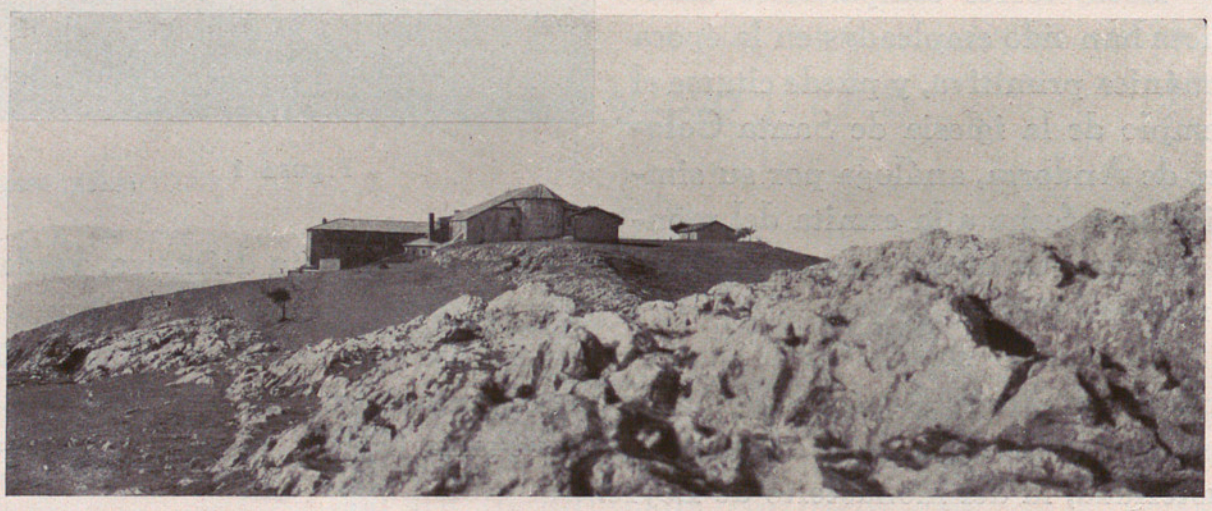


Figura 3

Santa María de Zamarce

COMO contraste con la pobreza de ornamentación de esta iglesia de San Miguel de Excelsis, remitimos al lector a los fotograbados que representan la de Santa María de Zamarce, situada al pie del monte Aralar (figs. 4 a 7).

Según hemos dicho al resumir la historia del santuario, fué éste en sus principios anejo al monasterio de Santa María de Zamarce, cuya iglesia, bastante abandonada por cierto, puede verse actualmente en el pueblo de Huarte-Araquil, punto de partida del camino que generalmente se toma para subir al citado santuario de San Miguel.

Del monasterio de Santa María de Zamarce sólo queda hoy la iglesia,

Figura 4

Figura 5

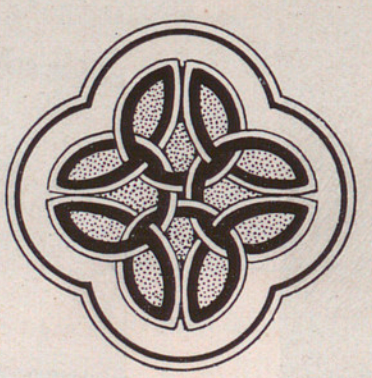
que es de una sola nave con ábside semicircular reforzado con contrafuertes en toda su altura y provisto de dos ventanas.

La puerta de acceso a la pequeña iglesia está formada con tres arquivoltas de bocel liso apoyadas en tres pares de columnas.

Figura 6

Figura 7

Los capiteles de éstas, la imposta continua que corre por encima de todos ellos y las bandas semicirculares entre las arquivoltas, así como el arco de medio punto apeado en las jambas de la puerta, se hallan ricamente esculpidos.



Primitivo santuario

E ser cierto que el primitivo santuario se edificó hacia el año 714, que es cuando, según la tradición, apareció el Arcángel San Miguel al caballero D. Teodosio de Goñi, su fábrica debía de ofrecer alguna de las características de la arquitectura visigótica, propia de la región y de la época, porque no se observan por la parte N. de Navarra vestigios del arte mozárabe.

Don Pedro de Madrazo, arqueólogo eminente, se tomó el trabajo, que no es pequeño, de subir hasta el santuario y estudiar el monumento en su aspecto arquitectónico, y muy especialmente el famoso retablo o frontal esmaltado que encierra. Como resultado de sus estudios, publicó, el año 1865, un trabajo en el tomo VI del *Museo Español de Antigüedades* y posteriormente lo reprodujo, en su parte principal, en la obra *España y sus monumentos.*

Afirmó Madrazo que el primitivo santuario, actualmente dentro de la iglesia románica, tiene carácter visigótico, y esta afirmación se ha repetido por diversos autores, sin analizar debidamente la estructura del pequeño templo ni sus elementos decorativos.

Se trata de una *cella* o capilla de planta rectangular que tiene 5,50 metros de longitud y 3,50 de anchura. No presenta ábside de ninguna clase y se cubre ese pequeño espacio con bóveda semicilíndrica, cuya directriz es un medio punto o quizá un arco ligeramente peraltado.

Como elementos decorativos sólo ofrece, interiormente, una pequeña faja de *billetes* a manera de friso a la altura del arranque de la bóveda, y exteriormente (en la época que estuvo exenta la capilla), una puerta situada en el lado N., que está formada por un arco semicircular, sustentado por dos columnas provistas de sus respectivos capiteles, y coronando los muros

longitudinales una sencilla cornisa apoyada en ménsules sin labrar. Parece que se trata en la actualidad de poner en servicio la indicada puerta, cerrada a canto y cal durante muchos siglos, derribando la pared que la inutiliza.

Figura 8

Además de esta puerta, señalada en el plano con la letra *A*, tiene el santuario otras dos: la marcada con la letra *B*, que debió de abrirse después de edificada la iglesia románica principal, comprendiendo a la pequeña, y la correspondiente a la letra *C* del plano, que fué primitivamente un luneto, vano producido en la bóveda cilíndrica para dar luz a la capilla, rasgándole después hasta el suelo y convirtiéndole en puerta de acceso cuando las inclemencias del tiempo en aquellas alturas obligaron a tapiar la entrada del lado N., que era la puerta principal de la pequeña iglesia, aislada en la primitiva época, como hemos dicho, y sometida, por tanto, a la intemperie por todos lados.

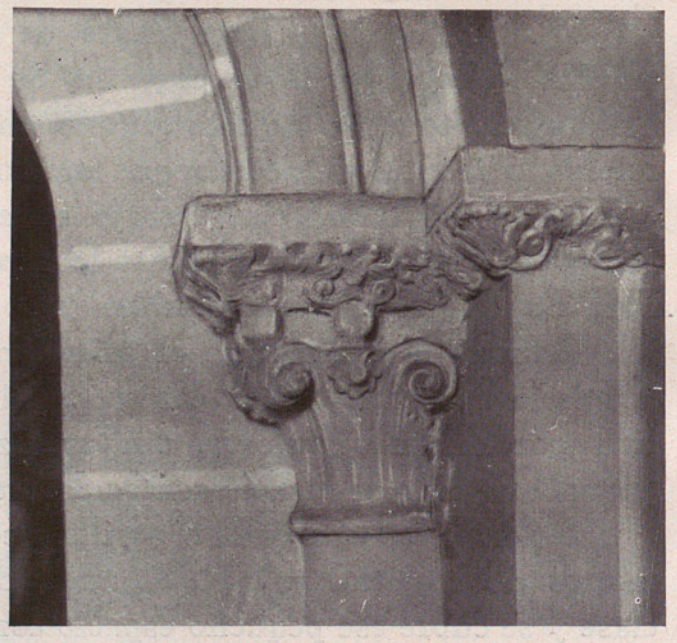


Figura 9

Teniendo una estructura tan sencilla el santuario, puesto que es una superficie rectangular de 5 por 3,5 metros, cubierta por una bóveda de medio cañón, muy bien pudiera admitirse que fué construída en los tiempos visigóticos, aunque no ofrezca ninguna de las características propias de la arquitectura de esa época, si la ornamentación que presenta la puerta *A* no delatara claramente su estilo románico neto cuando éste ya se manifestaba uniforme y perfecto, es decir, ya entrado el siglo XI.

Hemos indicado anteriormente que el vano de esta puerta se halla determinado por un arco semicircular apeado en dos columnas con sus respectivos capiteles. El arco está exornado por una sola arquivolta, de bocel liso, arrancando de las impostas, finamente esculpidas.

No sería propio de este trabajo establecer las diferencias esenciales que separan los capiteles visigóticos de los propiamente románicos. Quien tenga curiosidad por conocer estas diferencias al primer golpe de vista acuda a la obra de Mrs. Stapley Byne, titulada *La escultura en los capiteles españoles,* donde se hallan representados, en 260 magníficos grabados, ejemplares de capiteles españoles correspondientes a la alta y baja Edad Media, en los que se puede comparar los detalles de técnica, de dibujo y de temperamento de los diferentes estilos.

Bastará indicar solamente que los capiteles visigóticos, sean de influencia romana o bizantina, se caracterizan por la imitación de las formas clásicas, principalmente la que ofrecen los capiteles corintios y compuestos, y en cuanto a otros elementos decorativos, como impostas, frisos, es muy marcada la tendencia a geometrizar y estilizar exageradamente, hasta el punto de desaparecer la idea de la cosa copiada.

Los capiteles que existen en la puerta citada del primitivo santuario de San Miguel de Excelsis pertenecen al arte románico cuando éste se hallaba completamente definido, es decir, ya entrado el siglo XI.

Lo mismo podríamos decir de la arquivolta que decora la misma puerta. Es netamente románica y no hay nada parecido en el arte visigótico, porque en éste el arco, casi siempre de herradura, arranca, sin molduración de ninguna clase, del ábaco o de la imposta que va encima del capitel, siendo muy contados los casos en que no se presenta así.

Mejor que cuanto nosotros pudiéramos escribir en apoyo de esta tesis es recomendar al lector que examine las figuras 8 y 9, donde se hallan representados los capiteles a que venimos refiriéndonos, así como los arranques del arco de medio punto, exornado con una arquivolta de baquetón liso.

Otro detalle que indica la filiación románica del santuario es el pequeño friso interior que corre a la altura del arranque de la bóveda semicilíndrica.

Este adorno interno de la capilla está formado por *billetes,* elemento decorativo característico del arte románico, como eran los ajedrezados, dientes de sierra, puntas de diamante, etc. No se ve por ninguna parte esa ornamentación típica de la arquitectura visigótica, constituída por estrellas, cruces, hélices, florones y otros varios motivos geométricos, o la imitación de algún bordado, como puede observarse en la imposta perlada de San Juan de Baños (Palencia), notable iglesia visigoda dedicada por Recesvinto en el año 661, según lo testifica la inscripción lapidaria existente en ella.

El Arcángel

LA reliquia venerada, el *Lignun Crucis*, está en la cabeza de una imagen del Arcángel tutelar, de madera forrada de plata dorada, obra de orfebres del siglo XVI. Mide unos 71 centímetros, incluyendo en ellos la cruz que el Arcángel levanta, y tiene una silueta simétrica y elegante, de valor decorativo (fig. 10).

Esto es lo que sabemos acerca de la historia de esta imagen: Dice la tradición que San Miguel, luego de su aparición al señor de Goñi en el trance de libertarlo del dragón, dejó en el lugar su efigie, o que ésta fué mandada poner por D. Teodosio Goñi en memoria del prodigio, que sucedió en el siglo VIII. Sólo hay mención de la imagen actual desde el siglo XVII, según Arijita, del que copiamos:

«El primer caso de que se hace mención en las historias de San Miguel de Excelsis sucedió en el año 1620, siendo ministro del santuario don Miguel de Leiza. Cuentan que entrando una mañana en la iglesia una de las beatas del mismo encontró frente a la capilla del santo a tres hombres de pie, inmóviles y rígidos, con los rostros horriblemente desfigurados, quienes manifestaron habían entrado allí por la noche con ánimo de robar; pero que no sólo no habían conseguido su objeto, sino que ni aun habían podido moverse de aquel sitio. Acudió el ministro, ante quien declararon su delito y pidieron perdón; y habiéndose confesado con el mismo y recibido la absolución, pudieron salir libremente de la iglesia.

»De otro acontecimiento de esta clase da cuenta la historia de San Miguel como sucedido en 2 de julio de 1689; pero, según testimonio fehaciente, que aduciremos luego, se verificó en 1687. Manuel González y Juan de Jáuregui entraron en el santuario entre once y doce de la noche de dicho día, y, valiéndose de algunas herramientas, forzaron las puertas de la

Figura 10

capilla, tomaron la sagrada imagen y huyeron precipitadamente, arrojando la cabeza del santo Arcángel, que no estaba cubierta de plata, a poca distancia del santuario. Advertido el ministro D. Esteban de Alegría, dió aviso del hurto a los pueblos confinantes; y habiendo salido varios hombres armados en persecución de los ladrones, lograron prenderlos la tarde del mismo día, a distancia de legua y media del santuario, en dirección a Guipúzcoa. Recuperóse la santa imagen mutilada y su cabeza por la declaración de los ladrones, a quienes se instruyó el consiguiente proceso, en virtud del cual fueron condenados: el González, a ser ahorcado y a que su mano, cortada, se clavase en la pared exterior del santuario, y el Jáuregui, a presidio perpetuo.

»Por más diligencia que he puesto, no me ha sido posible encontrar este proceso, que, según el P. Burgui, se litigó en los Tribunales de Pamplona; pero consta de su verdad por un acta del Cabildo Catedral del año 1797, en que se hace mención de este suceso. Por orden del señor obispo de Pamplona, D. Juan Grande Santos de San Pedro, se restauró completamente la santa imagen, celebrándose con tal motivo el día 31 de Julio del mismo año una función solemnísima en la catedral, con asistencia de todas las comunidades, gremios y hermandades. Por la tarde se hizo una procesión general por la ciudad hasta la cruz de piedra de Taconera, donde se cantó un solemne *Te-Deum*, con la oración correspondiente, volviendo después la procesión a la catedral. La imagen de San Miguel fué llevada desde Taconera al convento de Santa Engracia, de donde al siguiente día fué conducida a Huarte-Araquil y más tarde a su santuario de Excelsis, recibiendo en esta su marcha triunfal señales inequívocas de devoción y entusiasmo por parte de los fieles.

»Con todo, esta última restauración del vestido o estuche de plata del santo Arcángel no reparó el destrozo que habían causado los ladrones, sino que acaso perjudicó a la imagen primitiva de madera con los clavos que pusieron para sujetarla al estuche; y si a esto se añade la sospecha, que algunos apuntan, de que la indiscreción de los devotos llegó a quitarle porciones de madera para guardarlas como reliquias, se comprende que al cabo de tiempo se encontrara dicha imagen notablemente deteriorada. Deseó atender a una más perfecta restauración de la misma el devotísimo doctor D. Juan Lorenzo de Irigoyen, prior de Velate, con cuyo motivo se verificó un detenido estudio de aquélla y de su nuevo arreglo para satisfacer la piadosa curiosidad de los devotos.

»Vióse así, dice el historiador tantas veces citado, en el lance de su nueva composición, que se practicó en 23 de Abril de 1756, en que se le puso un precioso nuevo vestido de plata sobredorada por orden del doctor D. Juan Lorenzo de Irigoyen, prior de Velate, dignidad de la catedral de Pamplona. En presencia suya y de muchos testigos que estábamos

presentes se practicó esto en la sacristía del mismo santuario de Excelsis.

»Habiéndole desprendido el platero el antiguo vestido de plata, vimos todos que el cuerpo y la cabeza de la imagen sagrada eran de una misma especie de madera, muy morena y muy sólida, que nadie pudo conocer, ni aun el maestro carpintero que asistía al examen ocular. En las espaldas y en los hombros y sobre la cabeza se hallaron indicios de haber habido antes continuación con la cruz, las alas y los brazos, por lo cual se creyó sin duda alguna, conforme a la tradición antigua, que toda la obra fué de una misma materia continuada. Faltaba de ésta en la cruz, brazos y alas, y por eso en estas partes sustituyeron los antiguos las correspondientes piezas de otra especie de madera, proporcionándolas con la misma disposición y figura que tenía la imagen en su formación primitiva.

»Hecho el reconocimiento con el más reverente cuidado, fueron colocadas todas las piezas en el nuevo relicario o vestido, pero con más primor y decente modo que en el antiguo, pues ahora quedó la imagen santa bien asegurada dentro sin fixar en ella clavo alguno. En la cruz que antes tenía sobre la cabeza se puso embutida otra cruz pequeña de madera, que, engastada en plata, se halló en el sagrario del altar mayor de la iglesia misma.

»Habíase conservado allí hasta entonces reputada comúnmente por reliquia del *Lignum Crucis;* mas en este lance, bien examinada su materia, pareció ser de la misma madera de la imagen sagrada, o, por lo menos, muy semejante a ella, por lo cual se conjeturó que era parte de la cruz primitiva, que estuvo antiguamente continuada sobre la cabeza. En todo caso se tuvo por conveniente colocarla en la otra cruz mayor, y se executó así para que así se conserve con seguridad más firme y sea públicamente venerada con la misma imagen del glorioso Arcángel.

»En las cuatro extremidades de la cruz se pusieron cuatro esmeraldas para más adorno suyo. Por que no falte a la piedad pública el consuelo de ver y adorar la primitiva materia de la imagen prodigiosa se dejó ésta algo descubierta en el pecho, en el rostro y en la cruz misma, sobreponiendo unas piecitas de cristal engastadas en la plata, a fin de que en esas partes no reciba la materia sagrada algún detrimento por la frecuencia de los reverentes ósculos con que suelen adorarla los devotos.»

Nosotros no hemos visto la imagen desprovista de su estuche o envoltura de plata, y, por tanto, no podemos emitir opinión ni sobre la naturaleza de la materia que la constituye ni tampoco acerca de su forma y estilo, del cual pudiera colegirse su antigüedad.

El P. Burgui, en su descripción, sólo se refiere a la materia de que está formada, y sería necesario hacer un examen minucioso de la imagen para discurrir con alguna probabilidad de acierto respecto a su valor arqueoló-

gico, cuestión muy difícil en este caso por las varias restauraciones que ha sufrido.

Desde luego ocurre pensar que si la imagen de madera contenida dentro de la envoltura de plata tiene la misma forma que ésta, no es la primitiva o tradicional, porque correspondería a un arte posterior en varios siglos; pero no existiendo elementos de juicio bastantes para dilucidar esta cuestión, es mejor que cada uno la resuelva con arreglo a sus sentimientos.

Frontales y retablos

PARA el arte, lo más notable del santuario de San Miguel es el frontal esmaltado, actualmente en el altar mayor, pero que, según nos informan, será expuesto en otro lugar donde pueda ser mejor examinado.

Haremos el estudio crítico de esta pieza para definir algunos puntos de su teoría, su historia y su asunto, que son muy discutidos. Pero antes conviene que hagamos un resumen de la historia, asuntos y técnica de la esmaltería, especialmente en cuanto se refiere a frontales o altares de la Edad Media.

LOS ALTARES ROMÁNICOS

Los altares románicos constan de tres elementos: el ara o mesa propiamente dicha, el antependio o frontal y el retablo.

El ara es de piedra, de forma rectangular y más o menos decorada. Está sostenida por un pilar monolítico, algunas veces por columnas y también por una obra de fábrica maciza, quedando un hueco en el interior para guardar las reliquias dentro de cajas apropiadas.

Estos altares se cubrían por la parte anterior, en el frente que daba a la iglesia, y también por los costados, de tela, de tablas pintadas o forradas de placas metálicas, más o menos decoradas, y en muchas iglesias pobres con obra de estuco o yeso, pintado y decorado, imitando en relieve los frontales de oro o de plata y los de cobre con esmaltes.

Se hallaban en uso desde el siglo XI, y la mayoría de estos frontales

estaban compuestos a base de un nimbo en el centro, donde se hallaba la figura principal, y a los lados de ésta dos fajas rectangulares, divididas en compartimientos con figuras.

En las pinturas murales de los ábsides de las iglesias románicas aparece generalmente el Pantocrator apoyado o sentado en el arco iris, los pies sobre la bola del mundo, la cabeza nimbada con el *alfa* y la *omega;* a cada lado y rodeando esta figura principal se representan los serafines alados y los símbolos de los Evangelistas, tal como lo explica la visión del profeta Isaías (fig. 11).

En otros frescos es la Virgen quien preside, con el niño en el regazo, sentada sobre un trono o en el arco iris y apoya los pies en rico escabel, como en una basílica bizantina; los arcángeles le dan guardia de honor con los estandartes imperiales, mientras es adorada por los Reyes Magos.

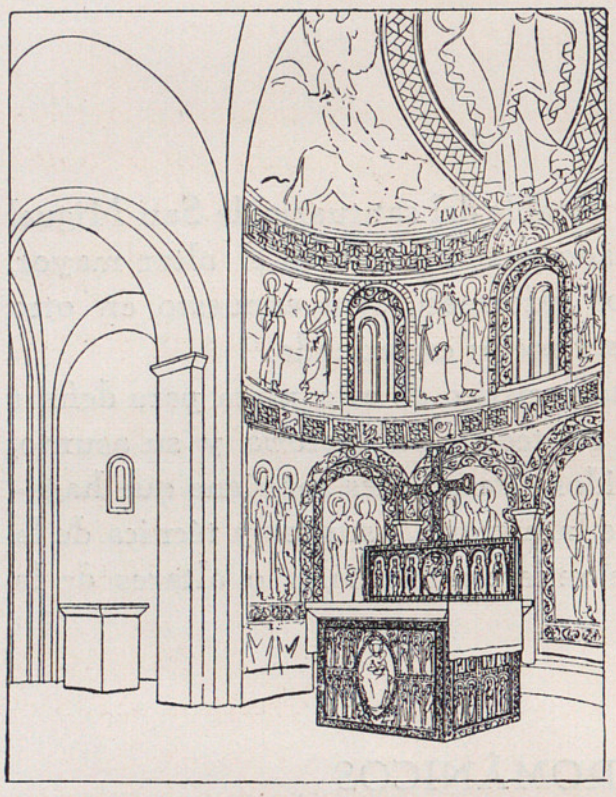


Figura 11

Estos mismos motivos de composición de las pinturas murales en los ábsides han sido llevados a los antependios o frontales, siendo las figuras secundarias que encuadran la principal, de estos últimos, generalmente, los Apóstoles, colocados en dos fajas horizontales, una encima de la otra o bien todos al mismo nivel en una sola fila, como ocurre en el frontal de Santo Domingo de Silos.

Del siglo IX al XI, gradualmente, el altar dejó de ser una sencilla mesa en la que se celebraba la misa de cara al pueblo. Apareció en el altar una grada superior, que poco a poco se convirtió en un panel policromado y más tarde en la forma usual del retablo. Mosén Gudiol, en su libro *Nocions d'Arqueología sagrada catalana,* estudia detalladamente estas cuestiones.

En las iglesias románicas, desde las más sencillas, compuestas de una sola nave, hasta las más complicadas, a cada ábside correspondía un altar, siendo el más importante el del centro, por hallarse en éste el presbiterio y ser, por tanto, el mayor y principal.

El altar cristiano —dice un autor— es una mesa y un sepulcro, doble

reminiscencia del Cenáculo y del Calvario; doble destino, ante el que se inclinan todos los caprichos de la moda.

Las reliquias, que hasta el siglo X se encerraban en una caja, guardada debajo del ara, en el cuerpo mismo del altar, se colocaron después en el interior de una estatua de madera, revestida de oro o plata, que representa la imagen de la Virgen, generalmente, y también la de algún santo o santa, casi siempre sentados.

MOTIVOS EN LOS QUE SE INSPIRARON LOS PINTORES Y ESCULTORES ROMÁNICOS

Lo que más ha influído en los temas de composición adoptados por los pintores y escultores de la época románica es el libro conocido con el nombre de *Comentarios al Apocalipsis,* escrito para combatir la herejía del «Adoptionismo», que había sido propagado por Elypandus, arzobispo de Toledo, y por el obispo de Urgel, Félix. El libro se escribió en el año 784 en Liébana, y en el siglo X se decoró de abundantes miniaturas en el escritorio de San Miguel, cerca de León.

La obra adquirió una difusión extraordinaria en España y Francia, haciéndose muchas copias de ella de siglo en siglo. Tanto como el texto contribuyeron al éxito del libro sus admirables miniaturas, que no eran copiadas servilmente, pues si el tema general de la ilustración era el mismo, en los detalles existían grandes diferencias.

Este libro del Beato de Liébana pasó a Francia y sirvió de inspiración al Apocalipsis de la abadía de San Severo, iluminado en Gascuña según el modelo español (1028-1072).

Una de las páginas del manuscrito del Beato representa a Cristo en Majestad acompañado del Tetramorfos. Rodeando a esta figura principal los 24 ancianos forman un gran círculo o se hallan sentados sobre tronos y coronadas sus cabezas, teniendo en una de sus manos una viola y en la otra una copa, y dirigen todos sus miradas hacia la deslumbrante visión.

El famoso tímpano de Moissac y otros muchos, de iglesias francesas principalmente, se han inspirado en esta composición del Beato, copiando los ancianos con sus coronas, las copas y las violas sin cambio alguno. El área semicircular del tímpano, que va encima de la puerta, no permitía colocar las figuras de los ancianos en círculo rodeando la figura principal de Cristo, como en el manuscrito, y por este motivo el escultor las ha situado a uno y otro lado, tan altas como ha podido. Esta es la única diferencia.

«No debe extrañar —dice E. Male, en su obra *El arte religioso en el siglo XII*— que la España del N. y la Francia del SO. mantuvieran relacio-

nes estrechas; hacía ya un siglo que la peregrinación a Santiago de Compostela había abierto el camino de España a los franceses. En 951 el obispo de Puy, Gotescale, que fué a Compostela, se detuvo en el monasterio de Albelda para hacerse copiar un manuscrito. En el siglo siguiente, los grandes abades de Cluny entraron en España y establecieron sus monasterios sobre los caminos de los peregrinos, en San Juan de la Peña, Sahagún y Santa Colomba de Burgos. Los caballeros vinieron a continuación para alistarse en los ejércitos que luchaban con los moros. Los libros, las obras de arte, pasaban y repasaban las montañas. España ha recibido mucho de Francia: la arquitectura y la escultura se la debe a los franceses; pero aquélla ha dado a éstos *quelque chose en retour*. La España árabe ofreció a nuestros arquitectos del sur del Loira algunos motivos llenos de seducción, como los arcos polilobulados y los modillones, verdaderos trofeos arrancados a la mezquita. La España cristiana dió a nuestros monasterios del SO. sus manuscritos del *Apocalipsis*, de extraños sujetos y colores espléndidos, excitando la imaginación de nuestros artistas meridionales. Es un hecho curioso que los manuscritos de San Marcial de Limoges muestran los rojos vivos, los amarillos azafranados y los azules intensos de los miniaturistas españoles. Limoges, etapa de la peregrinación a Santiago, estuvo en relación constante con España. Los esmaltes de Limoges están decorados con caracteres árabes y los personajes se destacan sobre azules intensos, que se asemejan al cielo ya africano de Castilla.»

Como se puede ver por lo transcrito, M. Male, arqueólogo eminente, ya reconoce que, si bien la arquitectura y la escultura, según él, se la debemos a Francia, ésta, a su vez, nos debe *quelque chose en retour*. Al enumerar luego lo que España ha dado a los arquitectos franceses en compensación, es un poco más explícito, dejando la lectura del párrafo copiado la impresión certera de que esa cosa aportada por España al arte tiene un valor real y positivo bastante mayor del que la mayoría de los franceses le concedían.

Después de lo expuesto no hay por qué insistir más tratando de probar cuál fué la primitiva fuente en la que se inspiraron los artistas de la época románica y aun los del siglo XIII para sus grandes composiciones. Las miniaturas del Beato de Liébana y sus variantes, según el estilo y gusto de los dibujantes que las copiaron, pero sobre todas la que representa a Cristo Majestad en el centro, rodeado de los símbolos de los Evangelistas, fué casi siempre el *leit motiv* de los conjuntos iconográficos, siendo secundarias las demás figuras que completan el cuadro.

Como es interesante conocer la relación entre los frontales esmaltados y los de madera o estuco, vamos a transcribir, mejor que hablar por propia cuenta, algo de lo que el profesor americano Walter W. S. Cook dice a este respecto:

«Para los que estudian la pintura primitiva española revisten singular importancia los retablos románicos y góticos primitivos de Cataluña (fig. 12). Escondidos durante siglos en las pequeñas y pobres parroquias de la Plana, de Vich y de los valles del Pirineo, estos tempranos ejemplos de pintura

Figura 12

Ejemplo de frontal catalán de estuco

de frontales, que datan de los primeros años del siglo XII, constituyen el motivo o asunto pictórico de tablas en España hasta la aparición del retablo gótico, en el siglo XIV. En un trabajo que actualmente estoy preparando para su publicación, y en el que se tratará de la pintura de tablas en Cataluña y Aragón en los períodos románico y gótico primitivo, espero demos-

trar la importancia de esta herencia artística, que constituye un nuevo capítulo en la historia de la evolución de la pintura europea.

»Estas pinturas primitivas de Cataluña fueron en un principio ejecutadas como imitaciones baratas de los ricos antependios de oro y plata, engarzados con piedras preciosas, o hechos de hoja de plata, esmalte de Limoges y otros metales preciosos, que adornaban los altares de los grandes santuarios de la península Ibérica, tanto catedrales como monasterios. Los antependios de metales preciosos se han conservado, sin embargo, en mejor estado en otros países de Europa que en España. Las frecuentes alusiones en el *Liber Pontificalis* a los altares de Roma «ex argente» o «auro purissimo» y la detallada descripción del altar de Santa Sofía, ordenada por la emperatriz Pulcheria, y la de Justiniano, así como los ejemplos existentes del «Paliotto» en San Ambrosio, de Milán; la «Pala de Oro» en San Marcos, de Venecia, y el dorado altar mayor de la catedral de Basilea, ahora en el Museo de Cluny, atestiguan la riqueza y belleza de estos trabajos.

»De aquellos que antiguamente existían en España no quedan más que referencias literarias, por haber sido fundidos para acuñar moneda durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Sin embargo, abundan las referencias de preciosos altares mayores de esta clase bajo los nombres de «tabula altaris», «tabula argentea», frontales «ex auro puro», frontales de plata, «tabula altaris auro et argento et pretiosis lapidibus». Aymery Picaud y Morales describen detalladamente el altar mayor, de oro y plata repujado, de la catedral de Santiago, del año 1105, en el cual está representada la imagen del Salvador sentado en un trono que soportan los cuatro Evangelistas y rodeado por los 24 ancianos del Apocalipsis con arpas de oro y vasos de perfume en sus manos. A cada lado estaban los 12 Apóstoles, tres arriba y tres abajo, bajo una arcada de «bellas columnas». Todo esto estaba rodeado por un recuadro de flores y una inscripción de seis líneas. Otros antependios igualmente famosos, como los de las catedrales de Gerona, Barcelona, Oviedo, Toledo y los monasterios de Ripoll, Poblet, Cuizá, Sahagún y Villanueva de Lorenzana, fueron vistos y descritos por Flórez, Morales, Villanueva, Ponz y otros viajeros españoles, que en algunos casos nos han legado precisas descripciones de ellos. La última mención que se encuentra del altar mayor de Santiago es por Morales. El antependio fué fundido en el siglo XVII, y el famoso altar mayor de la catedral de Gerona desapareció en el siglo XIX, en la guerra de la Independencia.

»Nuestro conocimiento del estilo y composición de estas obras de oro y plata, desgraciadamente desaparecidas, puede ser suplementado por el estudio de monumentos que se conservan de aquel período, así como por referencias literarias. Así ocurre con el «Arca Santa» de la catedral de

Oviedo, que, aunque no es un altar mayor, conserva el estilo. Este relicario, de plata y otros metales preciosos, que data del siglo XI o principios del XII, muestra en una de sus caras la figura de Cristo en una *mandorla* soportada por ángeles. En una de sus manos sostiene el libro de los Evangelios y alza su otra mano para bendecir. Los compartimientos laterales contienen dos filas de tres arcadas con las figuras de los Apóstoles, y todo ello rodeado por un marco ornamental con caracteres cúficos desprovistos de significado.

»De los antependios hechos de esmalte de Limoges se conservan, afortunadamente, tres ejemplares: El altar mayor, de principios del siglo XIII, de la pequeña iglesia de San Miguel in Excelsis, situada en la pintoresca cumbre de la sierra de Aralar (Navarra), rectangular de forma como el «Arca Santa», pero aquí la Virgen y su Niño ocupan el compartimiento central, flanqueados a cada lado por los Apóstoles, los tres Reyes Magos y un monarca coronado, con su reina, todo ello en relieve, sobre un fondo de esmalte de cobre. La aureola y el recuadro arquitectónico contienen más de 200 piedras semipreciosas: cristales, cabujones, ágatas, jaspes, turquesas, etc. Su forma primitiva como antependio fué alterada en el siglo XVIII, al añadírsele una estrecha faja superior, para servir actualmente de «retablo» en el altar.

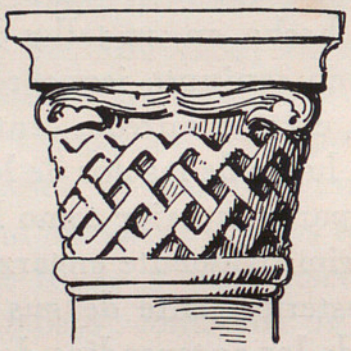
»El altar mayor, de esmalte, de Santo Domingo de Silos, ahora en el museo histórico de Burgos, nos ofrece un tipo diferente. Se desconoce si estuvo colocado en el frente del altar o arriba, en la parte trasera; pero este magnífico monumento, hecho en un taller de Limoges a principios del siglo XIII, conserva el mismo conjunto iconográfico. Aquí también Cristo Rey se encuentra coronado, en una aureola central; pero los Apóstoles se alinean en una sola fila, en lugar de las dos de los ejemplos precedentes. Es significativo que, tanto la parte superior como la inferior del recuadro, así como la aureola, estaban primitivamente engarzados con piedras preciosas, que han sido extraídas posteriormente de sus engarces. Indudablemente ésta era la clase de adorno de los antependios desaparecidos de oro y plata, como la del monasterio de Poblet, con sus lapis-lázuli, ágatas, jaspes, cornerinas y topacios.

»Es dudoso si el altar de esmalte de la catedral de Orense tenía las imágenes de los santos en dos filas, como en San Miguel de Excelsis y en el «Arca», de Oviedo, o en una sola fila, como en Burgos. Se sabe que este monumento contenía Cristo Rey en el centro con figuras de pie de diversos santos, como San Marcial, San Martín, algunas de las cuales se han conservado. La imagen de San Marcial muestra estrecho parentesco con las escasas imágenes existentes de las que formaban el altar mayor, de esmalte, de la abadía de Grandmont, en Francia, destruída durante la Revolución francesa, y es muy probable que el altar de Orense fuese hecho en el

siglo XIII en el taller de Grandmont o en la abadía de San Marcial, en Limoges.

»No solamente las grandes catedrales y monasterios de España, sino también las pequeñas iglesias parroquiales conservaron uno o más altares de estuco, madera o pintura al temple reproduciendo el rico efecto del oro, plata y esmalte engarzados con piedras preciosas. En la mayoría de los casos los altares constaban de una sola tabla, colocada en la parte anterior; pero también frecuentemente llevaban dos laterales, y alguna que otra vez se encuentran antependios con sus tres partes completas, como la de Tremp, que ahora se halla en el museo de Barcelona. La mayor parte de los antependios existentes son tablas pintadas al temple, y quedan unos pocos de los tallados en madera a bajo relieve.»

Luego estudia Mr. Cook los cinco antependios de estuco que existen en Cataluña, aportando datos de gran interés, cuya transcripción omitimos para no alargar excesivamente este capítulo.



La técnica del esmalte en general [1]

COMO todos saben, el esmalte es una masa mineral fusible coloreada por un óxido metálico que adquiere, al enfriarse, el aspecto del vidrio.

Es opaco si tiene óxido de estaño y translúcido si carece de él.

Se ha utilizado en la orfebrería para realzar las obras con colores; al principio, como piedras engarzadas; luego, incrustadas, formando dibujos; después, para recubrir con esmaltes translúcidos las placas cinceladas y grabadas. Por último, el esmaltador ha *pintado* con colores vitrificables las superficies planas, como se pinta una tabla o un lienzo (fig. 13).

Sólo nos interesa la aplicación del esmalte opaco como colorante de figuras y fondos grabados en metal. Las principales maneras de trabajarlo son las siguientes:

1.° *El alveolado (cloisonné).* — Consiste en formar el dibujo con finas y estrechas laminillas, que se fijan de canto sobre la placa metálica; los compartimientos así limitados se rellenan de esmalte en polvo, que se somete a la fusión. El metal empleado es casi siempre el oro.

2.° *El reservado o campeado (champlevé).* — Se utilizan placas de cobre de más espesor, en las cuales se *excavan* los huecos o celdillas que se han de rellenar con el esmalte, dejando sin esmaltar *(reservadas)* porciones mayores o menores. Unas veces se aplica el esmalte sobre los fondos, ya en superficies uniformes, continuas, ya formando dibujos *(rameados, mosaicos)*.

(1) Los arqueólogos nos disculparán si damos aquí estas nociones elementales y reproducimos obras sobradamente conocidas. Lo hacemos para que los no «especializados» puedan llegar, preparados por una ojeada, a comprender las características del retablo del Aralar.

Otras veces se aplica sobre las figuras, planas o en relieve. Este último procedimiento corresponde a la época más antigua.

3.° La *cubierta* translúcida con que se esmaltan, como hemos dicho, las placas grabadas o cinceladas cuyo dibujo y clarobscuro se ve bajo la capa de color vidriado.

La técnica del segundo procedimiento es mucho más sencilla y rápida y permite más movimiento en el dibujo; pero éste es más fino, más limpio,

Figura 13

Escenas de la Pasión y muerte de Nuestro Señor. Esmalte pintado español (Instituto de Valencia de Don Juan)

en el primero, al que se imita. En algunos casos se combinan el alveolado y el reservado en la misma obra, usando el primero en los motivos principales.

La colaboración entre el orfebre y el esmaltador se hacía en la forma siguiente: unas veces el primero ejecutaba la obra de metal y *aplicaba* sobre ella, donde le parecía, placas esmaltadas traídas de otra parte, no hechas a propósito; otras, las más, el esmaltador trabajaba sobre la obra misma; en algunas el cincelador hacía figuras o cabezas *sueltas,* que se soldaban o clavaban luego sobre fondos esmaltados.

LA HISTORIA

Son precursores de los esmaltadores aquellos joyeros que engarzaban, en frío, piedras de color (con frecuencia lava volcánica, que es un esmalte

Figura 14

Coronas del tesoro de Guarrazar (Toledo), con piedras engarzadas, arte precursor del esmalte alveolado. En el centro, corona de Recesvinto. Museo de Cluny (París)

natural) entre laminillas o cajetines de oro y bronce que dibujaban un contorno. Ejemplo magnífico es la joya egipcia, del siglo XX antes de Jesucristo, del museo del Cairo y las visigóticas del tesoro de Guarrazar, en España (fig. 14). Los griegos y los persas introdujeron el arte del esmalte en la fastuosa Constantinopla, en donde tomó grandes vuelos. La historia metódica

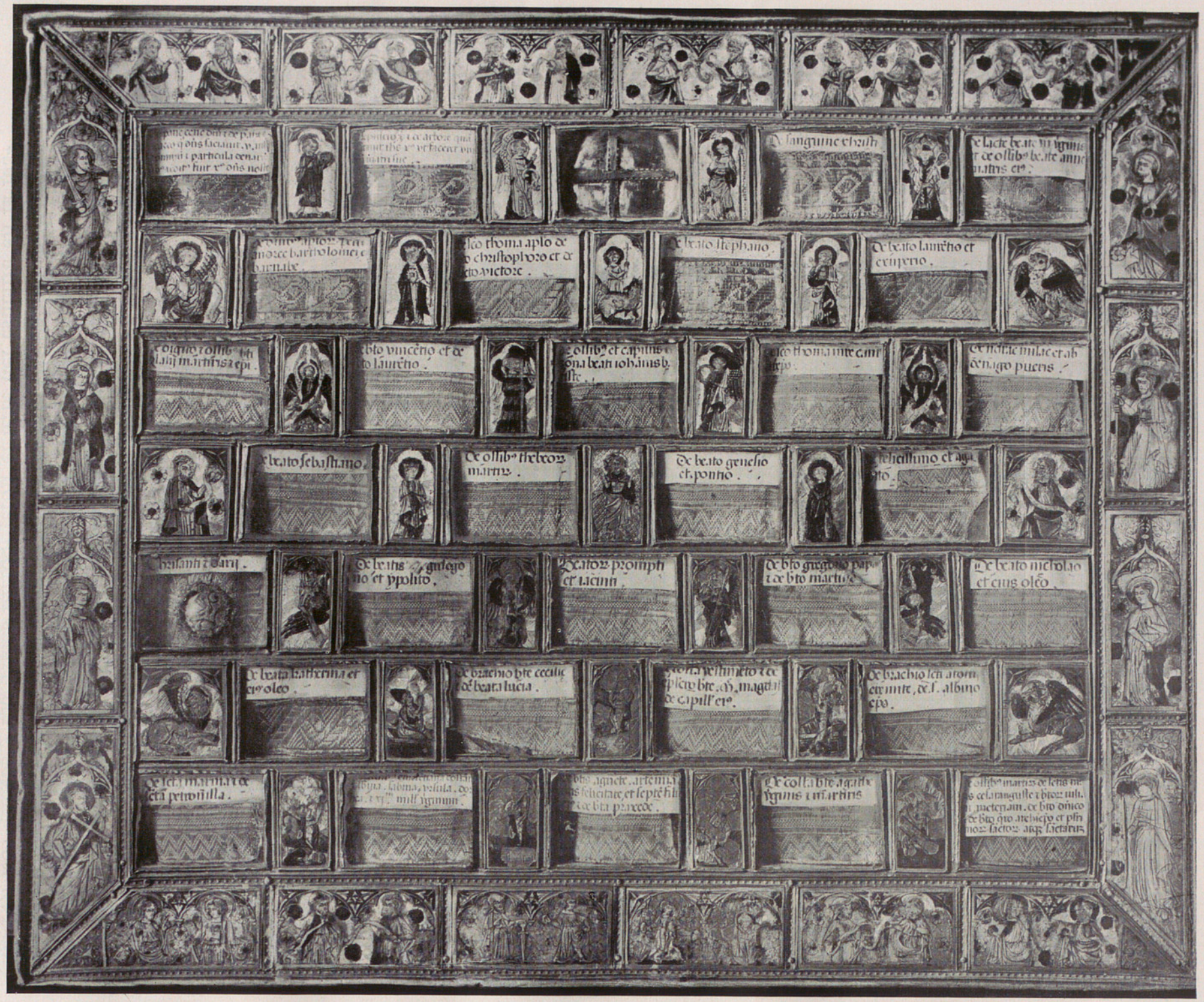


Figura 15

Relicario llamado tablero de ajedrez. Esmalte translúcido de la escuela de Montpellier (siglo XIV), propiedad de la Colegiata de Roncesvalles

y documentada de la esmaltería comienza en el arte bizantino, que a partir del siglo V se desenvuelve hasta alcanzar su máximo esplendor del X al XI. De Bizancio aprenden los artífices alemanes y franceses, que llegan a la perfección en el siglo XIII con sus talleres de las regiones del Rin y del Mosa, los primeros, y de Limoges, los segundos. En Italia y España no hubo artistas conocidos de relieve personal; al menos sus obras no formaron escuela, cosa rara, dado que abundaron los orfebres judíos y moriscos hábiles, y que el arte musulmán dejó tan magníficas producciones en otros campos, como en el de la eboraria, la cerámica y el repujado de metales y cueros.

En el siglo XIV aparece el esmalte translúcido, que se trabajó sobre todo en los talleres de Montpellier (fig. 15). Los catalanes y mallorquines produjeron bellas obras de este género, que pronto decayó. En el XV se perdió el gusto por la esmaltería, de la que prescindieron casi en absoluto los hábiles plateros de aquel tiempo. Sólo reapareció en Limoges en el siglo XVI, pero con un carácter absolutamente distinto: los Penicaud y los Lémosin pintan retratos, alegorías mitológicas, cuadros místicos, batallas, danzas y cacerías, en placas, medallones, trípticos, bandejas y jarrones. En Cataluña y en Aragón, los artífices cultivan la pintura vitrificada, produciendo notables obras de carácter religioso como la que reproduce la figura 13 y el magnífico tríptico de la Catedral de Segorbe.

Ampliaremos este esquema en lo que se relaciona con el objeto de esta monografía. Los esmaltes bizantinos, que al principio no eran más que cabujones ornamentales o surcos grabados en oro, que se rellenaban con un fusible rojo obscuro, se emplearon ya en tiempos de Basilio I (siglo IX) con gran profusión en la decoración de mil objetos religiosos y profanos. Se utilizaba el oro como materia y el alveolado como técnica, aunque se colorearon con esmaltes translúcidos numerosas figuras en relieve. Las carnes, de un blanco rosado o rojizo en las obras primitivas, se presentaron luego con perfectos colores; en vestidos y ornamentos se utilizaban, al principio, el rojo pardo, el azul turquesa y el verde esmeralda, translúcidos; luego (siglo X) se añadieron el blanco, el amarillo, el encarnado, el prusia y otros, opacos, como también lo eran ya los azules y verdes. La recopilación de todas las perfecciones del arte bizantino es la «Pala de Oro» de San Marcos de Venecia (a. 976) que describe Labarte, en su *Histoire des arts industriels*, en los términos siguientes:

«La «Pala de Oro» tiene la forma de un rectángulo cuya base es de 3,15 metros y la altura de 2,10 próximamente. Encierra, encuadrada por anchos bordes cargados de piedras finas y de medallones cincelados, 83 composiciones esmaltadas, que se destacan sobre un fondo de oro, flanqueadas todas por columnitas o por pilastras enriquecidas de perlas y piedras finas. Los tímpanos de los arcos que cobijan las figuras o cuadros, y todos los

espacios que existen entre los esmaltes, están cubiertos de una prodigiosa cantidad de piedras finas, de perlas de gran valor (1.339 piedras y más de 1.200 perlas) y de pequeños medallones de esmaltes... Este conjunto es de un brillo maravilloso y de una riqueza que no se encuentra en ningún otro monumento de orfebrería.»

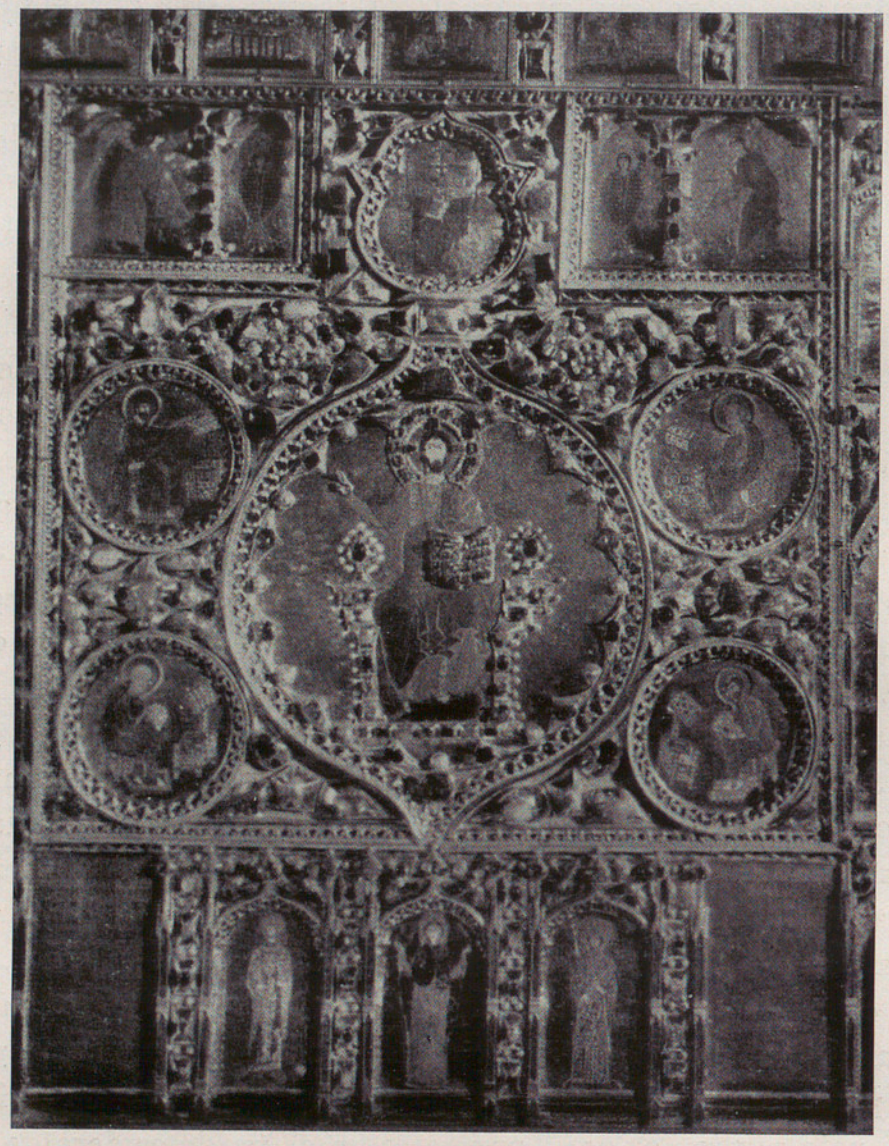


Figura 16

Parte central de la «Pala de Oro». San Marcos, de Venecia

Salvo algunas restauraciones en los siglos XIII y XIV, que alteraron el orden primitivo y lógico de varios esmaltes, todos estos son bizantinos repartidos en dos cuadros superpuestos. En el superior, el centro está formado por un gran medallón en el que se destaca en pie el arcángel San Miguel. A los dos lados se agrupan seis composiciones: Entrada de Cristo en Jerusalén, la Crucifixión, el Descendimiento de Cristo a los infiernos, la Ascensión, la Pentecostés y el Tránsito de la Virgen.

La parte inferior, mucho más desarrollada en altura, presenta en el

centro la imagen de Cristo sentado sobre el trono. Alrededor, cuatro medallones están ocupados por los Evangelistas. Sobre los lados, por encima y por debajo, numerosas figuras de ángeles y de santos escoltan al Salvador y forman la corte celeste. Finalmente, en el borde superior y en los bordes laterales se desarrollan escenas evangélicas y episodios de la vida de San Marcos (fig. 16).

Según viejas crónicas venecianas, fué el dux Orseolo quien trajo de Constantinopla, en 976, un frontal magnífico, convertido después en el retablo que se conoce por la «Pala de Oro». Esta transformación se atribuye al dux Ordelafo Faliero (1105), y posteriormente (en 1209 y en 1345) la Pala fué otra vez restaurada y enriquecida con nuevas gemas.

En museos y colecciones particulares abundan las cruces y relicarios de los siglos X al XI y se guardan algunas obras del VIII y IX que se salvaron del furor iconoclasta. Al casarse Theofanía, nieta de Constantino, con el hijo de Otón *el Grande* (a. 971) se llevó a Tréveris algunos artífices bizantinos que difundieron el gusto por los esmaltes en Occidente, donde ya se aplicaban placas alveoladas traídas de Constantinopla sobre trabajos de orfebrería religiosa.

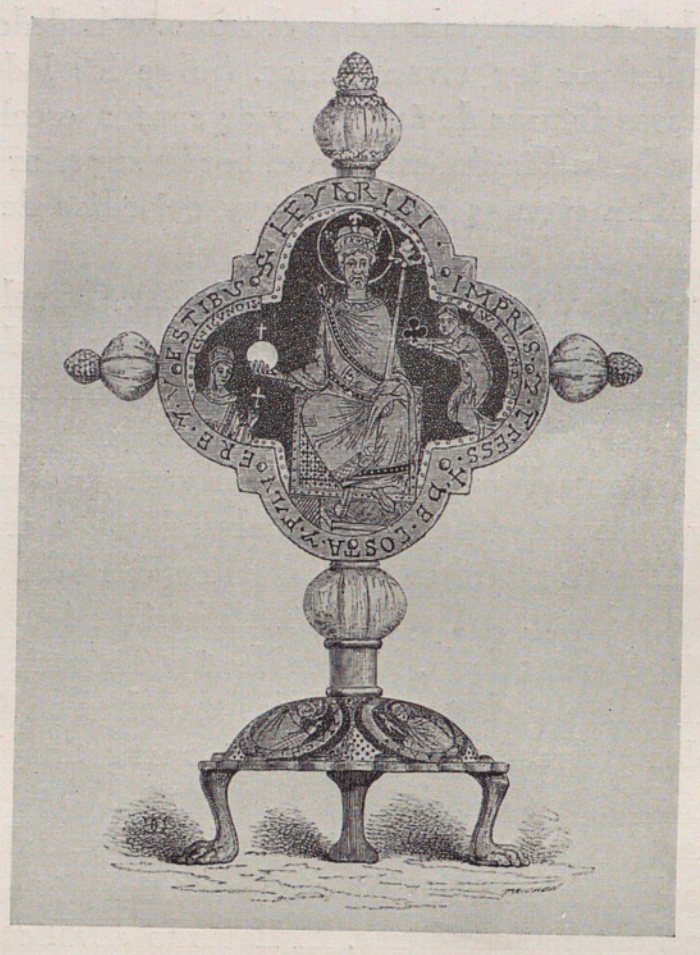
Producían hasta entonces los alemanes obras toscas de carácter bárbaro, como se ve en la orfebrería carolingia y otónica (siglos VIII y IX), de la que se conservan algunas muestras. El llamado «Pallioto» de San Ambrosio (Milán), obra del año 835, ejecutado por el maestro Wolvinios, es la más perfecta; tiene algunas piezas de esmalte, alternando con cabujones, y, aunque germánica, tiene mucho del carácter y la técnica bizantinos.

Esta técnica bizantina fué copiada por los alemanes, pero tardaron mucho en afinarse, aunque sobrepasaron a los artífices franceses que seguían la misma ruta.

En opinión de Woerman, el esmalte celular bizantino aparece por primera vez en Alemania en el cofrecillo hecho en Tréveris a fines del siglo X para guardar las reliquias de San Andrés, probablemente por los artífices de la emperatriz Theofanía o a imitación de sus joyas. Características de este tiempo son las tres cruces del tesoro de la iglesia de Essen (Westfalia), una de las cuales lleva una inscripción que demuestra la época de su construcción.

A principios del siglo XII, en el que la principal figura entre los esmaltadores es el monje Eilberto, aparecen las primeras obras en «reserva» o *champlevé* alemanas en dos modalidades: la primera, más laboriosa, esmalta los personajes; la segunda los deja en reserva y esmalta los fondos, limitándose a indicar el dibujo en aquéllos por el trazo del buril, lo que permite ir de prisa. Del primer modo, que representa la tradición de los artífices griegos, se han conservado pocas obras, entre las que destaca la arqueta de San Eriberto, de la iglesia de Deutz (Colonia).

Relicario
de San Enrique



Museo
del Louvre

Figura 17

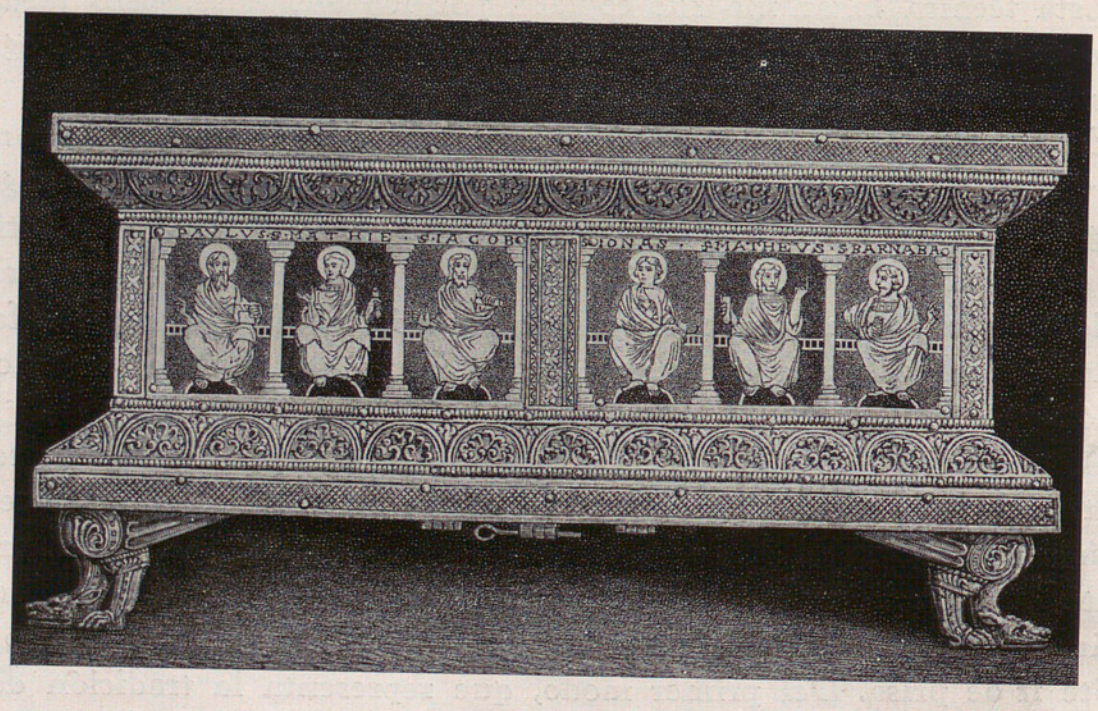


Figura 18

Tipo de altar portátil esmaltado. Arte alemán, siglo XII. (Col. Spitzer)

Pronto la dificultad de esmaltar con un dibujo preciso y expresivo los rostros, como también las manos y los pies, condujo a dejar estas partes en reserva y esmaltar sólo las vestiduras y accesorios; el dibujo de aquellas partes se hacía grabando un surco y rellenándolo con esmalte obscuro a modo de niel.

Del segundo modo, aplicable sobre todo a las figuras pequeñas, es buena muestra el relicario de San Enrique, del museo del Louvre (figura 17).

En esta época (1160), los esmaltadores del valle del Mosa se instalaron en Colonia; son célebres los nombres de Viberto de Aquisgrán y Nicolás de Verdún, autor del frontal de la abadía de Klosterneuburg, cerca de Viena, adonde fué llamado por los monjes (fig. 19). Este frontal o retablo tiene cinco metros de largo por un metro de ancho y está compuesto de 51 placas (0,23 × 0,68) esmaltadas, dispuestas entre filas, representando escenas de los Testamentos. Las figuras están reservadas sobre fondo azul o rojo y el dibujo es nielado; tiene una inscripción en verso indicando la dedicatoria, la fecha y el nombre del autor. También lleva su firma la arquilla de Nuestra Señora de Tournai (1205). La escuela de Colonia fué la principal de la esmaltería alemana. Son filiales suyas las de varias ciudades de las orillas del Mosa (Lieja, Maestrich).

Además de lo consignado, hemos de hacer resaltar que nunca tuvieron estas obras marcado carácter industrial, como sucedió luego con las francesas. Entre sus colores tiene especial importancia el verde y en todas abundan las inscripciones: nombres de personajes y de autores, sentencias, versos escritos casi siempre con corrección. Esta circunstancia indica que los artífices eran monjes instruídos, a diferencia de las obras francesas, que, o no llevan inscripciones o son defectuosas.

Hemos llegado a la *Escuela de Limoges,* que es la que más nos interesa. Es probable que, bajo la influencia bizantina, surgieran los esmaltadores franceses al mismo tiempo que los alemanes, aunque éstos les aventajasen y hasta influyesen algo en su progreso. Pero «no hay —dice Garnier— ningún monumento esmaltado francés que se pueda con certeza atribuir al siglo XI ni aun al siglo XII.» «Es evidente, por lo demás, que si la esmaltería se hubiera practicado en Francia por esta época, Suger no se hubiese visto forzado a dirigirse a artistas extranjeros para hacer ejecutar ciertas piezas de importancia con las que enriquecer la abadía de San Dionisio, que acababa de reconstruir.» Consta que cinco artífices loreneses tardaron dos años en hacer una cruz, terminada en 1145, pero esta y otras obras han sido destruídas y nada se sabe si su técnica era la de Colonia (Lorena Ripuaria) o de Verdún (Lorena Moselana).

Artistas renanos debieron de ser también los que, a comienzos del siglo XII, hicieron la placa conmemorativa de un Plantagenet que está en

el museo de Mans (0,63 × 0,33), en la que dominan los verdes y amarillos y en cuyo borde campean dos versos latinos que riman juntos.

Garnier atribuye esta influencia alemana a las relaciones entre los monjes lemosinos de Grandmont y los de Sieburgo (Colonia); pero los modernos críticos aportan argumentos en favor de que aquélla y la de otros talleres no debió de ser considerable; el hecho es que en los inventarios de Grandmont figura una arquilla de Colonia y que en Sieburgo hay dos de Limoges.

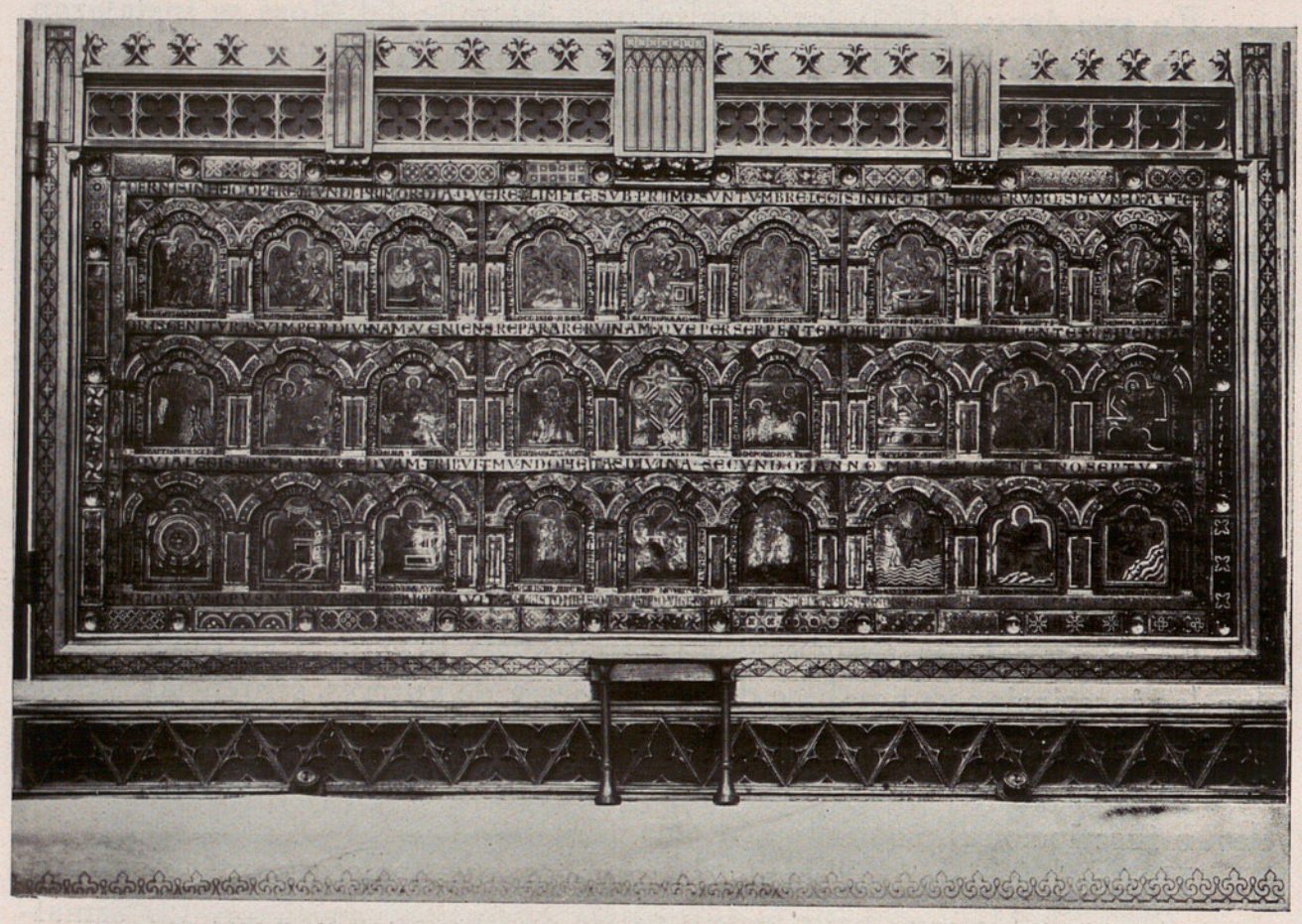


Figura 19

Panel central del retablo de esmaltes campeados de Klosterneuburg

La obra más antigua de Limoges es, en opinión de algunos, la arqueta de San Esteban de Muret, que no pudo ser hecha antes de 1189, fecha en que el santo fué desenterrado. Parece del mismo tiempo un bajorrelieve representando el bautismo de Cristo (colección de la condesa Dzialinska); pero se conoce un relicario alveolado hecho en Conques en 1107 y un cofre de cuero guarnecido con esmaltes en reserva, de veinte años después. Así se señala este sitio y la fecha de 1107 como transición entre las dos técnicas.

No vamos a seguir paso a paso la obra de Limoges. Abreviando, diremos que fué tan extensa, que dió nombre genérico a todo lo que salió de los

talleres franceses (Bourges, Chartres, Troyes, Tolosa, Clermont, París, Mans, Angers y otras) y que en los inventarios de todas las iglesias de Europa figuran como «Opus Limogie, obra de Limoges, Lemosina, Semovicense, Lemovicarum, Lemovitico, de Alimoges, Limoceno o de Limoiges».

Mucho antes del advenimiento de esta técnica, San Eloy, el santo orfebre, había fundado talleres de platería y vidriería del arte en Solignac, cerca de Limoges, que pueden considerarse como el origen de la tradición artística de esta región (siglo VII).

En los primeros años, las obras tuvieron carácter religioso y sólo se trabajaba en los monasterios, como en el de Santa Fe, de Conques, el de San Marcial, de Limoges, y el de Grandmont. Al comenzar el siglo XIII, la producción artística se industrializó y se extendió a los objetos profanos, como artículos de tocador y de mesa, escribanías, broches y botones, mangos de puñales y hasta enseñas o «recuerdos» de Limoges. Podemos comparar esta producción con la de los afamados grabados de Eibar de nuestros días, que de un limitado número de obras personales pasó rápidamente a la fabricación en gran escala y a ser copiada no sólo en los pueblos vecinos, sino en otras ciudades españolas y aun francesas y alemanas, donde se venden como trabajos «de Toledo». Y como estas obras, tuvieron las de Limoges su boga y su depreciación mercantil, a lo que no sólo contribuyó el cambio de gusto, sino el saqueo que siguió a la toma de posesión de Limoges por Eduardo de Gales, como duque de Aquitania, en 1370, y que convirtió en informes masas de cobre y oro las magníficas obras del arte que nos ocupa.

En un librito de L. Delrive sobre la técnica de los esmaltes de Limoges se lee este párrafo sobre la difusión de tales obras:

«Los peregrinos que iban hacia Santiago de Compostela las introdujeron en España. Santiago de Compostela fué, en efecto, la gran peregrinación lemosina. En Limoges hubo una cofradía de Santiago y en Compostela se establecieron plateros franceses. En esta primera dirección, las relaciones comerciales nacieron de las relaciones religiosas y, por contragolpe, España nos aportó las influencias artísticas árabes.»

Un acontecimiento tuvo, a nuestro juicio, decisiva influencia para la industrialización de la esmaltería lemosina, y fué la primera Cruzada, de la cual todos volvían trayendo reliquias: tierra sagrada, pedazos de la Vera-Cruz, de olivos de Jetsemaní, de vestiduras, de huesos... Para guardarlas fué preciso fabricar relicarios, que se vendieron a cientos y miles para regalos a particulares, conventos e iglesias. No exageramos al hablar de miles. Dice Garnier que por el año 1250 no había parroquia ni ermita insignificante que no tuviese un relicario lemosino; en la abadía de San Dionisio había más de treinta arquillas, y en el siglo pasado los caldereros destruyeron cientos de ellas para utilizar el cobre, como lo afirmaron los

mismos ejecutores, y hasta el Sr. Dubouché, fundador del museo de Limoges, nos dice que en su infancia colaboró, inconscientemente, en aquellas bárbaras tareas.

Figura 20

Orfebrería esmaltada fabricada en Limoges (al por mayor) y que se encuentra repetida en los Tesoros de iglesias, museos y colecciones particulares de todo el mundo: cruz, báculo, copón, maceta, incensario, píxide, arqueta, paloma eucarística, placas de encuadernación y gemellón

La parte del orfebre fué dominando sobre la del esmaltador desde el siglo XIV y el género lemosino perdió su favor. A fines de este siglo nadie lo quería y las demandas iban camino de Montpellier, donde los cincela-

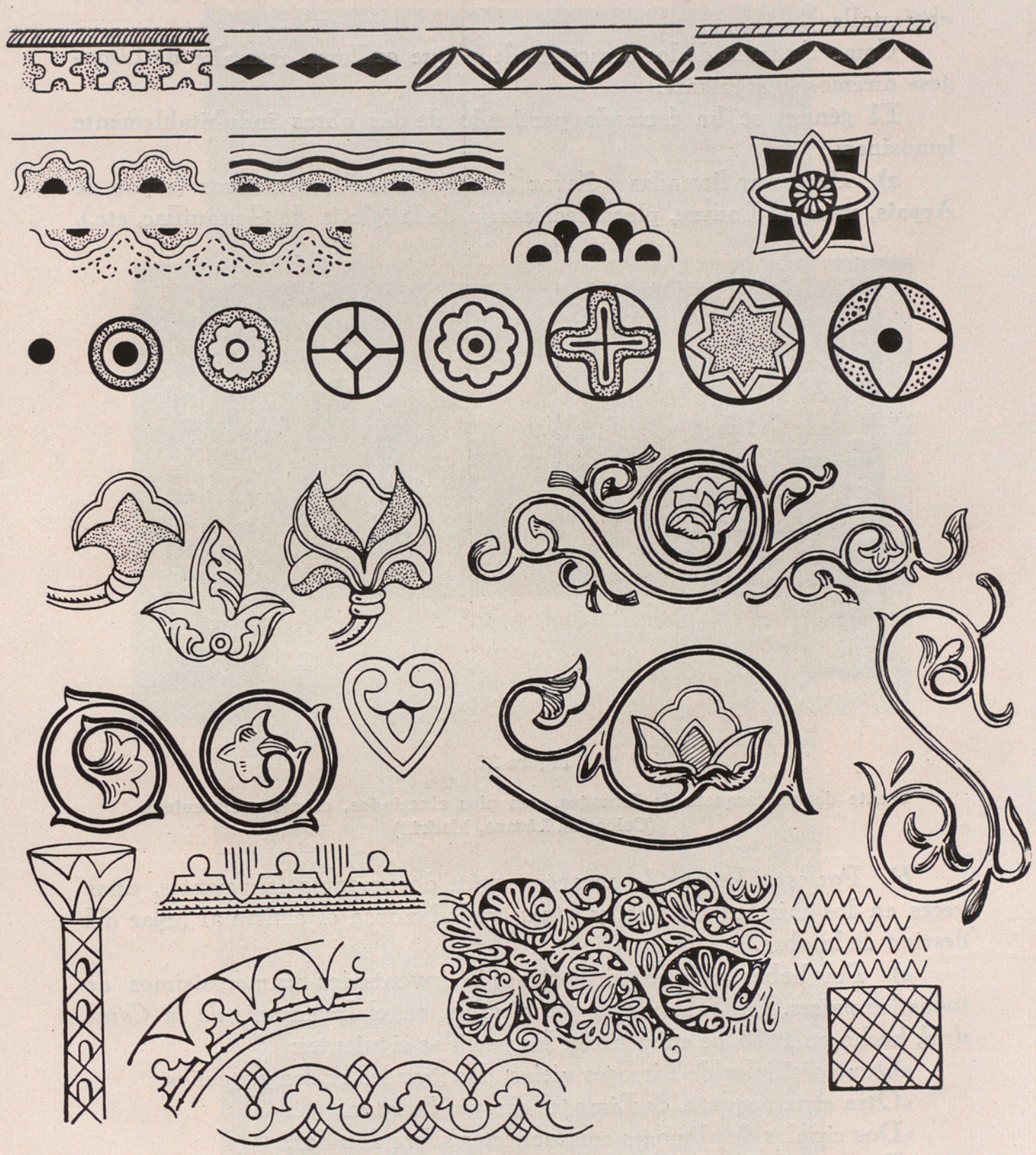


Figura 21

Motivos decorativos de los esmaltes campeados de Limoges: cenefas, rosáceas, florones, fondos, etc.

dores coloreaban sus producciones con esmaltes translúcidos (trabajos de «baja talla»).

Como resumen de los caracteres de lo que se llama «esmalte de Limoges» diremos lo siguiente:

El género se ha formado partiendo de las obras indubitablemente lemosinas:

a) Por estar firmadas o llevar inscripciones demostrativas (copón de Arpais, cruz del Louvre, placa dedicatoria de la iglesia de Genouillac, etc.).

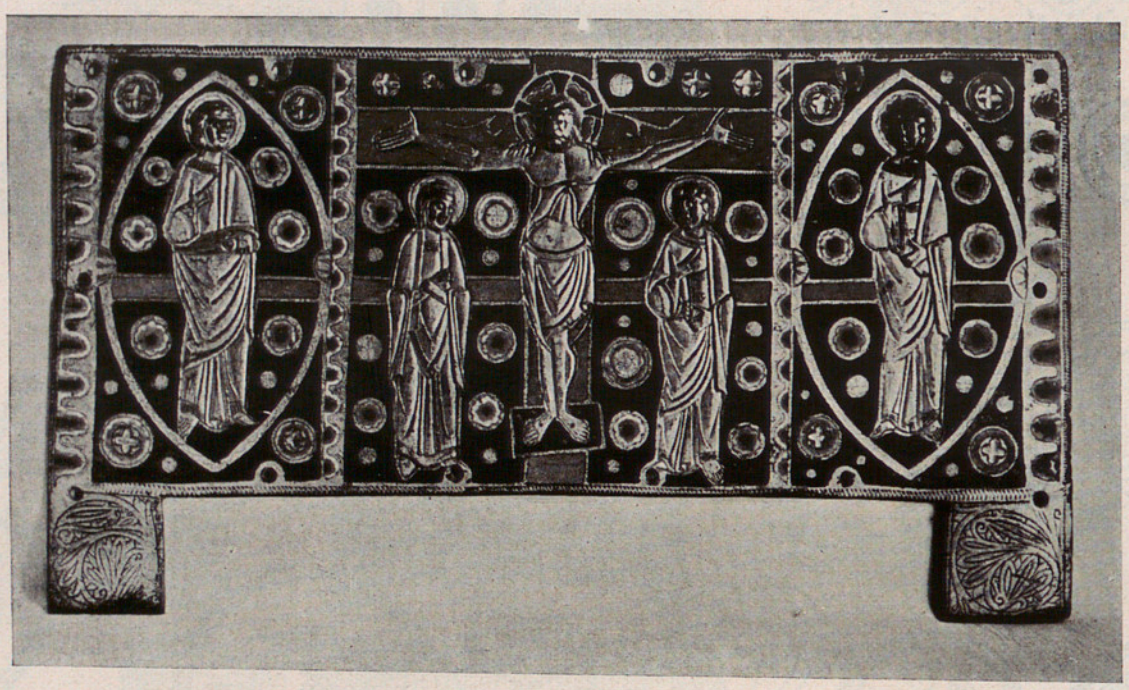


Figura 22

Frente de una arqueta de Limoges, con pies cincelados, dibujo vermiculado (Colección Lázaro, Madrid)

b) Por estar hechas de encargo, según documentos fehacientes, unas veces en los mismos talleres, y otras trasladándose el artista al lugar del destino de la obra.

c) Por haber sido adquiridas, según inventarios numerosísimos de todos los países. En Salamanca, por ejemplo, en el *Inventario de la Catedral*, hecho en 1275, se encuentran las partidas siguientes:

«Quatro çiriales de Limoges vieios, dos grandes et dos pequeños.

»Otra cruz pequeña de Limoges con pie de laton.

»Dos ciriales de alimoges con leoncetes sobre dorados.

»Dos escoohellas dalimoges doradas, etc., etc.»

El examen comparativo con estos patrones ha recaído en los puntos siguientes:

1.° *La materia:* Cobre y latón dorados al fuego, fundidos o en planchas aplicadas sobre madera, cuero (cofre de la colección Stein y otros) o marfil (?),

Figura 23

Tapa de evangeliario. Probablemente de Limoges (Colección Plandiura, Barcelona)

esmaltes opacos, cabujones de cristal de roca, ágata, esmeraldas y otras piedras.

2.º *El uso y la forma general:* Objetos religiosos (retablos, arquetas, estatuas yacentes o placas funerarias, crucifijos, vírgenes, cabezas, bustos, relicarios, báculos, gemellones, incensarios, candelabros, navetas, píxides, palomas eucarísticas, acetres y portapaces, etc., etc.) o profanos (cofrecillos matrimoniales, collares y pinjantes). Los modelos se repiten con gran fre-

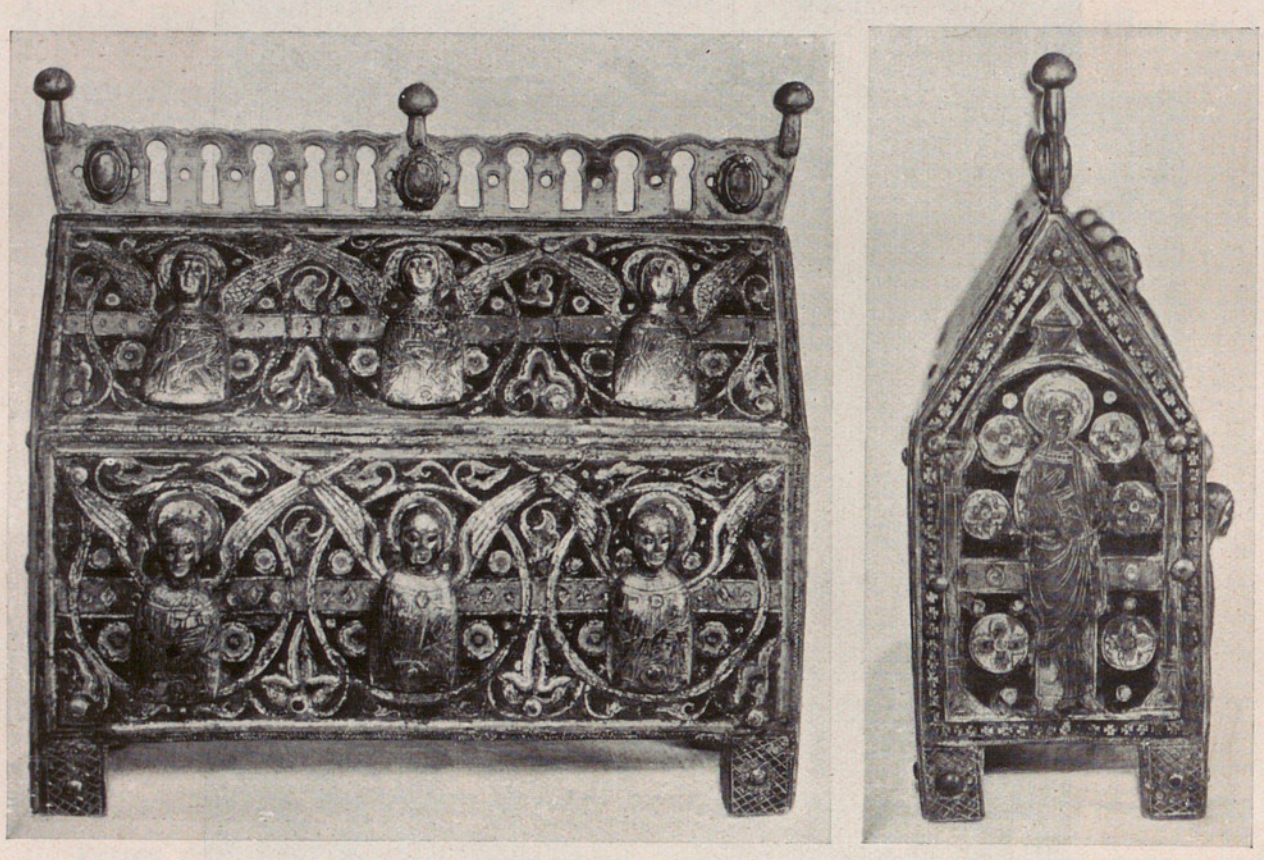


Figura 24

Un tipo de arqueta de Limoges. Fondo esmaltado y busto en relieve, añadidos (Colec. Lázaro)

cuencia, con pequeñas variantes. Los más importantes objetos, para el estudio comparativo, son las arquillas de base rectangular (casi todas), cruciforme (San Isidoro de León) o cuadrada (Fitero), con crestería o sin ella, con patas cuadradas y grabadas.

3.º *El estilo:* Románico, gran influencia del bizantino, con alguna del hispano-arábigo. Nosotros encontramos que en sus rameados y florones se repiten motivos comunes en los antiguos manuscritos persas. Los lemosinos continuaron su tradición románica aun después de que los alemanes adoptaron el estilo gótico.

4.º *El asunto y la composición:* En objetos religiosos, el Cristo en la cruz o en Majestad, con el Tetramorfos; la Virgen entronizada; el Apostolado; escenas del Antiguo Testamento (raras) y del Nuevo (La Anuncia-

ción, la Visitación, la Huída, los Inocentes, la Epifanía, etc.); el martirologio (Santa Catalina, Santa Valeria, Santa Fausta, etc.); historias de santos (San Martín, San Benito, Santa Úrsula, etc.); figuras de santos (San Francisco, San Marcial, patrón de Limoges; San Enrique, etc.); asuntos profanos (escudos de armas, caballeros cruzados, escenas de caza y domésticas, muy raras, músicos, etc.).

Los personajes están frecuentemente bajo arcos, aislados o en serie; edículos entre dos arcos o sobre uno de ellos.

Los motivos ornamentales son: grecas, cenefas de semicírculos, ondas o cintas plegadas y de conchas, escamas, estrellas y cruces, rosáceas variadas, rameados finos y continuos o amplios y terminados en florones; bandas o fajas transversales con rameados grabados o esmaltados; arcos, columnas y capiteles grabados o esmaltados con el modelado indicado por varios tonos; ángeles enteros o en busto con las alas caídas o levantadas horizontalmente, o con las puntas cruzadas en lo alto; nimbos muy variados y casi siempre esmaltados; aves monstruosas, dragones, leones, serpientes y lagartos. En el colorido predominan los azules, variados; menos, los verdes; escasean los rojos; son raros los amarillos, y rarísimo el negro. En algunas obras se cuentan más de quince colores o tonos distintos.

Las inscripciones escasean: el INRI en diversas formas; nombres de apóstoles, evangelistas o santos o donantes; alguna sentencia, alguna explicación de la escena, y rara vez la firma del autor.

Nuestro amigo W. F. Stohlman, del «Princeton College», nos ha hecho observar que algunas piezas tienen, en el reverso, pequeños signos grabados, como los lapidarios, varios semejantes a la A (El *Magestas Domini* de Cluny, algunas piezas del Museo Cristiano del Vaticano), cruces, aspas, unos círculos con dentellones, un trozo de greca, etc.

5.º *La técnica:* Es una combinación del grabado, del cincelado, de la fundición y del esmalte. El grabado dibuja líneas finas de simple o doble contorno, sin temor a las curvas complicadas; a veces se rellena con pasta obscura a modo de niel. El cincelado traza arabescos, caras, pies y manos, y cuerpos de animales con pequeño o gran relieve. La fundición reproduce cuerpos enteros o cabezas, que se aplican sobre la chapa esmaltada con clavos o soldadura; en los ojos se ponen perlas de esmalte azul, casi negro. El esmalte es campeado, imitando el alveolado, finamente pulimentado y homogéneo y limitado a un color en cada celdilla, aunque en algunas piezas hay otro color en un mismo departamento, ya contorneando el principal, ya sobrepuesto, como letras, asteriscos, etc. En la cara y manos de algunas figuras se observan restos de pintura o esmalte translúcido dado encima del dorado.

Ninguno de estos caracteres es absolutamente típico y exclusivo de las «obras de Limoges»; pero casi lo es la concurrencia de ellos. Se puede afir-

mar sin gran riesgo que todo esmalte románico finamente campeado con predominio de azul y adornado de rosáceas y de rameados, es lemosino. Ahora bien; dentro de éste, la variedad es grande en cuanto a la perfección del dibujo y a la técnica: en unas obras, las figuras son bustos en relieve, muy toscas, muy primitivas, con esmaltes limitados por líneas gruesas y rectas y con el fondo punteado, mientras que en otras las figuras están finamente cinceladas, las líneas son curvas y graciosas y los fondos están ricamente adornados; es singular que técnicas tan extremas se vean reunidas, alguna vez, en un mismo objeto (fig. 20 a 24).

LOS ESMALTES ESPAÑOLES

Está por hacer el estudio metódico de las obras esmaltadas existentes en España, apenas esbozado en algunos libros, como el del Sr. Sentenach *(Bosquejo histórico sobre la Orfebrería Española*, 1909) y el del Barón de la Vega de Hoz *(Esmaltes Españoles)*, aunque son numerosos los artículos publicados en revistas nacionales, y más en las extranjeras, sobre algunas obras importantes. Para contribuir a él, apuntaremos algunas observaciones nuestras.

Es indudable que en España se esmaltaba desde el siglo X por lo menos; pero en este trabajo hemos ido rezagados. Los alveolados existentes en nuestro país son pocos. Puede figurar como ejemplo la Cruz de la Victoria donada por Alfonso III (a. 908) a la catedral de Santiago, que procede probablemente del taller real del castillo de Gauzón; tiene un disco central con esmaltes azules y verdes de carácter bizantino. Son también obras con esmaltes alveolados la arqueta de San Salvador, regalada por Fruela (910), y la de la catedral de Astorga, donación de Alfonso III y su mujer D.ª Jimena. El evangeliario de la catedral de Jaca tiene esmaltes alveolados y la inscripción: IHC. NAZARE - NUS - FELICIA REGINA (Hija de los condes de Chalons, esposa de Sancho Ramiro, † en 1085). Hay descripciones de obras importantes de origen desconocido, que han desaparecido, como el frontal de Santa María de Nájera, con sus 23 grandes esmaltes (época del rey D. García, siglo X).

Los esmaltes campeados abundan. Entre los que poseen las catedrales, parroquias, conventos, museos y colecciones particulares, se aproximan a medio millar. Pudiéramos hacer con ellos los grupos siguientes:

1.° Las grandes obras, de origen discutido, como son los frontales de Burgos y del Aralar, casi enteros, y los restos del de Orense.

2.° Los objetos de culto de indudable origen lemosino (arquetas, vírgenes, báculos, etc.). Como pieza excepcional, la estatua yacente del obispo Mauricio, de Burgos.

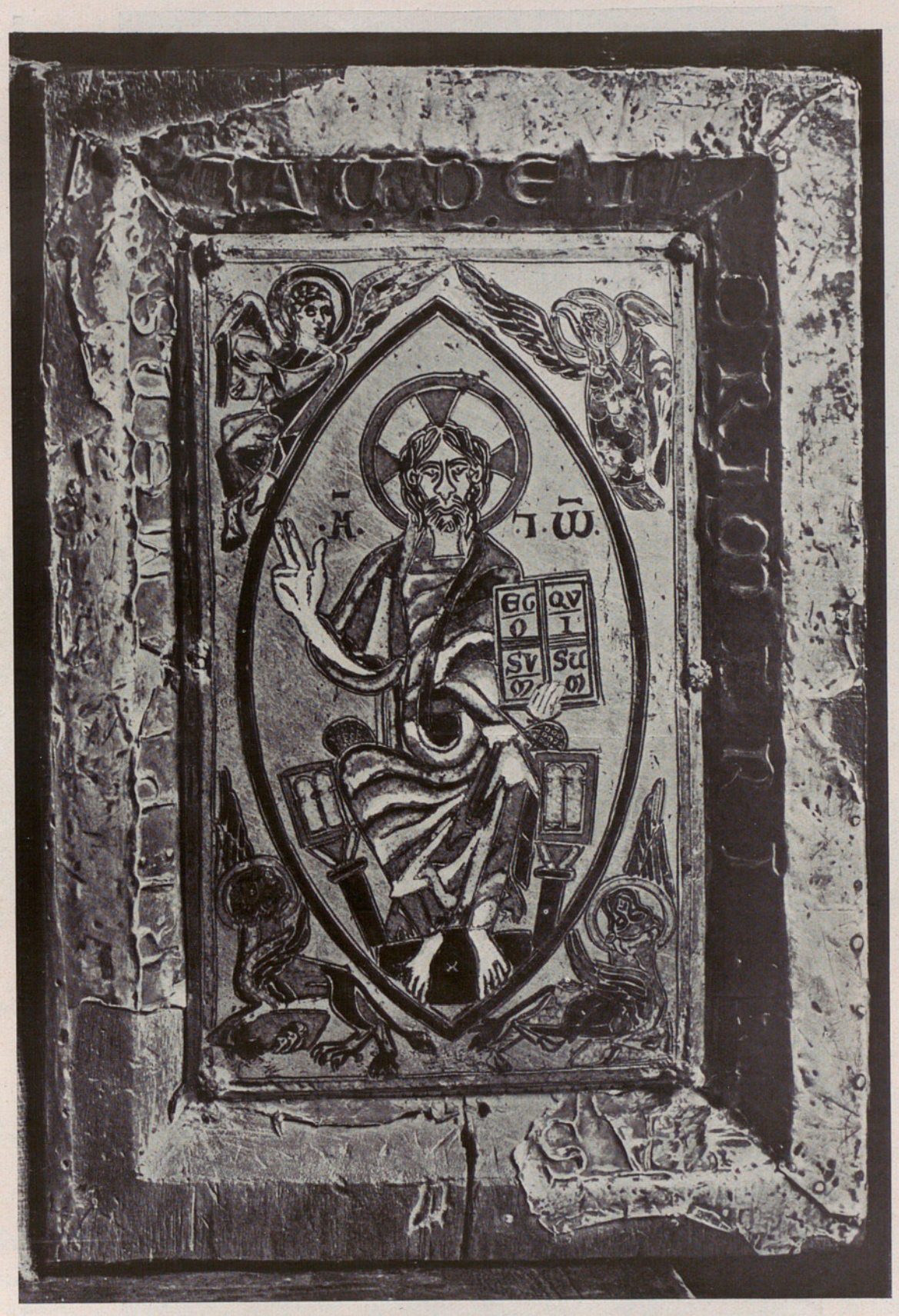


Figura 25

Evangeliario de plata de Tortosa con placa esmaltada
(Archivo Mas)

Figuras 26 y 27

Placas esmaltadas de cruces españolas. (Col. Lázaro)

Aunque parecen del siglo XII al XIII, las cruces en que están colocadas las placas de este género y los asuntos y modo de tratarlos indican que están hechas entre el XIV y XV

3.° Un grupo de esmaltes españoles, probablemente catalanes, con caracteres genéricos bien definidos, que pronto describiremos.

4.° Algunas piezas de orfebrería en las que entra el esmalte campeado como elemento decorativo de menos importancia, ya solas (del tipo del cáliz y patena de Astorga, siglos XII al XIII, hoy en el museo de Cluny), ya con esmaltes translúcidos (cáliz del rey D. Carlos, del Archivo de Navarra, siglo XIV).

De las obras del primer grupo haremos capítulos especiales.

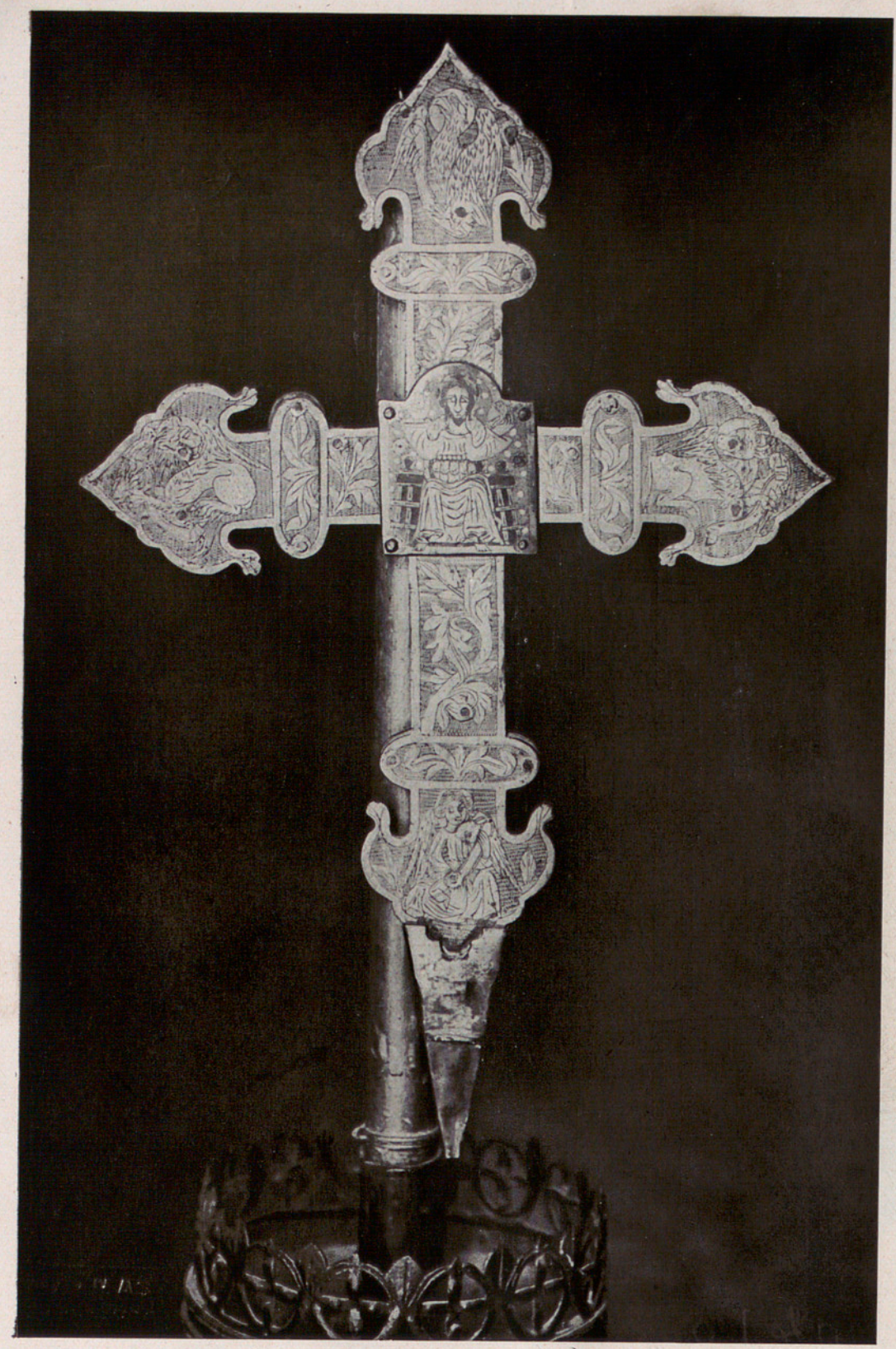
Figura 28

Esmaltes catalanes que parecen del siglo XIII y están fijados a cruces del siglo XV, en que debieron de hacerse aquéllos. (Museo Municipal de Barcelona)

De las del segundo, citaremos algunas al describir las existentes en Navarra.

Del tercer grupo vamos a decir nuestro parecer.

Cuando se ven, sueltas, algunas placas de la colección Lázaro y del Museo Municipal de Barcelona, llaman la atención por algunos caracteres que las diferencian de cualquier otra; son figuras como de un arte primitivo y torpe, con rasgos rectilíneos, rudos y toscos, con coloraciones bastas y duras (rojos, blancos, negros, pocos azules y verdes). Las caras son algo leoninas; los pliegues de los vestidos están indicados por trazos rectos o angulosos; no hay más elementos decorativos que algún basto reticulado de líneas oblicuas, algunos asteriscos o líneas en zig-zag. El esmalte es granu-



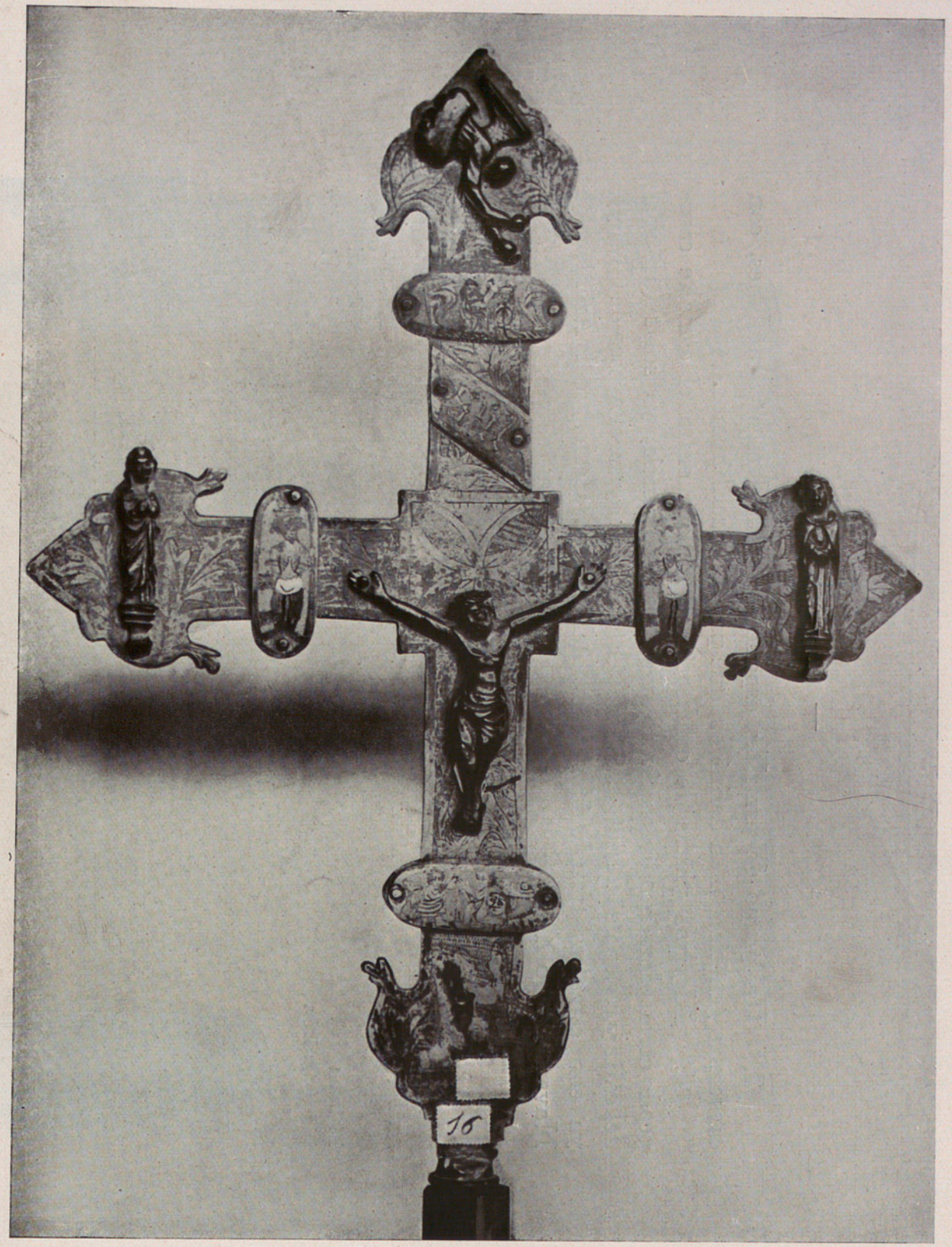


Figura 29

A la izquierda, cruz de Perellada (Figueras, Gerona). — A la derecha, cruz del mismo estilo, con los ladrones y escenas bíblicas (Archivo Mas)

jiento y se cuartea. Se repiten, como asunto: la figura de Su Divina Majestad en actitud de bendecir con la diestra y sosteniendo en la siniestra el globo con una separación entre la tierra y el mar; algunos ángeles con incensarios, cuyas alas se dibujan con un retículo en la parte superior y con ásperas líneas en la inferior; el buen ladrón, el malo, y alguna escena, como la que representa a Cristo sacando a Adán del infierno, figurado por la boca de un dragón. Son frecuentemente representados el sol y la luna, con

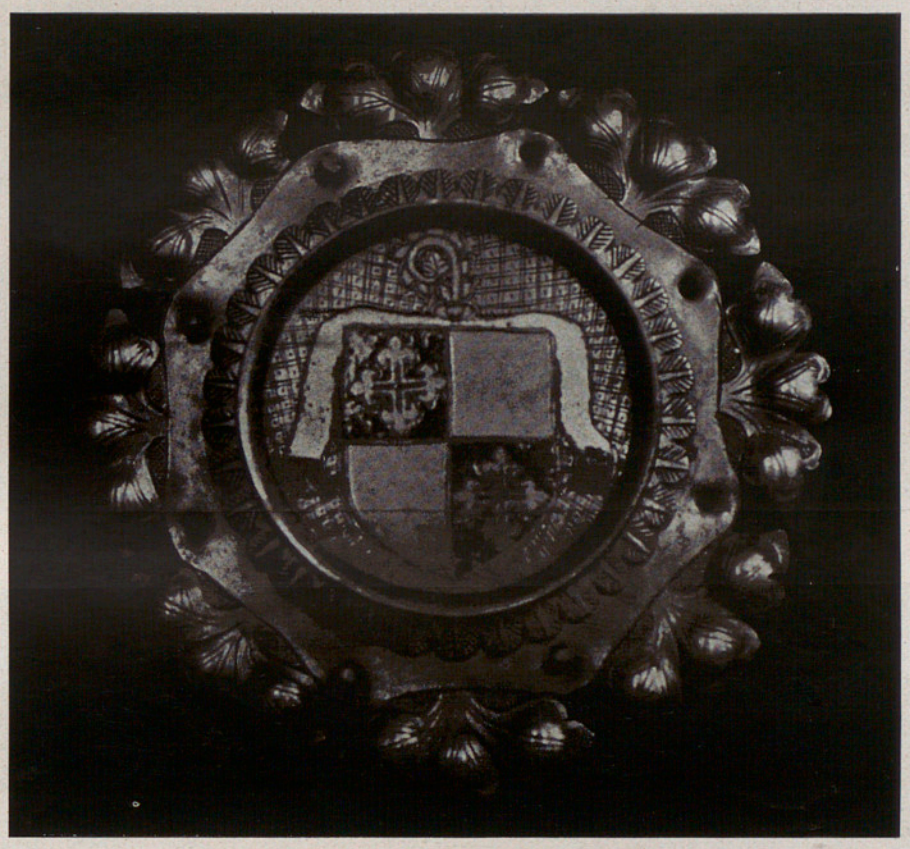


Figura 30

Pinjante español. (Instituto de Valencia de Don Juan)

letreros que los designan, y estrellas en el fondo. Por su factura, parecen campeados primitivos del siglo XII, y como tales figuran en las colecciones; pero cuando se ven estas placas *en su sitio*, es decir, en una cruz, resulta evidente que son de fines del siglo XIV o del XV, como ya hacía suponer la citada escena, Como ejemplos publicamos las adjuntas piezas sueltas y dos típicas cruces españolas con remates en florón, en donde se ven aplicadas placas como las reproducidas en suelto (figs. 25 a 29); son casi iguales otras muchas del Museo Municipal de Barcelona, del Provincial de Burgos, etc. En algunas, en vez de una placa cuadrada hay en el centro una de cuatro lóbulos.

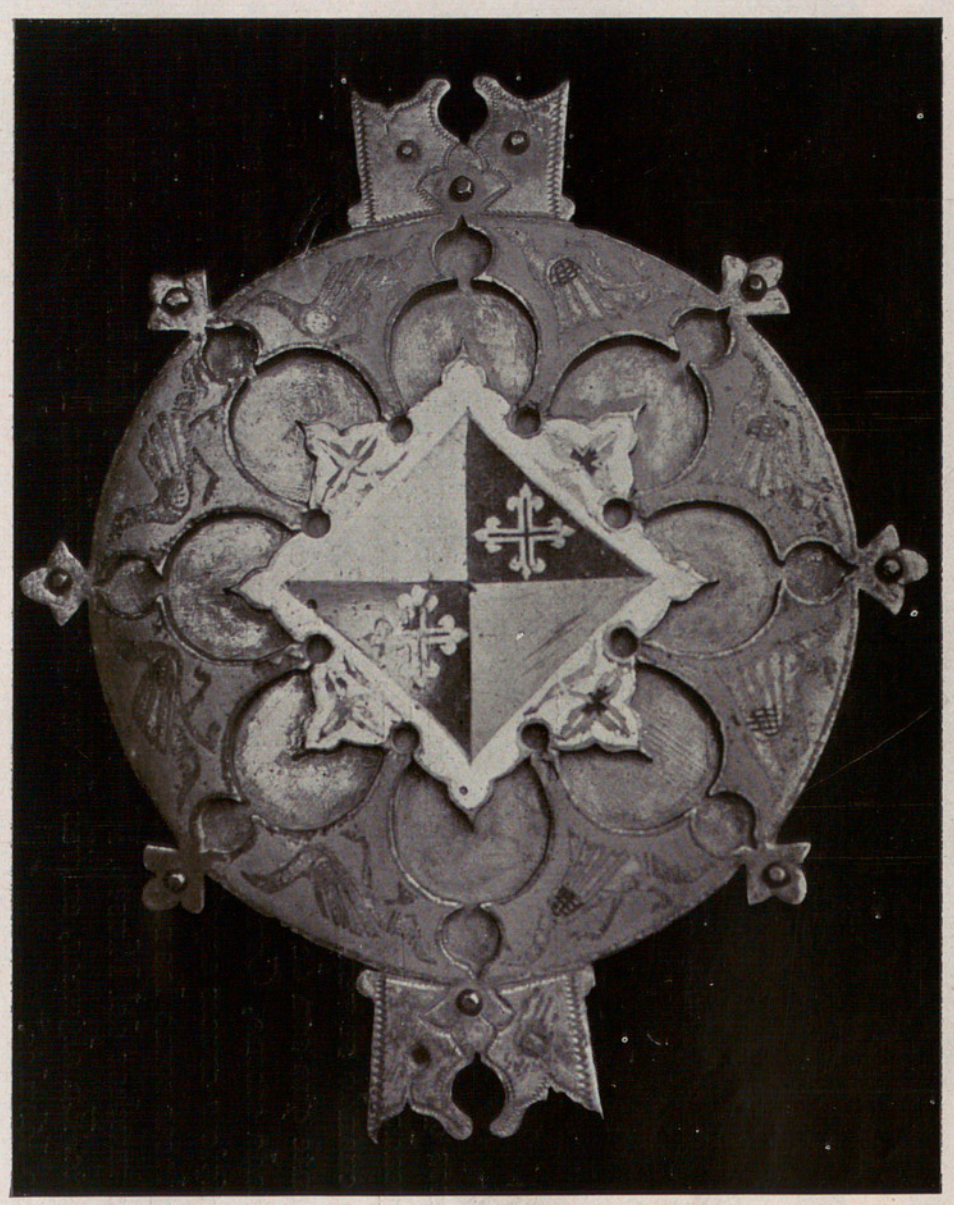


Figura 31

Pinjante español (?). (Instituto de Valencia de Don Juan)

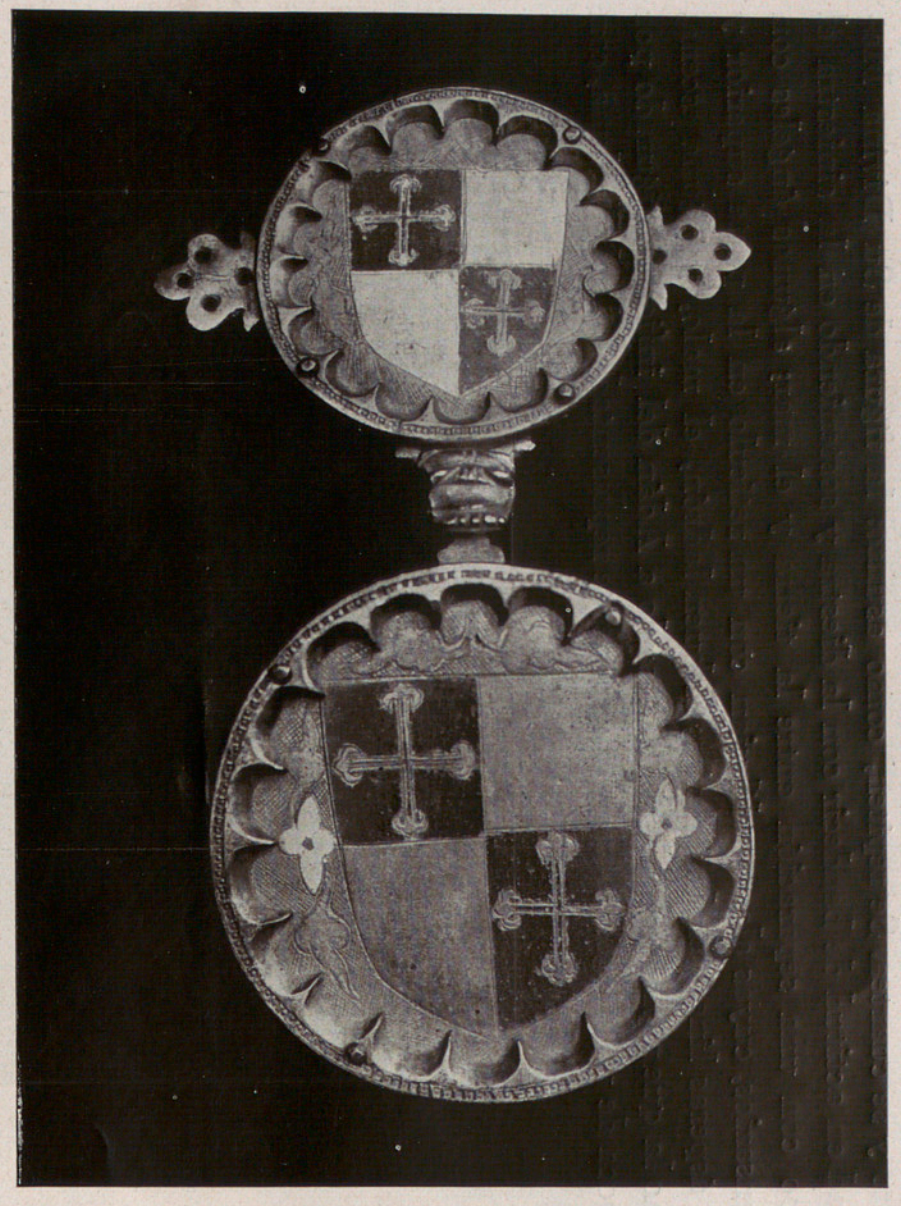


Figura 32

Pinjantes españoles (?). (Instituto de Valencia de Don Juan)

Parece, pues, evidente, que estas obras representan un retraso considerable en la evolución del alveolado, que en esta época, después de haber alcanzado su máximo esplendor en otras partes, se veía abandonado por el translúcido.

Hay dos obras, sin embargo, que ponen algo de confusión en este criterio nuestro, y son las tapas del evangeliario de Tortosa, que en su factura se parecen bastante a las chapas citadas, aunque son más perfectas. Y es que están hechas para un misal español del siglo XII, o aplicadas a él en época posterior probablemente y copiando las iluminaciones del mismo misal.

Esta misma discordancia entre la época a que pudiera referirse la ejecución tosca del esmalte (siglo XII) y la del ornamento de cobre repujado o cincelado que le rodea (siglos XIV y XV) puede observarse en numerosos pinjantes o jaeces españoles, como los que reproducimos procedentes del Instituto de Valencia de Don Juan (figs. 30 a 32).

Figura 33

Esmalte campeado español del siglo XVI, con grabados nielados con esmalte (Col. Stein)

Aunque no se trate de un esmalte, es de interés para esta cuestión del origen español de los esmaltes, porque informa sobre el dibujo y la técnica del grabado, una arqueta curiosa que hay en Loarre. Sobre un fondo de finas y muy unidas rayas en pequeño zig-zag, destacan figuras de apóstoles y santos en pie, en posturas muy retorcidas, a la manera de las esculturas de Borgoña; el pecho está construído por planos transversales y con inclinaciones alternadas, limitadas por dos finas líneas paralelas, como se ve en el Languedoc. ¿Será española esta arqueta?

Los orfebres españoles continuaron adornando algunos objetos religiosos con esmaltes campeados, en el siglo XVI, con una técnica mucho más perfecta que la que acabamos de describir, como se puede ver en el adjunto dibujo (fig. 33).

Al describir las arquetas de Burgos hablaremos de los esmaltes del Museo Metropolitano de Nueva-York, calificados de dudosa procedencia española, y que representan, con las placas cuadradas del frontal de Burgos, la máxima perfección en la esmaltería campeada; de modo que si tal calificación de española se demostrase, sería nuestra patria la que había producido lo peor y lo mejor en esta rama del arte.

ESMALTES DE ESTA ÉPOCA QUE SE CONSERVAN EN NAVARRA

Dada la abundancia de ejemplares lemosinos que se guardan en museos y colecciones particulares (pasan de 30 los que posee el Sr. Lázaro en su museo de Madrid y se acercan a este número los de las colecciones Plandiura, Planas y Museo Municipal de Barcelona) y la riqueza de objetos de arte de nuestros templos, calificaremos de escasos los esmaltes de Limoges que posee nuestra provincia, aunque el del Aralar vale por todos.

Sólo conocemos los siguientes: la Virgen-relicario de Artajona, llamada Nuestra Señora de Jerusalén, el báculo de Estella, la arqueta de Fitero, la píxide de Esparza de Galar y algunos otros de menos importancia (una naveta, de Estella, tres cuerpos de crucifijo). A ellos hay que añadir algunas obras de otro estilo y época, como el cáliz del Archivo de Navarra y una custodia de la parroquia de San Cernín.

NUESTRA SEÑORA DE JERUSALÉN

Tiene este nombre por su procedencia supuesta, apoyada en la tradición y en un documento que se conserva en la capilla de Artajona, donde se guarda este relicario.

A este propósito, D. Ruperto de Urra escribe en una *Novena* (edición de 1926), lo siguiente:

«Si queremos buscar el origen de tan soberana prenda, debemos suponer, en primer lugar, que fué fabricada por Nicodemus, discípulo de Cristo, como consta en un auténtico testimonio que aún puede verse; y si damos a la tradición el crédito que merece, convendremos también en que fué dorada por el evangelista San Lucas. Hallábase la tal imagen el año de mil y noventa y nueve en la ciudad de Jerusalén cuando Gudofre Bullón la conquistó, llevando entre los capitanes más valerosos de su ejército a un hijo de Artajona, llamado D. Saturnino Lasterra, a quien estimaba con predilección sobre los otros por su denuedo militar y noble comportamiento. Deseando aquel rey premiar de algún modo los señalados servicios de Lasterra, le invitó, generoso, con la concesión de aquella gracia que su arbitrio quisiera pedirle; y el cristiano capitán, menospreciando mundanos honores y terrenos intereses, rogó a Gudofre le concediese esta linda semejanza de la Reina de los Angeles, que le fué otorgada sin demora por estar empeñada la real palabra, a pesar del grande aprecio y respeto singular en que era tenida.

Figura 34

Nuestra Señora de Jerusalén (Artajona)

Figura 35

Placa posterior de la Virgen de Jerusalén (Artajona). Representa los sacrificios de Caín y de Abel

Figura 36

Virgen relicario de la colección Durand

Recibió también, como dádivas tan graciosas, una porcioncita de tierra del Santo Sepulcro, un pedazo de la Cruz en que murió nuestro Redentor y varias otras reliquias que ahora se guardan en la iglesia parroquial.»

El testimonio a que se alude es un acta escrita en un papel que se guarda en un cuadro, y que dice así:

«Traslado del Testimonio que tiene esta Santa Imagen de Nuestra Señora de Jerusalén en pergamino, en la capilla de la sillita de bronce donde está asentada:

»Doy fé y testimonio verdadero yo, Miguel Colomo, escribano Real, vecino de la Villa de Artajona, del Juzgado y Ayuntamiento de ella, que hoy jueves, que se cuenta 28 días del mes de Agosto del año mil seiscientos catorce, habiendo yo, el dicho secretario llegado a la Ermita y Basílica de Nuestra Señora de Jerusalén, extramuros de ella, en la cual hallé al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Fray Prudencio de Sandoval y Obispo de este Reyno de Navarra y Pamplona, y su Señoría Ilustrísima tenía en las manos un pergamino cuatro dedos de ancho, el cual habiendo leído en presencia del Alcalde y Regidores y otras personas de la dicha Villa, se halló estar aquél escrito en latín con las letras y razones siguientes; en el cual dicho pergamino hay las cruces en la forma que aquí se ponen:

»*Gudufre Bullonis Rex Jerosolimitani dimisicimus datum my qui. Saturnini Lastier Artajonis terra Regis Hispanie capitanis dilectus, hoc figuram Marie cum Iesus qui Santi Ani V. X. C. IX. In Jerosolima.*

»Así bien doy fé que el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Obispo de Pamplona y de dicho Reyno de Navarra escribió de su mano y letra el tenor de dicho pergamino, que es el que va entre las dos fees con sus cruces.

»Y para que ello conste lo firmé en la dicha Ermita a los dichos 28 días del mes de Agosto sobre dichos en compañía del Ilustrísimo Señor Alcalde de la Villa y Miguel de Irigoyen. Y además de lo dicho se halló en el hueco de la dicha Imagen un poco de tierra, la cual y el dicho pergamino se volvieron a meterlos dentro de la dicha Imagen envuelto en un papel; de que también doy fé, y firmaron los que se hallaban presentes.»

La tradición que hace figurar a Nicodemus y a San Lucas trabajando en esta Virgen es tan encantadora como disparatada. En cuanto al testimonio, con razón se le ha tachado de apócrifo. En la toma de Jerusalén no pudo hallarse esta Virgen, ni otra ninguna, si no fué llevada por los mismos cruzados; y menos una Virgen esmaltada según procedimientos inventados más de un siglo después. También es increíble que el capitán Basterra dijese que Artajona era «tierra del Rey de España» en el siglo XI.

Evidentemente, esta imagen es uno de los relicarios fabricados en Limoges para guardar las reliquias traídas por los cruzados y los peregrinos; en este caso la porción de tierra santa y del *Lignun Crucis*. Es una virgen de bronce dorado, sentada con su niño en una silla con esmaltes

Figura 37

Virgen relicario del Convento de Santa Clara (Huesca). (Archivo Más)

champlevés de los más característicos de Limoges. Mide 31 centímetros desde la base a los florones de la corona. La placa de esmalte del reverso de la silla es un cuadrado de 10,5 centímetros por lado, y los laterales, con igual altura, miden 4,5 centímetros de ancho (figs. 34 y 35). Como documento de comparación presentamos esta obra, que describe Garnier en la página 434 de su *Histoire de la verrerie et de la émaillerie* (Tours, 1886):

Figura 38

Nuestra Señora de la Vega (Salamanca)

«Se pueden atribuir a la misma época (siglo XIII) las grandes vírgenes relicarios que, en verdad, son más bien obras de orfebrería propiamente dicha que de esmalteria, puesto que el esmalte no juega en ellas más que un papel muy secundario; así, en el relicario (de 52 centímetros de alto) que representa nuestra figura 36, la Virgen y el Niño Jesús que tiene sentado sobre sus rodillas son completamente de cobre dorado, repujado y realzado de piedras preciosas sobre ciertas partes de las coronas, de los vestidos y de la base. La silla sólo está cubierta por placas esmaltadas; las de los costados representan, bajo una arcada trilobada, dos figuras rodeadas de rameados, terminadas por florones esmaltados en amarillo, en verde y rojo. En un lado está la Virgen; en otro, el ángel Gabriel; en la placa posterior, la puerta relicario, de cobre dorado y calado, está encuadrada por una cenefa esmaltada decorada de rameados y florones del mismo estilo que las placas laterales.

»En esta obra, como en la mayor parte de las piezas de orfebrería esmaltada de Limoges, el trabajo del esmaltador, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIII, cede su puesto al del escultor, fundidor o grabador. Su papel se limita a la simple decoración de los fondos, operación que apenas presenta dificultades en cuanto a la ejecución y que, por lo mismo, ayudó considerablemente a la fabricación de objetos esmaltados, pero deteniendo el desarrollo artístico de la esmaltería.»

Kingsley Porter, en su obra *Spanish Romanesque Sculpture*, en el vol. 2.°, pág. 21, hace un estudio comparativo entre las imágenes de la Virgen que se hallan en Nájera, Iguacel, Astorga, Salamanca, Ujué y Artajona. Dice de esta última que data de la última parte del siglo XII o ya entrado el XIII. Es del mismo estilo y época la Virgen del Convento de Santa Clara, de Huesca, de plata, con típicos esmaltes de Limoges en los costados de la silla; falta la placa posterior (fig. 37).

La más bella es la llamada «de la Vega» de Salamanca (fig. 38).

Las adjuntas fotografías nos evitan el describir minuciosamente la efigie de Artajona. La silla tiene, como la citada, sus cuatro *boliches* terminales y una crestería exactamente igual a la de las arquetas lemosinas. Los agujeros que tiene en la espalda y la silla han debido de ser hechos después para fijar el tallo sustentador de alguna corona, como la que ahora se coloca, de otro modo, en las grandes fiestas. Los esmaltes de los costados representan dos apóstoles, y en la placa posterior se ve, en lo alto, la mano de Dios, entre las figuras de Caín y de Abel que llevan en sus brazos un haz de espigas y un cordero; asunto, éste, del Antiguo Testamento, que sólo se ve en algún sarcófago de los primitivos cristianos.

El *báculo de Estella* es del tipo común de los lemosinos del XIII: el cayado con el dibujo en líneas cruzadas como imitando escamas, el nudo con figuras de dragón, el puño con lagartos con la punta de la cola retorcida, en relieve y con arabescos esmaltados. Lo reproducimos junto a otros dos de las colecciones Plandiura y Lázaro, que sólo se diferencian en las figuras en relieve del centro del cayado (un león en el de Estella, el Creador en el de Lázaro; y en el de Plandiura, como en el del obispo de Mondoñedo, tiene a San Miguel venciendo al dragón alado) (figs. 39 a 40). Se citan más de cuarenta báculos de este modelo en el *Manuel des œuvres de bronce et d'orfevrerie du Moyen Age*, de Didrón, 1859.

En la parroquia de Benabarre (Ribagorza, Huesca) hay un báculo de Limoges de los que terminan en una gran flor.

La *arqueta de Fitero* tiene como motivo principal la crucifixión con las cabezas del Cristo, de María y de San Juan en relieve, con los cuerpos en reserva, y los fondos son rosáceas sencillas esmaltadas; tiene también, *reservados* y sin relieve, bustos de ángeles con las alas desplegadas (figura 42).

Esta arqueta se singulariza por sus proporciones, pues es más alta que ancha y su base es cuadrada. El tipo común de las arquetas lemosinas es el rectangular; rara vez se ve alguna, grande, de planta en cruz, como es la de la colegiata de San Isidoro, de León, bastante deteriorada, muy parecida a la de Florencia, a la que sólo faltan los pies, que han sido substituídos por otros, esculpidos. Conocemos dos ejemplos de las proporciones de la de Fitero: uno

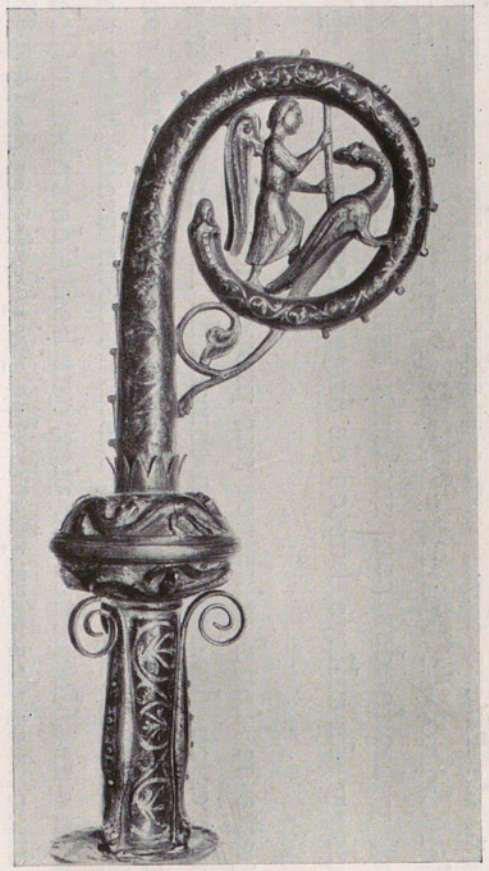


Figura 39

Báculo esmaltado de Limoges Siglo XIII. (Colección Plandiura)

Figura 40

Báculo esmalte de Estella (iglesia de San Pedro). Limoges del siglo XIII. (Archivo Más)

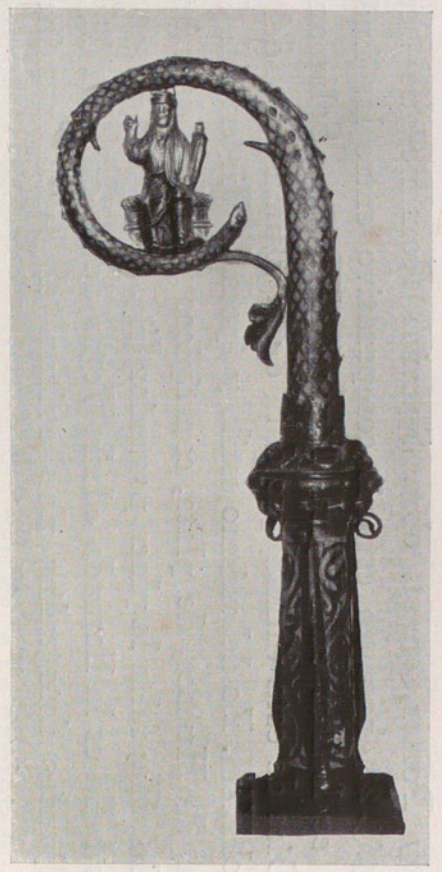


Figura 41

Báculo esmaltado de Limoges Siglo XIII. (N.° 214 de la colección Lázaro)

Fragmento del tablero-relicario de esmaltes translúcidos, de la Colegiata de Roncesvalles
(Montpellier, siglo XIV)

es la arqueta de la colección Spitzer, de la cual hemos copiado un dibujo de la Virgen de la Anunciación, sentada, que reproducimos entre los do-

Figura 43

Píxide de Esparza de Galar.—Navarra. (Archivo Más)

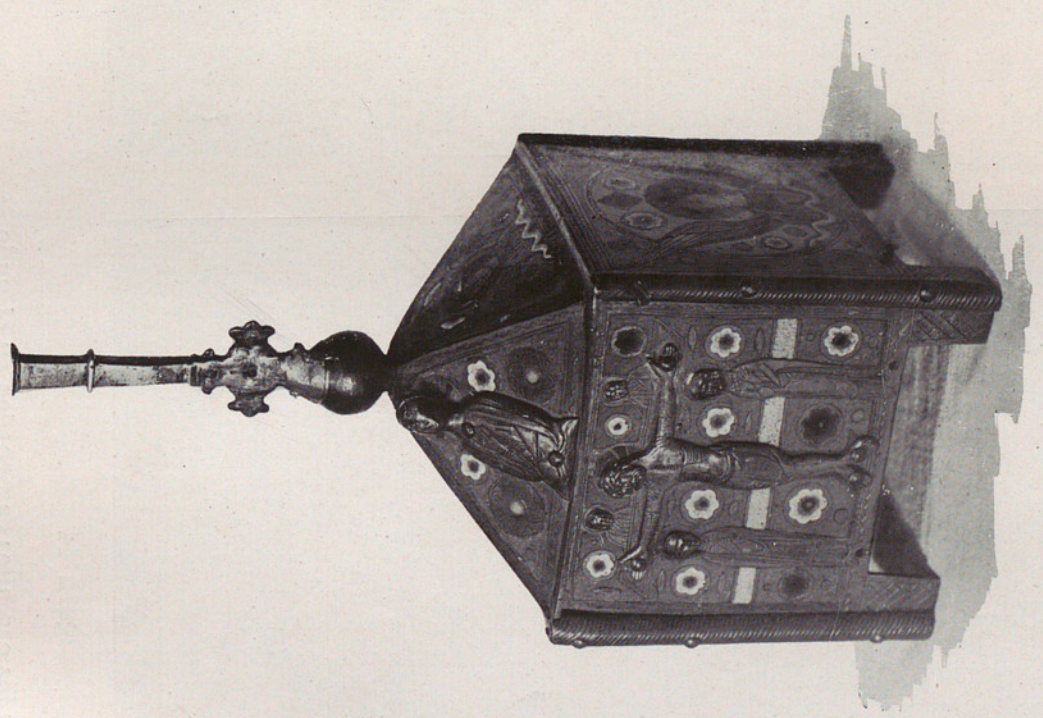


Figura 42

Arqueta de Fitero. (Archivo Más)

cumentos de comparación del retablo de Aralar; el otro está en el Museo Nacional de Florencia.

De estas arquetas de Limoges hay otras, interesantes, en España. Citaremos las siguientes:

Cáliz donado por Carlos el Noble a Santa María de Ujié, en 1394 (Archivo Provincial de Navarra)

Figura 44

Vista del cáliz, con los esmaltes campeados en el nudo

Figura 45

Pie del cáliz con un esmalte translúcido

Una, en el Escorial, con el martirio de Tomás Beckett; hay otra similar, con el mismo asunto, en Agnani (Italia).

En la iglesia parroquial de Benabarre (Huesca) hay una arqueta con esmaltes de Limoges aplicados sobre tejido; en el medallón de la cerradura hay un pajarraco con rameados, típico, del estilo de los medallones de Aralar

Dos en la Catedral de Huesca: una de ellas, con los Reyes Magos, cuyo costado reproducimos más adelante como comparación con la técnica del retablo de Aralar.

Tres procedentes de Silos, que por sus relaciones con el gran retablo de Burgos describimos aparte.

Una, completa, en la colección Lázaro, y numerosos fragmentos en la misma y en otras colecciones y museos.

La *píxide de Esparza* es muy bella y bien conservada (fig. 43). Tiene bustos de ángeles reservados sobre fondos esmaltados; domina el color azul. Del mismo tipo, pero con sólo figuras geométricas, hay varias en la colección Lázaro y en diversos museos.

En el Museo Provincial (Cámara de Comptos), de Pamplona, hay un típico *Cristo* de bronce, y otro en el Archivo Provincial, pero les faltan la cruz y los ojos. El *Evangeliario de Roncesvalles* tiene su fondo cuadriculado como para recibir esmaltes, pero no hay huella de éstos.

El cáliz del Archivo Provincial presenta la singularidad de que en el nudo tiene cuatro escudos campeados (dos con dos cadenas de Navarra sobre fondo rojo, y dos con flores de lis sobre fondo azul) y en el pie, una placa circular con un esmalte translúcido del estilo, técnica y color de los de Montpellier, representando el Cristo en Majestad. Esta placa está aplicada por soldadura en la cara inferior del pie, en el que se ha recortado el metal en forma de rosácea. Una clara inscripción, grabada en torno del pie, dice que fué donada por el rey Carlos III de Navarra, *el Noble*, a Santa María de Ujué, en (1394). En un libro de cuentas, de la época, consta lo que se pagó al «argentero Ferrando de Saldaña» por hacer este cáliz. Creemos que el argentero real trajo los esmaltes, al menos el translúcido, de Montpellier, pues es idéntico a los que entonces se hacían allí; de existir artífices de esta habilidad en Navarra, no se hubiese encargado a Francia el relicario de Roncesvalles. También es posible que la placa haya sido añadida después, calando el metal del pie, pues su dibujo parece del siglo XV (figs. 44 y 45).

LAS ARQUETAS RELICARIOS PROCEDENTES DE SANTO DOMINGO DE SILOS

Las arquetas-relicarios que proceden de Santo Domingo de Silos son tres.

Una (dimensiones 10 × 16 × 8 cm.) tiene su tapa a dos vertientes, sin crestería. Sus figuras están reservadas sobre esmalte azul obscuro y represen-

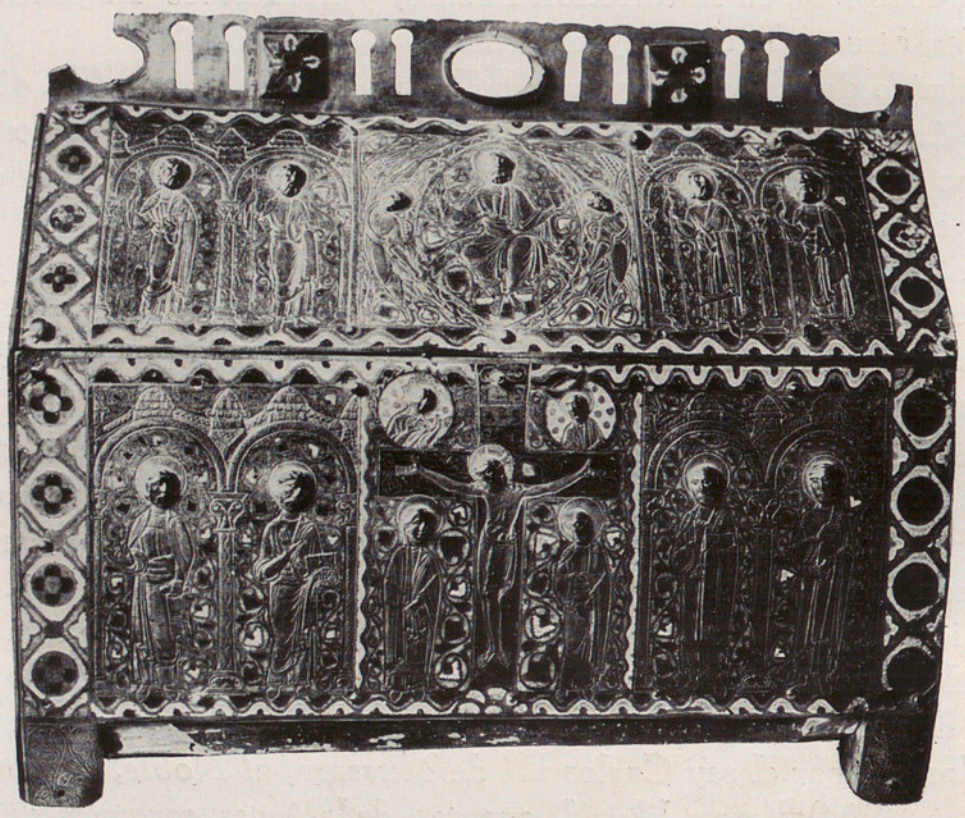


Figura 46

Arqueta esmaltada del monasterio de Silos, tipo de las obras de Limoges del siglo XIII al XIV

tan a los Apóstoles (de los cuales hay cinco en cada una de las caras de la tapa y dos en los costados) y a la Majestad con el Tetramorfos, que tiene a su derecha a la Virgen y a la izquierda un Santo. Los paneles están encuadrados por sencillas cenefas onduladas en varios colores con puntos rojos. Las patas tienen el dibujo rameado característico; ofrece esta arqueta gran parecido con la que hay en el museo Dubouché, de Limoges.

La segunda mide 30 × 26 × 11 cm. Su tapa tiene crestería con dibujos y cabujones, de los que el central es muy grueso. Su fondo es azul con ricos rameados o tallos florales en colores. Sus figuras representan los

Apóstoles; los de la tapa llevan en su diestra un báculo terminado en cruz. En el frente se representa la Crucifixión, con la Virgen y San Juan. Abundan las cenefas y los dibujos geométricos en mosaicos variadísimos y muy ricos en color. Las patas son también vermiculadas. Por su dibujo y por la riqueza de sus colores, que comprenden toda la gama de la esmaltería conocida en aquel tiempo, aunque con rojos muy escasos, esta arqueta es una de las mejores salidas de los talleres de Limoges, de los cuales es, como la anterior, una muestra característica (fig. 46).

La tercer arqueta es interesante porque en ella se ha creído encontrar argumentos en favor del origen español de estos esmaltes, como se ve por esta descripción, que copiamos del notable libro de Ferrandis sobre *Marfiles y azabaches españoles* (Colección *Labor*. 1928).

«TALLER DE CUENCA

»Cuenca debió de ser la heredera del taller de Córdoba. Su industria fué pujante, pero con menos riqueza de material y, por consiguiente, menos libertad de expresión. Aparecen las armaduras de cobre esmaltadas, genuinamente españolas, anteriores a los talleres de esmaltes del Rin y de Limoges; las placas de las arquetas son delgadas y a veces pequeñas, necesitándose varias para formar un solo frente; además, comienzan a calarse los marfiles y se les hace destacar sobre un fondo de madera o cuero dorado. Se conoce el lugar de su fabricación porque varias inscripciones dicen que fueron hechas en Cuenca, y lo confirma el Edrisi a comienzos del siglo XII, cuando se refiere a la importancia de las artes industriales en esta ciudad.

»La más antigua de las fechadas es la del Museo Arqueológico Provincial de Burgos, que perteneció al monasterio de Santo Domingo de Silos, en donde se aprovechaba el relicario, según consta en el inventario de 1440, que decía: «E otro si, un arca de marfil labrada a la morisca, la »cual se llena de reliquias de las honze mill virgines».

»Es rectangular, con tapa en forma de pirámide truncada, de 34 × 25 × 19 cm. La cara anterior tiene una placa de marfil dividida en tres zonas horizontales, decoradas con asuntos en relieve; la superior y la inferior son iguales, salvo en su parte central; representan cazadores disparando su arco, leones cruzados y medio levantados sobre sus extremidades posteriores, otros encaramados sobre toros mordiéndoles el pescuezo, y ataurique en sus extremos, y en los centros, en el superior, un árbol en forma de hongo, y en el inferior, un caballero armado de puñal detiene con el escudo las acometidas de un león.

»La zona central se divide por el lugar que ocupó la cerradura, y en ambos lados se ven entre atauriques dos grifos afrontados y a sus pies dos cuadrúpedos en el de la izquierda del espectador y dos unicornios alados y un leoncillo en el de la derecha.

»La cara posterior está dividida de análoga forma, con la única diferencia que el escultor no tuvo necesidad de dejar el hueco para la cerradura, y esculpió sin interrupción los mismos animales fantásticos del frente.

»El único costado de marfil que conservamos se divide también en tres zonas con decoración más complicada que las placas descritas. La zona central la ocupan dos pavos reales con los cuellos entrelazados, y a su lado galopan dos ciervos con grandes cornamentas, rodeados de hojas y frutos. La zona superior ostenta un ciervo como los citados, entre vástagos ricamente decorados, y a ambos lados leones muerden las patas de unos cuadrúpedos que intentan huir despavoridos.

»La inferior presenta en su centro una serie de pequeños circulitos en los que se inscriben animales con hojitas encima, y en los extremos, motivos análogos a los de la zona superior.

»Los rampantes frente y posterior de la tapa, divididos en dos y tres zonas, respectivamente, por los herrajes de cobre esmaltado, tienen una misma decoración de ataurique; de los laterales, el único que se conserva reproduce unas pequeñas aves en campo de ataurique.

»La montura es de cobre dorado y esmaltado en verde obscuro, azul de varios tonos y rojo; sus decoraciones variadas son unas veces vástagos ondulantes con hojas, flores y pájaros; otras, sencillos cuadrados de varios colores, de carácter más pobre; y, finalmente, se compone de bandas de cobre dorado sin esmaltar, con adornos diversos.

»La caja debió de recomponerse por su mal estado, y para tal obra se aprovechó una placa esmaltada para uno de los costados. Es de cobre dorado y esmaltado, en el que se destaca la figura de Santo Domingo de Silos y dos ángeles; el santo viste alba, túnica y casulla, lleva su báculo abacial apoyado en un hombro, una cruz en la mano derecha y un libro en la izquierda; los ángeles tienen, el de la derecha, un cetro florenzado, y el de la izquierda pone su mano en señal de admiración. En el fondo se lee, entre el santo y los ángeles, en un lado: *Sanctus*, y en el otro, *Dominicus*. Los colores empleados son el blanco, verde obscuro, rojo y azul. Lleva también otra lámina de cobre en la parte superior de la cubierta, con el cordero esmaltado de blanco con nimbo verde cruzado por cruz roja, destacando sobre fondo dorado; lleva el libro sagrado y a sus lados el alpha y omega puestas al revés, todo ello comprendido en un medallón circular rodeado de dragones fantásticos. Limitan los extremos de la placa salientes rectangulares con cabujones que han desaparecido. Complétase la arqueta con una inscripción, de la que faltan los frisos de dos frentes; únicamente conserva lo siguiente (traducción): ... *para su dueño conserve Dios su vida largos años; esto fué hecho en la ciudad de Cuenca y el otro (año) siete y diez y cuatrocientos (año 417 de la Hegira—1026 a 1027 de Jesucristo), lo hizo Mohamed ben Zeyan, su siervo, glorifíquelo Dios.*

»Aunque no consta para quién fué hecha, creemos estaría destinada al Príncipe de Cuenca *Almamun* (lám. XVIII).

»La arqueta de Silos presenta uno de los problemas más interesantes de las artes industriales hispanas: el origen español de muchos esmaltes atribuídos a Limoges. Son muchos los argumentos que se podrían aducir; las monturas de estas arquetas, indudablemente españolas, no se iban a

Figura 47

Arqueta de marfil del monasterio de Silos (hoy en el Museo Provincial de Burgos). Delantera: el cerrojo, esmaltado, es español; las tiras metálicas de la tapa, cinceladas, parecen de Limoges; la cantonera del lado izquierdo del lector es grabado con fondo rojo obscuro, como nielado, igual a la que tiene el frontal grabado de Silos; la cenefa del frente está finamente esmaltada en colores degradados, con dibujos semejantes a los de las placas pequeñas del gran frontal del Museo y las del Museo Metropolitano de Nueva York; los marfiles de la tapa son dos mitades que se corresponden y continúan uniendo los que hoy son bordes inferiores. Se ve en muchos detalles que se trata de una compostura caprichosa

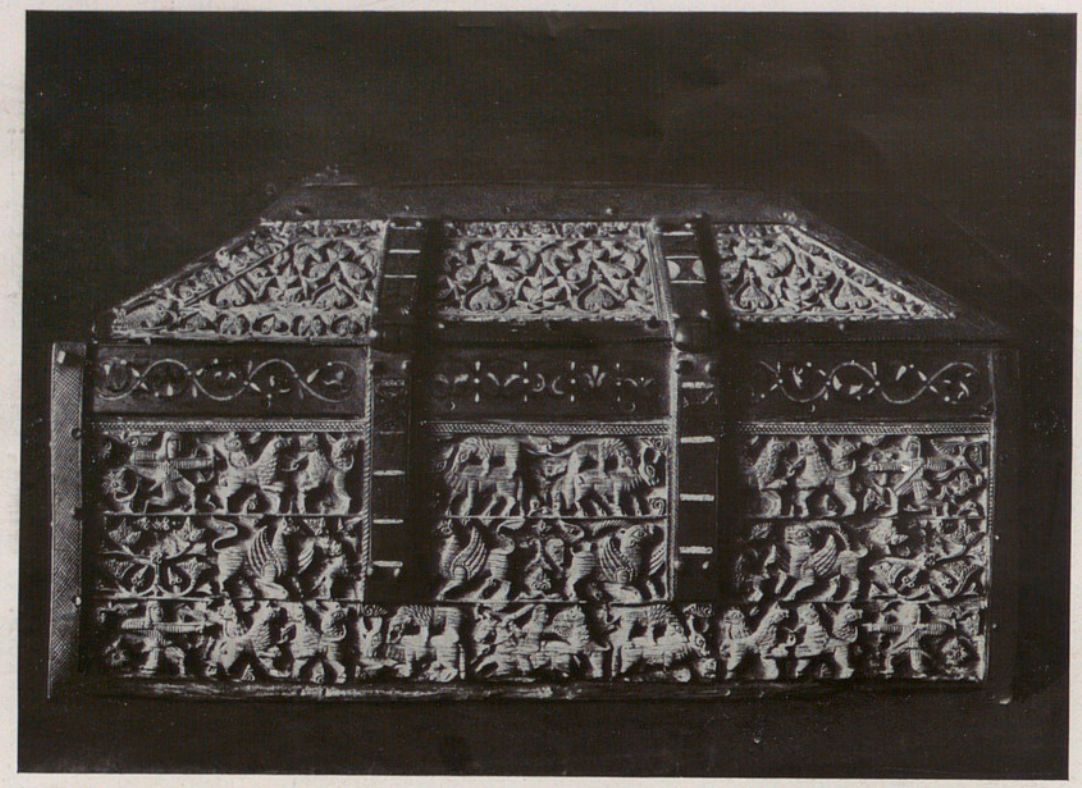


Figura 48

Cara posterior de la arqueta de Silos

Figura 49

Placa esmaltada de la arqueta de marfil de Silos, y cantoneras y cincelados con «rinceaux» característicos de Limoges, del siglo XIII. Representa a Santo Domingo

encargar a Limoges cuando aquí pudieron hacerse de otro metal; la placa de Santo Domingo, que sirvió para una restauración, tampoco es lógico se importase, sobre todo tratándose de un santo exclusivamente español. Únese a estos argumentos otros que demuestran que al mismo tiempo que en Limoges se esmaltaba en España; la cruz de la Victoria, hecha en el castillo de Gauzón el año 908, tenía esmaltes; la colección de pinjantes del Instituto de Valencia de Don Juan, que tiene ejemplares desde el siglo XIII; las relaciones que tuvo Limoges con nuestros incipientes reinos cristianos, etc., permiten

Figura 50

Tapa de la arqueta de marfil y esmalte, del Museo Provincial de Burgos, procedente de Silos. (Dibujo del libro del P. Roulin)

rastrear una escuela de esmaltadores españoles capaz de hacer retablos como el de San Miguel in Excelsis y frontales como el de Silos, obras maestras del arte industrial.

»Otra arqueta del taller de Cuenca es la que los canónigos de la Catedral de Palencia regalaron al Museo Arqueológico Nacional. Es de forma tumbada, de 35 × 23 cm., y es calada, con armadura de madera y cuero dorado y guarnecida en sus ángulos con cantoneras de cobre esmaltadas con los colores azul, verde, rojo y blanco, y en las vertientes de la tapa bandas de metal con dientes de sierra a una y otra parte.»

En las adjuntas fotografías (figs. 47 a 50) se ve en seguida que no hay la menor relación entre las placas de marfil y la arqueta. La placa delantera tiene el borde derecho (del espectador) con señales evidentes de que no estaba hecha para este sitio, y lo mismo el borde inferior, del que falta una porción indeterminada. Las placas de la tapa son dos mitades, torpemente cortadas, de una sola pieza, que se corresponden por lo que hoy son bordes inferiores,

y la del costado de la tapa del lado de Santo Domingo es de otra procedencia a juzgar por su composición.

Uno de los costados, para el que no había placa de marfil, se tapó con una placa de esmalte representando a Santo Domingo, y lo mismo se ha hecho con otras partes que quedaban al descubierto, utilizando pedazos de otros objetos de evidente procedencia lemosina. El conjunto es, por consiguiente, una restauración o aprovechamiento de fragmentos de marfiles y esmaltes entre los cuales hay más de un siglo de distancia, puesto que los marfiles están fechados en el siglo XI y la técnica de los esmaltes, especialmente la de los ramos florales del frente, es del XII muy avanzado o del XIII, sin duda de ningún género. *Lo que sí puede ser español es el trozo esmaltado entre las dos mitades del marfil de la tapa y que sostiene el cerrojo,* pues estos sencillos dibujos geométricos se ven en obras de indudable origen español del siglo XII; es decir, que quizá el cerrojo se hizo, se esmaltó y se puso en España.

Otra arqueta de marfil, recompuesta, con cenefas y cerrajería esmaltada, pero con más cuidado y homogeneidad, es la del Museo Arqueológico Nacional, procedente de Palencia; los esmaltes son españoles (sencillas grecas y triángulos, cantoneras con grabado reticulado). En el Museo Victoria Alberto, de Londres, hay otra con las bisagras cinceladas, de tiempo más moderno. (Planchas XVI y XIX del citado libro de D. José Ferrandis).

No tiene el menor valor el argumento de que «no es lógico que se importase de Limoges, tratándose de un santo exclusivamente español», pues allí se hacían santos españoles, sajones e italianos, por encargo, constantemente; y no sólo santos, sino retratos de donantes españoles y pinjantes con escudos de armas, y hasta de grandes figuras, como la del obispo Mauricio, yacente, en bronce esmaltado, que puede verse en la catedral de Burgos.

En el mismo libro, en el capítulo de «Evangeliarios», se lee también este párrafo:

«Los precedentes se encuentran en las miniaturas bizantinas. La Crucifixión, que en los comienzos del Cristianismo no se representaba, adquiere gran preponderancia y se ve figurada, por ejemplo, en la Biblia de San Millán de la Cogolla (Academia de la Historia); la imagen de Cristo bendiciendo es también corriente en los Beatos españoles, y tiene la misma disposición en las encuadernaciones que en el dibujo del siglo XII, que se conserva en la catedral de Auxerre, derivado de los Beatos. (Male: *L'art religieux du XIIe siècle,* fig. 3). Paralelamente a las de marfil, que vamos a estudiar, se fabricaron las cubiertas de nogal tallado de la catedral de Gerona; las de bronce esmaltado de la catedral de Tortosa, y quizá fueron también de procedencia española las dos ricas placas de bronce dorado con figuras esmaltadas de un mismo evangeliario que se guardan en el museo

Placas de arqueta de procedencia española (?)

del Museo Metropolitano de Nueva-York

Figura 51

Figura 52

Composiciones de las plaquitas cuadradas del Frontal del Museo de Burgos

de Cluny e Instituto de Valencia de Don Juan, que tanta semejanza tiene con los retablos de Silos y San Miguel in Excelsis.»

Este «quizá» sobre la procedencia española de los evangeliarios de Cluny y de Valencia de Don Juan no tiene ningún apoyo documental ni técnico, como no sea su parecido con los retablos o frontales de Silos y de San Miguel, cuyo origen, precisamente, se discute alegando analogías técnicas con obras reconocidas universalmente como lemosinas por su factura y por los inventarios de las iglesias que los poseen. En cambio, hemos expuesto nuestro parecer sobre el origen español del evangeliario de Tortosa, de carácter tan distinto al de los retablos citados.

Figura 53

San Pedro. Placa de arqueta, del mismo estilo que la de marfil, de Silos (Museo Metropolitano de Nueva-York, en el que hay otro más parecido aún a la de Santo Domingo)

En la arqueta de marfil restaurado con esmaltes, que acabamos de describir, hay otra cuestión de gran interés. Ya decimos que ninguna relación puede establecerse entre el marfil trabajado el siglo X y el esmalte del XII al XIII; pero las placas de estas arquetas representan una modalidad no muy frecuente en el género lemosino.

La característica de estas placas es el empleo del blanco con profusión (caras, manos, plumas de alas, adornos); es la gradación de los tonos; es la gracia de las curvas, la simetría de las composiciones; es la finura de las líneas, la disposición de las letras, puestas de cualquier modo, donde quepan, descomponiendo la palabra arbitrariamente.

El conjunto de estos caracteres invita a buscar otras placas semejantes, como hemos hecho, hallándolas entre los objetos del Museo Metropolitano de Nueva-York.

Las placas americanas son fragmentos de dos arcas y figuran como españolas con un interrogante (?); pero nadie nos ha podido dar una razón de esta designación, fuera de su parecido con las de Burgos, que fué lo que nos indujo a hablar de ello con el profesor Stohlman, de Princeton, en su viaje de estudio de nuestros esmaltes.

Comparamos la placa del Santo Domingo de la arqueta de marfil con la que representa a Santa María y a San Marcial, que, precisamente, es patrón de Limoges, de igual técnica, la misma forma de letreros. Hay, además, en el Museo Metropolitano dos costadillos con figuras de apóstoles, del mismo estilo, y cuatro placas de encuadernación (probablemente) con el Tetramorfos.

El estudio detenido de estas obras nos ha llevado al convencimiento de que las de Burgos y las de Nueva-York son del mismo taller y mano y pro-

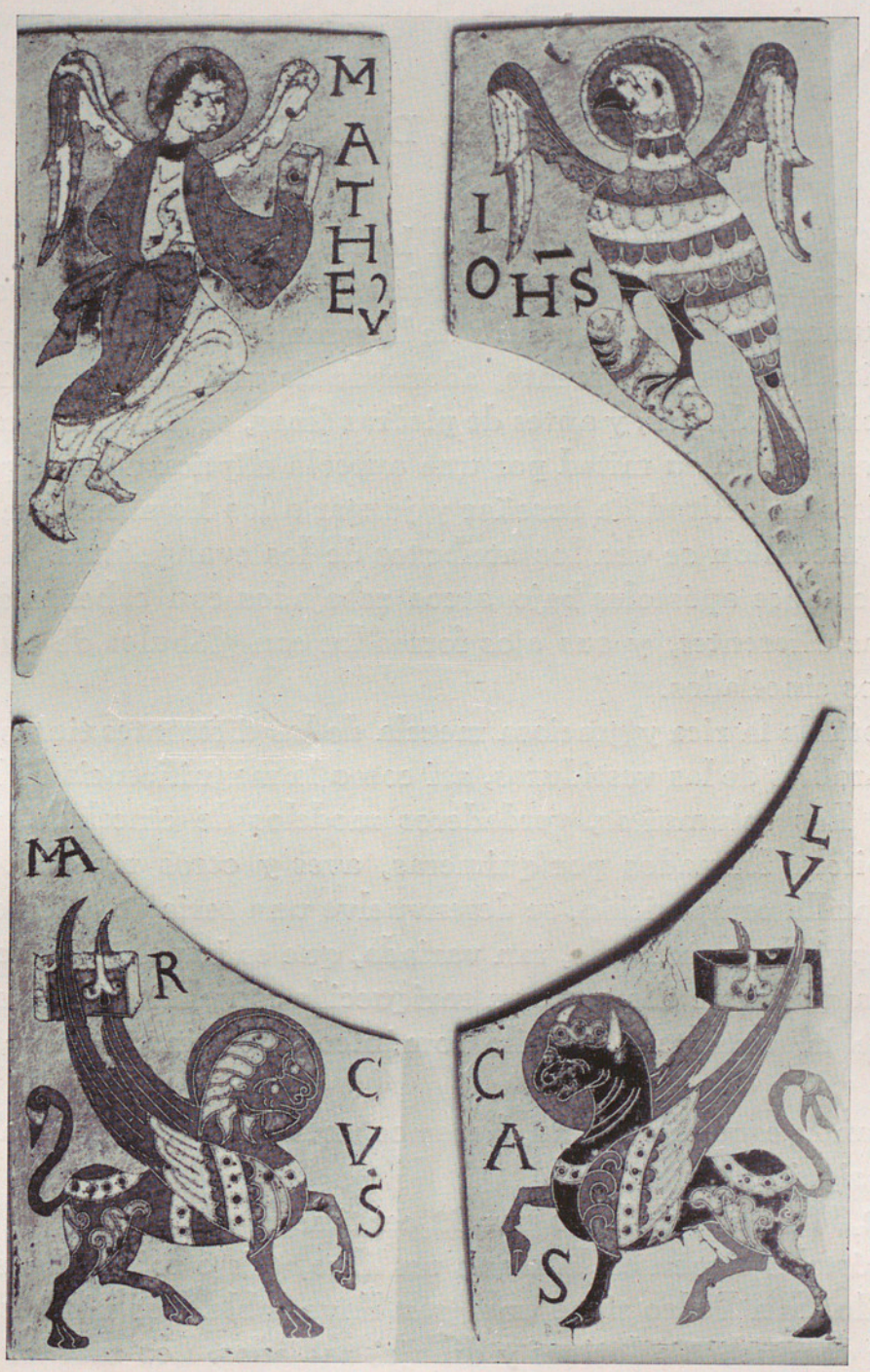


Figura 54

Placa de encuadernación (Museo Metropolitano de Nueva-York)

bablemente de la misma procedencia que el gran frontal. Especialmente invitamos a comparar las elegantísimas composiciones florales del centro de las dos placas alargadas americanas con las plaquitas rectangulares del frontal de Silos, del mismo gracioso estilo, perfección absoluta del dibujo y degra-

dación de tonos que se observa también en la banda esmaltada del frente de la arquita. Dejamos apuntada esta idea y reproducimos las figuras 51 a 54 por si los investigadores las encuentran utilizables para resolver el problema.

EL FRONTAL DE BURGOS

El catálogo del Museo Provincial lo describe así:

«Núm. 106. *Frontal superior de altar de cobre con esmaltes.*—Es uno de los monumentos más magníficos de la esmaltería y orfebrería de toda la Edad Media. Sobre el basamento, adornado de una banda ricamente decorada de placas esmaltadas, y antes de piedras finas, se desarrolla una serie de arquitos divididos en su mitad por una aureola elíptica donde aparece la figura de Cristo en actitud de enseñar y juzgar a los hombres. En los cuatro ángulos del medallón se ven los atributos de los evangelistas. A derecha e izquierda, los doce apóstoles bajo arcos rebajados con cabezas de vigoroso relieve, todas diferentes, y sus ojos formados con glóbulos de esmalte y los pies y manos cincelados.

»Es notable la rica y graciosa mezcla de las diferentes tintas y los efectos incomparables de las vestiduras, así como la magnificencia de los nimbos esmaltados. Las columnitas, verdaderos modelos de cincelado, tienen sus bases y capiteles formados por quimeras, aves y otros motivos. Sobre los arcos, de sencilla composición, se desenvuelve una serie de edículos en cobre dorado y repujado y cincelado, tan variada, que es imposible describirla. La ancha banda que sobre ella corre va enriquecida con placas esmaltadas, obras maestras de la esmaltería. Estilo románico bizantino (último tercio del siglo XII).»

Ampliando esta descripción, haremos notar, con apoyo de la figura 55, los detalles siguientes:

Mide 2,34 metros de largo por 82 centímetros de alto.

Los apóstoles tienen en la mano un libro, gris o rojo, menos uno, que tiene un rollo. San Pedro tiene una gran llave doble. Los nimbos son todos diferentes y de muchos colorines y dibujos radiados. Los mantos son también de diferentes colores, a diferencia de los del retablo de San Miguel, que son todos de azul lapis. Las orlas de los vestidos llevan gruesos puntos o cabujones de colores. También son diferentes todos los edículos, como las medias columnas, caladas y cinceladas con habilidad; los arcos que éstas sustentan se repiten en dibujos de dos series: rombos o conchas. Los tejados de los edículos rematan en bolas, cruces o veletas en forma de gallo. El fondo de cada nicho está cruzado transversalmente por dos anchas fajas paralelas de dibujo vermiculado, igual al de las cenefas.

Las placas rectangulares representan escenas de aves y rameados muy estilizados y absolutamente simétricas (menos en una). Están muy fina-

Figura 55

Fragmento del frontal esmaltado de Santo Domingo de Silos (de «L'Ancien Tresor de l'Abaye de Silos», del P. Roulin)

mente dibujadas, coloreadas con varios tonos de azul, anaranjado, verde y amarillo. Entre cada dos placas esmaltadas hay un rectángulo grabado, con rameados vermiculados de hojas filiformes y cinco perlas o cabujones grises incrustados.

La serie alternativa de placas esmaltadas y grabadas constituye una cenefa superior y otra inferior, a modo de marco, que falta en los costados, donde sólo hay dos tiras estrechas de rameado, grabado sobre fondo de barniz de minio. Estas tiras no parecen de este frontal ni por su dibujo, ni por su técnica, ni por su colocación.

Figura 56

Cristo Majestad de la Colección Spitzer, hoy en el Museo de Cluny. Llamamos la atención sobre su gran analogía con el del frontal de Burgos, y más marcado en los atributos, que son casi iguales a los del Retablo de San Miguel. La mandorla en escamas es igual a la de este último. La técnica y colores de las tres piezas son casi idénticas

El tablero que sirve de fondo descansaba por su borde inferior en nueve arcos, rotos y desguarnecidos cuando se hizo la fotografía que poseemos. Pero en la cromolitografía hecha para la obra *Monumentos arquitectónicos de España* el año 1864 por el dibujante D. Francisco Aznade, y que reproducimos en fotograbado (véase lámina aparte), se ven esos arcos recubiertos por placas con igual dibujo grabado que en las placas y bandas del frontal, y el espacio entre cada dos arcos está ocupado por un dibujo en tablero de ajedrez, en oro y barniz de minio, único detalle que relaciona esta parte con las dos tiras laterales citadas, y que, como éstas, disuena del conjunto.

El frontal está deteriorado, pues faltan algunas columnas, bases, capiteles y trozos de arco y de la mandorla; de las plaquetas esmaltadas, en la parte inferior, sólo quedan tres: una de las de abajo se ha llevado recientemente al penúltimo lugar de la fila superior, según se deduce de la comparación del estado actual con el dibujo citado.

Y ahora viene un curioso problema. En el mismo monasterio hay otro frontal o tablero más largo (dos metros cincuenta y tres centímetros) de cobre, en que se reproduce una composición semejante, a saber: el Apostolado, bajo unas arcadas con sus edículos; pero en vez del «Majestas» tenía (y tiene, pues se conserva muy bien toda la pieza) un cuadrado, en el que se inscribe un nimbo crucífero en Hostia, con el Cordero repujado; entre el

Frontal de Santo Domingo de Silos que se halla en el Monasterio

Frontal de Santo Domingo de Silos que se halla en el Museo de Burgos

círculo y el cuadrado los espacios están ocupados por el dibujo ajedrezado en oro y barniz de minio; este barniz, dado toscamente después de rojo y verde, sirve de fondo a las figuras, que son más esbeltas y proporcionadas que las del frontal esmaltado, como también los arcos y edículos. La pieza tiene un doble marco o encuadramento: uno, interior, de placas vermiculadas, como las del frontal anterior, con iguales cabujones de cristal de roca, pero sólo uno por placa, y otro exterior, en el que, como motivo ornamental, se repiten unos caracteres cúficos (fatimidas) grabados sobre el fondo de rojo minio. Estos caracteres, exactamente iguales a los que se ven en la inscripción del friso de la arqueta de marfil de Pamplona, asemejan la I y la S repetidas de nuestro alfabeto, y que probablemente han sido copiadas, no

I II III

Figura 57

Letras cúficas, empleadas como ornamento en un tejido (Museo Episcopal de Vichy) (I) y en el frontal grabado de Silos (III) y formando parte de la inscripción de la arqueta de Pamplona (II)

como inscripción, sino como un motivo ornamental. Estas mismas letras, tratadas de igual manera, se ven en un tejido de estilo oriental del Museo Diocesano de Vich, y en el Arca Santa de Oviedo aparecen también varios caracteres cúficos como motivo decorativo, sin que tengan significación conocida (fig. 57). En nuestro tiempo hemos visto utilizar inscripciones arábigas, y parte de ellas, caprichosamente, en la decoración de *objetos de Eibar.*

Ahora bien; ¿qué relación tiene esta pieza con la anterior? ¿Formaban las dos parte de un mismo altar? (1). No es probable, *pues no se hubiera repetido el asunto del Apostolado,* con evidente monotonía; su diferente longitud pudiera ser otra prueba, si tuviéramos la seguridad de que al frontal esmaltado no le falta una porción a cada lado, cosa que no parece probable, dado el modo de terminar de los arcos extremos y del remiendo de las dos tiras de rameado sobre minio.

¿Son de la misma mano o del mismo taller? Creemos que no. El frontal primero es esmaltado en muchos colores, y el segundo barnizado de minio

(1) En la cromolitografía y en algunos textos se indica que las dos piezas formaban «el altar en que se canonizó a Santo Domingo de Silos» (1076), cosa inadmisible por la técnica y el estilo de ambas obras.

sólo en los fondos. Las figuras son más elegantes, más gráciles; únicamente es el mismo el vermiculado de las fajas que encuadra ambos frontales; pero éste es fácil de reproducir por un mediano grabador.

Queda, como última analogía, el cuadriculado o ajedrez de ambas piezas y la técnica de las dos bandas laterales del frontal esmaltado; pero insistimos en que estas bandas o tiras y aquel cuadriculado se despegan del resto de la composición por su dibujo, su técnica, su color y su colocación. A nuestro parecer, el frontal esmaltado primitivo no tenía estas tiras ni los arcos inferiores, que hoy no existen. Unas y otros fueron *añadidos luego* por el mismo artífice que hizo el segundo frontal, *y que pudo ser un español, buen cincelador y desconocedor de la técnica del esmalte.* Decimos que pudo ser un español, por haber elegido como ornamento aquellos caracteres arábigos, el tablero de ajedrez, y como motivo central el Agnus-Dei o Cordero apocalíptico, tan repetido en nuestra orfebrería, y más raro en la de otros países. Este cincelador restauró el frontal esmaltado, añadiendo aquellas tiras barnizadas y los arcos inferiores con igual dibujo que el de las placas grabadas (que ya había copiado en *su* frontal) y con el ajedrezado.

Estas restauraciones conducen con frecuencia a errores en la interpretación de orígenes y fechas. El caso se repite, en el mismo museo de Burgos, con otra pieza mixta, la arqueta, que se ha compuesto con placas de marfil y de cobre de distinta procedencia, como ya hemos expuesto.

Hemos dicho que el autor del frontal dorado y rojo *pudo* ser un español, pero también pudo hacerse en Limoges (1), donde la influencia arábiga, *procedente de España,* se hizo notar, como hemos apuntado y volvemos a destacar copiando estos párrafos del mismo autorizado crítico de arte W. V. S. Cook:

«La mezcla constante de política, de razas y de religión se refleja claramente en el arte de la España de la Edad Media. Las tradiciones de los árabes fueron conservadas por los conquistadores cristianos, y son innumerables los monumentos que muestran la huella indeleble de la influencia oriental. En el siglo XI, arquitectos moros de Córdoba construyeron la gran mezquita de Toledo; otros subieron más hacia el norte y se emplearon como artífices, trabajando bajo las órdenes de los cristianos, empleados por ellos (abades y monjes) para trabajar el marfil y los metales. En el Arca Santa, de Oviedo, se encuentran caracteres cúficos, empleados como motivo ornamental. En manuscritos cristianos de León aparecen notas arábigas, y el crucifijo de marfil de Fernando (1063) presenta claras muestras de la técnica musulmana. La tan extendida adopción de las fórmulas artísticas moras, la afición al bajo relieve y la decoración que cubre toda la superficie, el uso de arabescos, las bóvedas de estalactitas, los entrelazados y los arcos de he-

(1) Tal es la opinión del P. Roulin (L'Ancien Tresor de l'Abaye de Silos, 1901).

rradura, persisten en los monumentos mudéjares de España hasta el siglo XV.

»El arte de la España árabe, sin embargo, puede encontrarse rebasando los confines de la Península, durante el período románico. Desde los siglos IX y X hubo una constante filtración de influencia sarracena en el sur y en el centro de Francia. Dos monjes, Usuard y Odilard, enviados por Hilduin, abad de St. Germain des Prés, para que llevasen a Francia las reliquias de San Vicente, pasaron dos meses en Córdoba, en 858. La catedral de Santiago de Compostela, que un cronista árabe describe como la Kaaba y la Meca del mundo cristiano, fué desde el siglo X un lugar de peregrinación. En las guerras de la Reconquista, caballeros y obispos de Normandía, Languedoc y Provenza pelearon al lado de los condes catalanes y los barones de Castilla. En 987, Raimundo, conde de Rourgue, fué a España para ayudar al conde de Barcelona en su lucha contra los árabes. Volvió a su país cargado de botín, y en 1002 hizo donación a la abadía de Sainte Foy, de Conques, de veintiún vasos de plata, grabados y sobredorados, así como de una silla de montar de plata, con la que los monjes hicieron «una gran cruz, »conservando el ornamento sarraceno, ricamente trabajado». Más tarde, don Sancho Ramiro, conde de Aragón, hallándose sitiando a Barbastro, prometió que, si conseguía tomar la ciudad, donaría a la abadía de Conques una mezquita árabe para dedicarla en honor de Sainte Foy. Esta mezquita fué debidamente entregada a los monjes en 1101-1104. Veinte prisioneros moros que fueron enviados a la abadía de Conques en 1020 son descritos como «more catalorum loquentes». Es frecuente también encontrar objetos árabes en los inventarios eclesiásticos, como, por ejemplo, los dos candelabros en la abadía de Limoges (sarracénica fabricata). *Dinars, dirhems y morabatims,* de oro, acuñados por los prelados de Maguelonne, y similares a los de Alfonso VIII, circulaban de tal manera en Provenza y en el sur de Francia, que, en 1266, el Papa Clemente IV reprochó al obispo por tener moneda de caracteres árabes, con la forma y el símbolo tomados del Islam, lo cual era indigno de un cristiano católico.

»De esto, naturalmente, se infiere que los artistas de Occidente tomaban estos motivos orientales de la España árabe, en los tiempos en que Córdoba y Toledo eran las fuentes de enseñanza para los versados en letras.

»Teniendo en cuenta todo esto, no puede sorprendernos la importación de motivos árabes en el sur y centro de Francia; pero es digno de nota que su extensión en estos países fuera relativamente tardía. El fondo vermiculado (panel de Treserra), aunque aparece primitivamente en el arte del Egipto Copto, en Bizancio y en la España árabe y cristiana, muy raras veces se encuentra en el arte de Europa occidental antes de los siglos XIII y XIV; desde esta época su uso se extendió, empleándose en los fondos de los manuscritos iluminados y de los esmaltes de Limoges. El águila herál-

dica, encerrada en un medallón, y el león y el grifo, con la cola extendida como una hoja sobre el lomo, motivos de decoración muy frecuentes en las arquetas de marfil hispano-árabes de los siglos X y XI, aparecen en el siglo XII en portales esculpidos de Saintonge-Poitou. La palma aislada, que no se presenta en las primeras esculturas árabes, en los manuscritos mozárabes y en los Evangelios catalanes de Perpignán, se encuentra también en las fachadas de las iglesias románicas francesas y en las vidrieras del siglo XII de Le Mans. Discutiendo este motivo de decoración, aparece evidente que fué un motivo muy empleado en trabajos árabes de fecha tan remota como es el siglo X; por otra parte, los ejemplos franceses sólo aparecen en el siglo XII, lo que indica que el uso de estos motivos orientales se extendió hacia el Norte, saliendo de España.

»Tres arquetas de marfil, manuscritos mozárabes y telas hispano-árabes, que tenían tanta circulación en el lado francés de los Pirineos como en la misma España, sirvieron de modelos a los artistas franceses, que emplearon, sin darse cuenta de ello y sin que tuvieran significado alguno, caracteres cúficos en esculturas de los siglos XII y XIII, así como en manuscritos, vidrieras y esmaltes. En la catedral de Le Puy aparece una inscripción cúfica en la puerta de madera tallada por Gaufredus, juntamente con los arcos polilobulados o en forma de trébol. El uso de medallones y de bandas alternas en blanco y negro, que decoran el claustro y la fachada de esta iglesia, es uno de los rasgos más salientes de la mezquita de Córdoba. Algunos manuscritos del sur de Francia, tales como el Beatus de San Severo, fueron copiados directamente de los anteriores prototipos españoles, y el estilo de los manuscritos mozárabes, con su violento contraste de colores, se ve imitado en existentes imágenes iluminadas de la escuela de Limoges. M. Marquet de Vasselot ha demostrado que las flores o tallos estilizados *(rinceaux)* empleados en los fondos de los esmaltes de Limoges derivaban de modelos árabes; no es tampoco improbable que muchos del ornamento oriental, llamado bizantino, que constituye un rasgo tan característico de la escultura románica del sur de Francia en el siglo XII, venga de la misma fuente. No se concibe que motivos tales como la banda de animales heráldicos, encerrados en medallones, en el dintel de la casa románica de Villemagne (Herault), y los espirales de motivos florales de la iglesia de Miguelonne, y los rosetones de los dinteles de Moissac y Beaulieu, puedan ser otra cosa que una traducción en piedra de un modelo en estuco.

»La técnica de Moissac es una imitación en piedra de un modelo pintado, y lo bajo del relieve, lo limpio del corte y la fuerte aspiración a un dibujo definido, son totalmente orientales.»

Kingsley Porter, en su libro *Spanish Romanesque Sculpture*, cuando trata (vol. I, pág. 76) del epitafio de Santo Domingo de Silos que existe en uno de los capiteles del claustro, dice que, según su creencia, «fué algún

tiempo después del traslado del cuerpo del santo a la iglesia cuando se preparó el verdaderamente notable relicario de esmalte, en el cual se guardaban, probablemente, las reliquias, en la nave del lado norte que se conservaba de la iglesia prerrománica, hasta que fueron colocadas en una nueva urna en 1733.

»El frente de la antigua arca se conserva todavía en el museo de Burgos, mientras que otro panel que, aunque de diferentes dimensiones, pudo haber formado parte del mismo monumento, ha sido readquirido por la abadía. El relicario adoptaba, quizá, la forma de una basílica descansando sobre columnas y arcos, restos de los cuales se conservaban hasta hace poco tiempo en el fragmento de Burgos. El frente representa un *Apostolado*, y el panel de Silos, el mismo asunto; pero cada apóstol tiene a cada lado a un par de profetas (1). Los esmaltes han sido llamados trabajo de Limoges, pero quizá precipitadamente, pues los arcos en forma de herradura, los capiteles moriscos, el peculiar colorido de los esmaltes, la ornamentación arábiga y el carácter del dibujo parecen suficientes indicaciones de que fuera hecho en España. El siglo XIII, que ha sido propuesto para este trabajo, es evidentemente insostenible. Yo solía creer que databa de la mitad del siglo XII, pero ahora sospecho que aun puede ser más antiguo, pues tal riqueza de invención, tal fuerza en el dibujo y tal imaginación artística faltan en los vulgares esmaltes de los períodos gótico y de transición. Las cabezas en relieve sugieren, pero no prueban, como indica Mr. Ros, una época bastante avanzada; pero la mano de obra es más fogosa y más llena de carácter, y, por tanto, probablemente anterior a la de la tumba del conde Geoffry de Plantagenet, en Mans (1151).»

EL RETABLO DE ORENSE (fig. 58)

(De la obra *Esmaltes Españoles* del Barón de la Vega de Hoz):

En aquella catedral se conservan unos fragmentos que pertenecieron indudablemente a un frontal muy parecido al del Museo Histórico de Burgos.

Representa a Jesucristo y a sus apóstoles, cobijados bajo arcos semicirculares, con archivoltas sostenidas por columnas huecas y adornadas con torrecillas y placas de esmalte: unas semicirculares, otras rectangulares, otras de doble curva para las enjutas, y otras elípticas, todas esmaltadas y con figuras de ángeles. Dice a este propósito el sabio escritor D. José Villamil y Castro:

(1) Cada apóstol tiene a los lados hornacinas sin figura alguna en ellas (N. de los A.)

Figura 58

Placa del Retablo de Orense, representando a San Marcial

«La principal exornación era iconográfica, y de ella se conserva la mayor parte en placas de 31 × 12 centímetros, con figuras doradas, sobrepuestas, de medio relieve, y dos (ángel y toro) de los atributos de los evangelistas, que ocupaban las enjutas centrales, cantonando el Jesucristo en *vesica piscis* del Sede Majestatis.

»Tiene cada figura su correspondiente letrero en línea horizontal y caracteres de forma casi clásica. Nueve de ellas, de apóstoles y evangelistas, lo tienen escrito con corrección y claridad, pero en otros se lee: S. Pavlie, S. Piris, S. Vmon, S. Martialis, S. Vinses y S. Marti.

»Esta última imagen tiene una interesantísima adición, y es la figura, en actitud de acercarse al santo, a cuyos pies se lee en dos líneas:

Alfonso
Areri

»No debe extrañarse ese desaliño ortográfico, pues el de los esmaltadores medievales fué tal, que ha dado lugar a verdaderas obsesiones, cual la que padeció el espíritu perspicaz de D. Pedro Madrazo, en su monografía sobre el retablo de San Miguel de Excelsis, al tomar como fecha (año de Cristo de 1028) la leyenda que tiene el ángel de San Mateo en el filacterio, que no es sino el nombre del evangelista escrito incorrectísimamente (m) a IOS (e) B, y cubierto el lugar de la m por la mano con que el ángel sujeta o sostiene el filacterio.

»No puede, sin embargo, caber duda de que la última inscripción contiene el nombre *Alfonso*, del artista constructor de la obra. Y es bien posi-

ble que con el dictado de *Areri* se designe un esmaltador (gallego tal vez), sucesor de los que, en sentir del Sr. López Ferreiro, habían adornado el baldaquino de la catedral compostelana.

»Pudieran muy bien ser, asimismo, estas ricas piezas, los restos de una

Figura 59

Santiago. Esmalte de Limoges (Talleres de Granmont). Núm. 340 de la colección Lázaro. Sus compañeros San Pablo y Santo Tomás están en la colección Dutuit y San Mateo en el Louvre (Altura: 0,30 m.)

soberbia arca esmaltada, muy semejante a la que posee la Sede portuguesa de Vicen:

«De forma rectangular e a parte superior prismatica, todo coberno de »ornatos dourados e de cores varias. Tem na face anterior as figuras do »Padre Eterno, Christo crucificado, Nossa Senhora, S. João e os Apos- »tolos. Por encima da cruz os siguientes caracteres: IHS XPS FILIUS.

»Cabeças de Seraphins em relevo... Nos lados, S. Pedro e S. Paulo. Na face »posterior, cuatro figuras de anjos douradas. Seculo XII.»

En el examen de los restos de este frontal hecho por Villamil en 1898, encontró: «seis archivoltas; una columnita; un semidisco esmaltado; cuatro

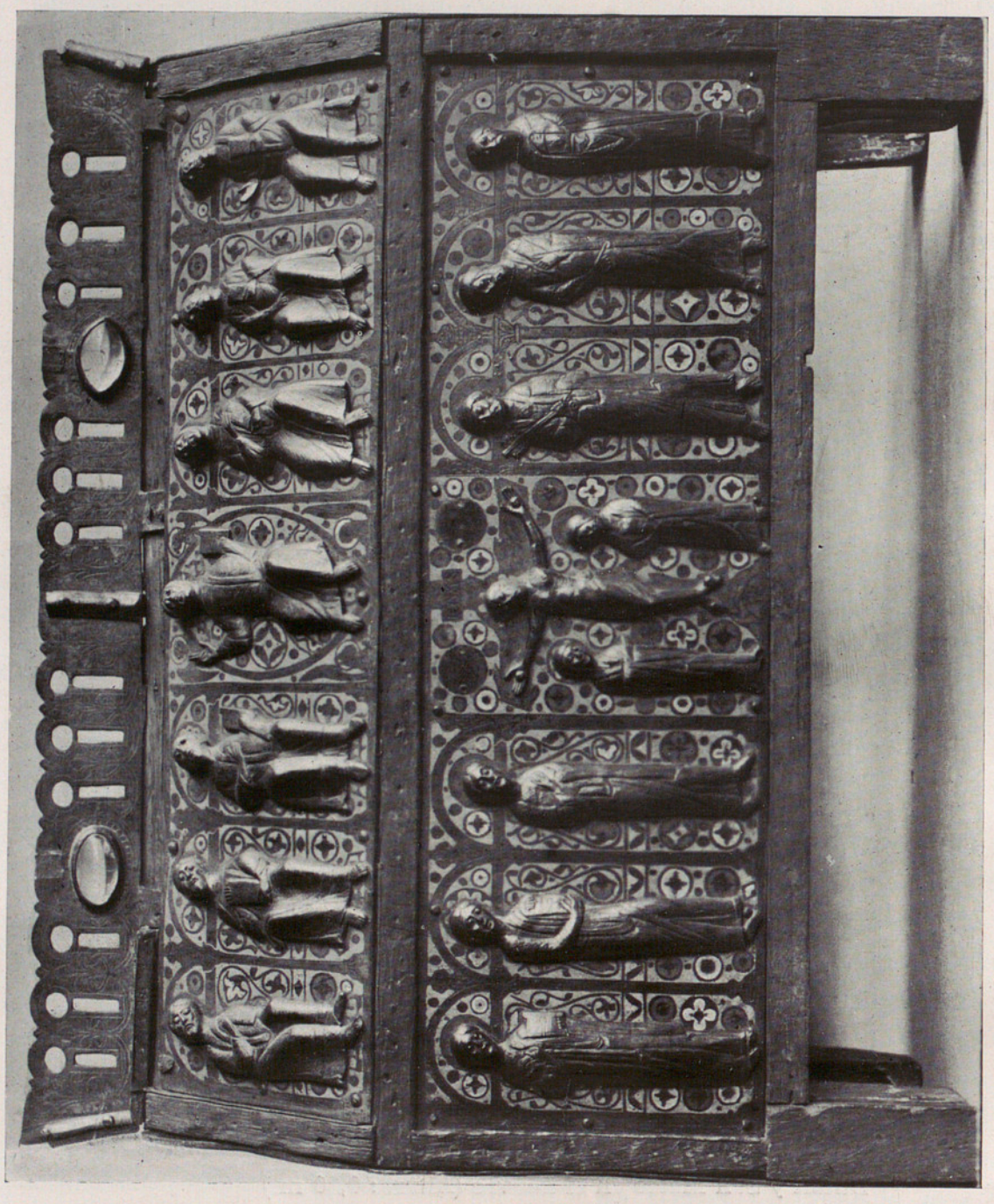


Figura 60

Arqueta de Limoges (Talleres de Grandmont?) Museo de Cluny. Compárese cada personaje en pie con la placa de Orense

placas rectangulares; cuatro de doble curva e igual ancho que las otras; cinco óvalos elípticos, el uno con el ángel y los otros borrosos; diez remates en forma de torre esmaltados, uno acodillado con otro por una esquina, y los otros ocho sencillos». Un verdadero rompecabezas, uno de tantos casos de destrucción y dispersión de frontales esmaltados que explican el que apenas se encuentran ejemplares de este género, y aun éstos, maltratados o restaurados.

Una importante observación acerca de la inscripción citada: *S. Alfonso Areri.*

En efecto, este *Alfonso* era español, pero no el orfebre, sino el donador. Según Bertaux, el *Areri* no es apellido, sino que mal escrito, como lo hacían los obreros no letrados, quiere decir: *Suo Alfonso Arer, Dedit.* Es decir, que *Alfonso* lo pagó con su dinero. Así lo dice en el «Catálogo de la Exposición Retrospectiva de Zaragoza» que reproduce una de las placas (la de San Marcial, patrón de Limoges) y añade los siguientes substanciosos párrafos:

«El frontal de Orense nos permite reconstruir con el pensamiento otro frontal del cual se conservan en Francia algunos fragmentos: el que antes de la Revolución adornaba el altar mayor de la iglesia abacial de Grandmont, altar en el cual se veneraban siete grandes urnas relicarios, una de las cuales, recogida durante la Revolución en la pequeña iglesia de Ambazac, fué restituída a ella en nuestros tiempos, después de un robo que dió mucho que hablar. Todo aquel tesoro fué dispersado y en parte destruído por la Revolución. Sólo se salvaron cinco de las placas del altal mayor. Una de ellas, con la imagen de San Mateo, ingresó en el museo del Louvre; las de San Pablo y Santo Tomás se encuentran en la colección Dutuit, en el Petit Palais de los Campos Elíseos, de París. El San Felipe figuró en 1861 en la venta Seltykoff; el Santiago fué presentado en 1886 en la Exposición retrospectiva de Limoges. Dichas placas medían sobre 0,30 metros de altura por 0,15 de anchura; en ellas, los apóstoles aparecían sentados (1).

»Lo mismo por el estilo de las figuritas que por los dibujos de los fondos esmaltados, como por el tamaño, las placas de Orense tienen gran parecido con las de Grandmont (figs. 59 y 60). Es evidente que salieron todas del mismo taller. Sin duda alguna se las puede fijar una fecha aproximada, comparándolas con una placa más pequeña (0,14 m. de altura), pero casi idéntica, procedente asimismo de Grandmont, que representa al abad Guillermo de Ongres (1245-1258).

»El frontal de Orense tal vez fué encargado al mismo Grandmont hacia la mitad del siglo XIII; dicha abadía era entonces una verdadera escuela de orfebrería religiosa. Las placas de dicho frontal, una de las cuales, como hemos visto, lleva la efigie del donante español, forman tal vez el conjunto más rico de obras encargadas a la industria lemosina para el extranjero.»

Actualmente no cabe dudar de que se trata de un retablo construído en Limoges en el siglo XIII. El arcediano de Málaga D. Eugenio Marquina, que fué cronista de Orense, hizo observar que el personaje llamado *Alfonso* estaba nimbado como un santo, y no podía ser, según las prácticas de Occidente, ni el artífice ni un donador que no tuviese aquella calidad. Demostró que se trata de *San Alfonso Aredio,* hijo de Santa Pacomia y

(1) Añadiremos, que el Santiago puede verse en la colección Lázaro, en cuyo catálogo (1.ª parte, página 359, núm. 340) figura con la inscripción de «San Jacobo» (Véase la fig. 59).

Obispo de Orense, muy devoto de San Martín, al cual está consagrada la catedral fundada en el siglo XIII, y cuyo cabildo tiene hermandad con el de la catedral, de Tours. *Investigando en este sentido, el Sr. Marquina ha podido encontrar en la colección Nisard el testamento en que San Alfonso y Santa Pacomia disponen que se hagan en Limoges varias retrotábulas de esmalte para distintas iglesias dedicadas a San Martín.*

Este descubrimiento es definitivo para la tesis de que los tres frontales son de Limoges, pues destruye los principales argumentos de los que opinan que son construídos en España, a saber: que no había obras de esa importancia en Francia, ni prueba documental de que allí se hicieran; que la inscripción española se refería al artífice; que sus dibujos ornamentales denunciaban el gusto hispano-arábigo (ya hemos admitido y explicado este punto). Y como las analogías entre los tres frontales son evidentes, justo es aplicar a los tres el juicio deducido de las pruebas documentales citadas, y que corrobora el que habíamos formado por razones puramente técnicas.