

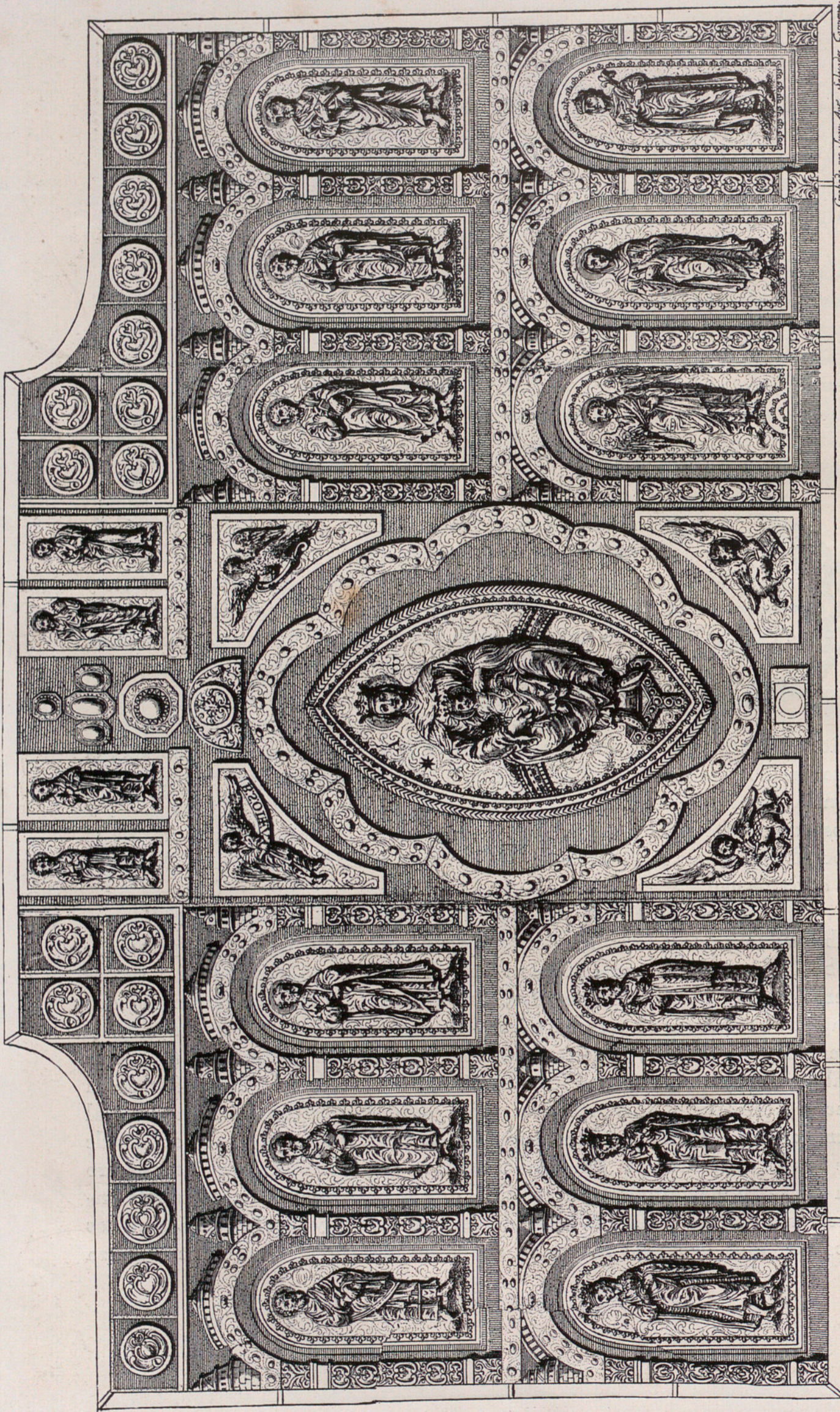
El retablo esmaltado



L erudito capuchino P. Burgui, autor de la *Historia de San Miguel de Excelsis*, habló por primera vez de esta magnífica pieza, publicando de ella un dibujo inexacto y falto de carácter. Este grabado, que reproducimos en lámina aparte y en la figura 61, en lugar de dar una idea de la naturaleza y antigüedad del frontal, parece la reproducción de una obra del siglo XVII.

Quien realmente descubrió esta joya, noventa y un años después de lo escrito por el P. Burgui, fué D. Pedro de Madrazo, el cual la dió a conocer detalladamente, aunque con algunos errores de importancia, en el tomo 6.º del *Museo Español de Antigüedades* (año 1875) y posteriormente en el tomo 3.º, correspondiente a Navarra y Logroño, de la obra *España; sus monumentos y artes; su naturaleza e historia*. Madrazo lo describe así:

«Existe en este templo (de San Miguel de Excelsis) un espléndido retablo de cobre dorado y esmalte que ocupa el centro del ábside principal, sobre la mesa del altar de la iglesia mayor. Este retablo es como un verdadero frontal de forma rectangular, con dos cisas o escotaduras en los dos ángulos superiores de derecha e izquierda, que mide cuatro pies navarros y tres pulgadas de alto, por siete pies cinco pulgadas de ancho. Este tablero se halla cubierto por un considerable número de chapas de metal dorado al fuego y esmaltado, que, artificiosamente casadas unas con otras y sujetas al armazón de madera, componen un todo de traza románica que se subdivide de la siguiente manera: Finge la decoración arquitectónica un cuadrilátero en el centro más alto que ancho, en el que se halla inscrita una aureola angelada de forma ovalar. Dentro de esta aureola hay otra, apuntada en los dos extremos de su eje mayor, y ocupa su espacio la imagen de Nuestra



Grabado por Juan José Scherer Erasmus

Grabado por Manuel de Barrantes

Este precioso Retablo de Laminas de Metal dorado, y Esmaltado, con su Imagen de la Virgen del Sagrario de la Cathé. de Pampl. a q. es anexo este Santua. de S. Miguel, estubo anig. en la obscuridad de su capilla, de donde se saco, se limpio en Pamploné, y para q. su Vista mudaba a devocion, fue colocado en esta Capilla maior en el año de 1766



Este precioso Retablo de Laminas de metal dorado y Esmaltado con su Ymagen de la Virgen de la Calle
dral de Pamplona, a que es anexo este Santuario de San Miguel, estubo antiguamente en la obscuridad de su Capilla, de donde
se saco, se limpio en Pamplona, y para que su Vista muela a decencion, fue colocado assi en esta Capilla mayor en el año 1763

Señora, sentada sobre un arco iris con el Dios niño en el regazo, en actitud de dar la bendición. A derecha e izquierda de este cuadrilátero central, cuya anchura viene a ser una tercera parte escasa de la longitud de todo el retablo, se desarrollan dos órdenes de arquerías de medio punto, sobrepuestas unas a otras, con tres arcos en cada cuerpo o zona, de manera que constituyen doce arcos u hornacinas, en cada una de las cuales se cobija una figura. Sobre el cuadrilátero del centro, en que se halla, dentro de su doble aureola, la Madre de Dios, hay un espacio, también cuadrangular, ocupado por una cruz gemada o de pedrería con un chatón por peana, y dos recuadros a cada lado con otras tantas figuras. Y, por último, a derecha e izquierda, sobre las arquerías arriba mencionadas, llenando los espacios que quedan entre éstas y la cisa de cada ángulo superior del retablo, hay, repartidos de una manera simétrica, dieciocho gruesos chatones que aumentan la riqueza del conjunto y producen muy bello efecto.

»Las figuras representadas en este magnífico retablo son 21, ejecutadas todas en esmalte plano, incrustado en las láminas de metal labrado que sirven de fondo, con todos los perfiles del dintorno de delicados filetes de oro. Las cabezas son de alto relieve, sin esmaltar, y su distribución, su significación y su indumentaria son éstas: la Virgen María, que ocupa el centro, y que, según dijimos, está sentada en el arco iris con su Divino Hijo en el regazo, tiene bajo las plantas un escabel de forma prismática triangular adornado de pedrería. Cubren sus pies unos borceguíes en punta, recamados de perlas. El arco que le sirve de asiento, subdividido con molduras exornadas de menudas hojuelas y perlas, tiene encima el almohadón bizantino que se ve en los dípticos consulares, asomando por ambos lados de la figura. Las coronas de la Madre y del Dios Niño aparecen realzadas con pedrería. No recordamos la forma exacta de sus vestiduras, pero sus pliegues están dispuestos según el estilo dominante en la escuela neo-griega del Rhin. En el fondo, junto a la cabeza de la Virgen, se ven las dos letras (*alfa* y *omega*) alusivas a la consubstanciación del Verbo con el Padre, principio y fin, sagrado emblema adoptado por los cristianos católicos para diferenciarse de los arrianos, que negaban aquel dogma, y que desde el tiempo de los visigodos se perpetuó hasta la conclusión de la Edad Media. A la derecha de Nuestra Señora hay también, en el fondo cincelado de la lámina, una estrella formada por una refulgente gema orlada de rayos, la cual responde a la presencia de las tres figuras que ocupan las tres arcadas u hornacinas de la zona inferior, a mano izquierda del que mira.

»En el rectángulo o cuadrilátero central que ocupa la Virgen con su Divino Hijo, deja la aureola ovalada que lo circunda cuatro enjutas. Llenan las cuatro figuras, que corresponden a los cuatro evangelistas, y en el orden que prescribe la iconografía de las iglesias latina y griega, a saber: el toro, figurativo de San Lucas, en lo bajo, a la izquierda; el león, que simboliza a

San Marcos, en lo bajo, a la derecha; el águila, figura de San Juan, en lo alto, a la izquierda, y el ángel, emblema de San Mateo, en lo alto, a la derecha. Cada una de estas figuras, de esmaltes, perfiladas en oro y con la cabeza de alto relieve, llena perfectamente el plano trapezoidal que ocupa en su enjuta, y su dibujo tiene cierto sabor heráldico y monumental que denota un gusto muy formado en la buena ornamentación oriental. Los accesorios que este Tetramorfos ostenta no son todos iguales: San Lucas y San Marcos llevan sendos libros; San Juan, una tira de pergamino o papyrus en forma de graciosa cartela, y San Mateo, una filactería desarrollada, donde se lee, en clarísimos caracteres de esmalte negro (1) sobre fondo blanco, un verdadero enigma.

»Entre los cuatro evangelistas hay dos apóstoles, San Mateo y San Juan. Ocupando éstos los dos ángulos superiores del cuadrilátero que contiene la figura de la Virgen con Jesús, tienen encima a los cuatro apóstoles que están en el remate del retablo a los lados de la Cruz gemada. Los otros seis que faltan para completar el apostolado ocupan las seis hornacinas repartidas entre las dos arquerías altas de esta bien razonada máquina arquitectónica: de modo que los doce apóstoles están todos reunidos en la parte superior del retablo. Todos sin distinción llevan la túnica y el palium griego y sendos libros en las manos, a excepción de San Pedro, que ostenta las llaves; todos asimismo aparecen descalzos sin campo en que fijar los pies, según la antigua manera bizantina.

»La arquería baja del lado izquierdo del espectador aloja en cada una de sus tres hornacinas un rey mago. Miran los dos primeros hacia el cuadrilátero central, donde está la estrella que vimos antes brillar en el fondo de oro ocupado por la imagen de la Virgen con el niño Dios; y el tercero vuelve el rostro al lado opuesto sin más motivo, a la cuenta, que romper la uniformidad de la posición de las tres figuras. Los tres reyes llevan vestidura bizantina de túnica y clámide, coronas semejantes a las de los dos sagrados personajes a quienes visitaron guiados por aquel astro, y en sus manos las ofrendas que tributaron a Dios recién nacido en su humilde pesebre. El primero tiene cubiertas con la clámide las manos, en que lleva la copa del oro; el que lleva el incienso tiene su copa en la mano derecha y levanta la izquierda en señal de adoración; el que va a ofrecer la mirra lleva sujeto con ambas manos el vaso que la contiene. Tampoco estas figuras posan sus pies en plano alguno y los llevan cubiertos con lujosos zapatos recamados de pedrería.

»Ofrecen, por último, el mayor interés las tres figuras que llenan las hornacinas de la arquería baja a la derecha del espectador. Es la primera y principal la del arcángel San Miguel, que hace patente la originaria consagración de este precioso retablo o frontal al santuario, donde siempre ha estado.

(1) Las letras no son negras sino de colores azul y rojo. (N. de los A.).

»El príncipe de la milicia celestial aparece representado en pie sobre una zona de varios arcos concéntricos, con largas alas y teniendo en la mano siniestra un libro, accesorios alusivos a aquella visión apocalíptica en que el supremo arcángel se apareció a San Juan Evangelista de la manera que lo describe éste en su capítulo X: *Vi también a otro ángel valeroso bajar del cielo... el cual tenía en su mano un librito... y puso su pie derecho sobre el mar y el izquierdo sobre la tierra.* Componen su vestidura estola y palio griegos, los mismos que se suelen dar a todos los ángeles en las miniaturas y mosaicos del Bajo Imperio.

»Los otros dos personajes, hombre y mujer, son dos magnates, según lo indican sus lujosos arreos; su calzado, todo cubierto de piedras preciosas, y los emblemas que llevan en las manos. El hombre tiene en la cabeza un casquete muy ceñido al cráneo, rematando en una como bellota o madroño; su clámide, sujeta al hombro izquierdo por medio de una gruesa fíbula o broche redondo, presenta un forro todo recamado de grecas de oro de arriba abajo; parece llevar guantes por la gema que luce en el dorso de su mano izquierda, y sostiene con ella un cetro que remata en una gran macolla de cuatro pétalos, semejantes a los de la flor de lis. La mujer lleva un traje muy honesto en la forma y de gran distinción: sobre una finísima estola, que forma delgados pliegues, cuelga de sus hombros, hasta cerca de los pies, un amplio paludamento recogido sobre los brazos, descubriendo sólo las manos, y encima de este abundante peplo le baja de la cabeza una toca o velo que envuelve su garganta. En la mano derecha muestra una flor parecida a la del lirio silvestre o gladiolo, emblema de realeza, acaso no exclusivamente peculiar de los reyes francos de la segunda raza. El P. Burgui supone que estos personajes son el rey de Navarra D. Sancho *el Mayor* y su esposa D.^a Elvira, llamada también D.^a Mayor y D.^a Munia.

»La inscripción que aparece en la filactería del ángel que representa al evangelista San Mateo, es como sigue:

: A : + : I O : S : B

A continuación, Madrazo discurre para explicar esta inscripción del modo que diremos más adelante, al reunir las diferentes interpretaciones que se han dado de la misma, y concluye con que esta obra es alemana y del siglo XI.

Buena parte de los errores de esta descripción ha sido rectificada por Dom E. Roulin, al que ya hemos citado con elogio al hablar del frontal de Burgos. Especialmente sus observaciones sobre la técnica son exactas, y nuestras fotografías y los documentos de comparación que hemos seleccionado así lo demuestran, apartando a esta obra de su filiación renana, en que Madrazo la clasificó.

Lo definitivo de esta descripción en cuanto a la técnica y al carácter de este retablo, obliga a copiar casi en su totalidad el artículo del padre Roulin, aparecido en la *Revue de l'Art Chrétien*. 1921.

Es el estudio más exacto publicado hasta la fecha acerca del retablo de San Miguel. Describe primeramente Dom E. Roulin, someramente, la iglesia del monte Aralar y la acogida que se le dispensó en el santuario, diciendo textualmente: *Nous ne raconterons point nos pourparlers avec un capellan méfiant et peu civilisé, qui pretexta un voyage pour nous refuser l'autorisation de voir et d'étudier le monument confié a sa garde*. Tuvo que descender del monte sin ver el retablo y recabar del señor Obispo de Pamplona una autorización especial, mediante la cual pudo, en un segundo viaje, estudiarlo detenidamente. Nosotros hemos llegado en tiempos mejores para los arqueólogos y artistas, pues se nos ha dispensado muy buena acogida en el santuario, en el que se acaban de hacer importantes mejoras. Dice el padre Roulin:

«Es indescriptible la impresión que produce, sobre las salvajes montañas, lejos de las multitudes y en un santuario humilde, una gran pieza de figuras hieráticas sobre las que se mezclan el oro y las pedrerías a los soberbios esmaltes para formar un conjunto de refulgente belleza.

»Allí la emoción sentida es mayor que en un museo, y se puede mejor admirar la obra, sin cansancio ni fastidio. Verdaderamente, para una obra maestra, nada vale tanto como permanecer, a condición de que pueda ser apreciada, en el cuadro mismo, aunque sea muy humilde, para el que ha sido ejecutada. Un monumento del triunfo de la Fe, como el retablo que nos ocupa, sólo está en su sitio en el Santuario al que ha sido ofrecido por generosos bienhechores (1).

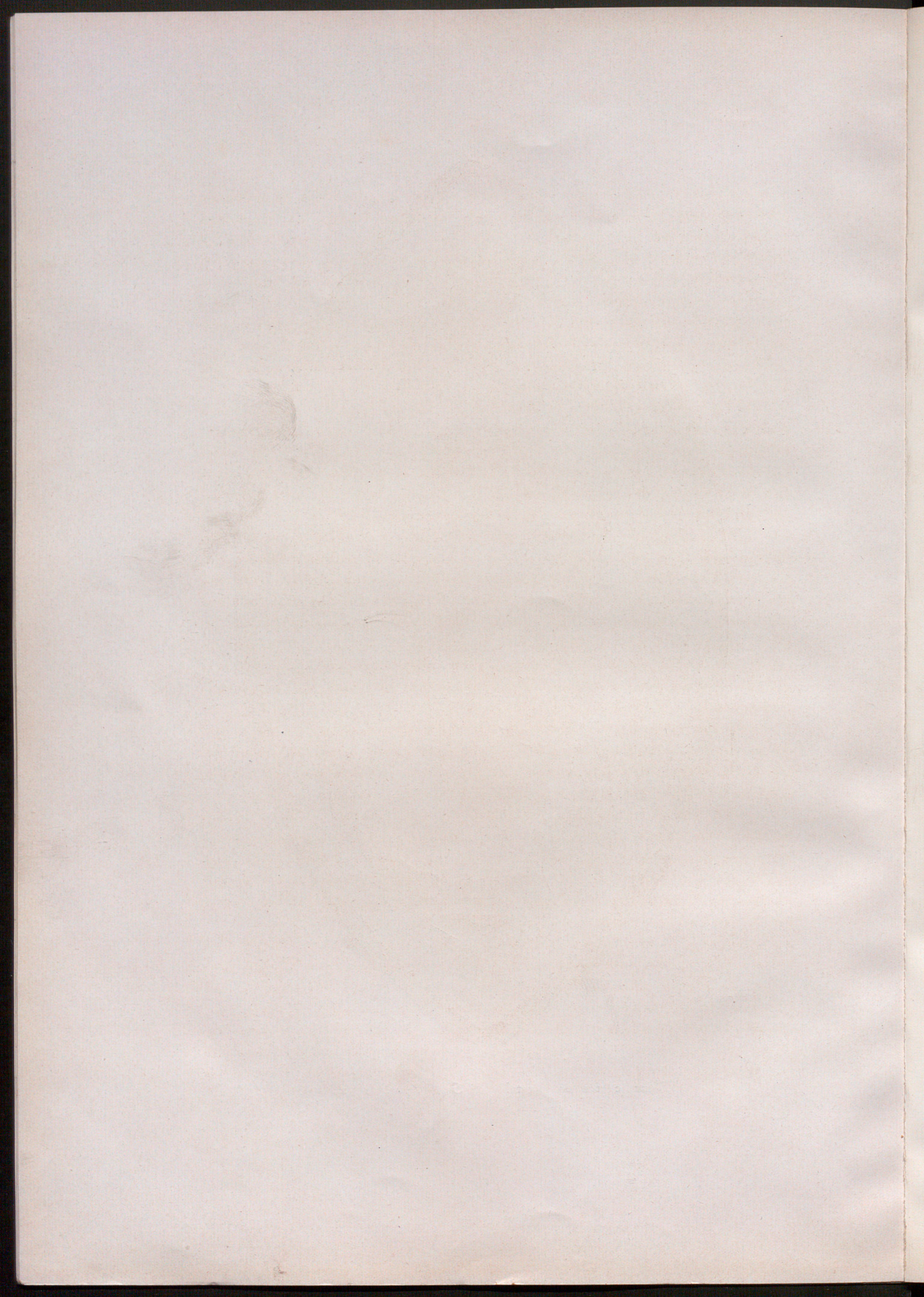
»Es la riqueza del lugar, la gloria de una región, la propiedad misma de la iglesia. El frontal o *retro-frontal* de San Miguel in Excelsis mide dos metros de longitud por un metro catorce de alto, desde su borde inferior a la parte realzada, que se destaca en cabeza. Se compone, como otras tantas piezas de orfebrería medieval, de un ánima de madera y un revestimiento de numerosas placas de cobre doradas, esmaltadas o gemadas.

»El panel central es, evidentemente, el más importante, con su Virgen Madre, muy digna y hasta un poco rígida y de rostro ascético, que tiene ante ella al Divino Salvador bendiciendo con una mano y teniendo en la otra el libro de la Doctrina. Nuestra Señora está sobre un cojín que domina un arco iris y sus pies descansan sobre un *scabellum*. A su diestra, a la altura del hombro, la estrella de la Epifanía; encima, el *alfa*, y enfrente, el *omega*. Una cenefa en relieve, festoneada y guarnecida de piedras en cabujones, rodea la soberbia placa, que está acompañada, en los cantones, de los cuatro símbolos evangelísticos.

(1) Como veremos luego, no creemos que el retablo haya sido hecho para este Santuario. (Nota de los Autores.)



Figura central en el retablo de San Miguel de Excelsis



»A cada lado de este panel central, una doble arcada cobija: en el primer piso, a seis apóstoles; abajo, a la derecha de la Santa Virgen, los tres Reyes Magos coronados, llevando sus ofrendas y vueltos hacia la estrella que les indica el camino y el lugar donde el Salvador se encontraba; a la izquierda, un ángel, probablemente San Miguel, al que está dedicado el oratorio, y luego una mujer nimbada y un rey.

»La estrecha zona superior tiene una cruz formada por gruesos cristales de roca y dos apóstoles a cada lado; el resto está guarnecido de 18 medallones convexos muy interesantes, sobre los que insistiremos en seguida. Por último, un tubo de cobre contornea el retablo, a modo de marco.

»Muchas veces la obra de San Miguel nos ha hecho pensar en otra gran pieza de altar: el frontal de Silos, que ahora es la maravilla del museo de Burgos. En ambas los personajes esmaltados en plano tienen sus cabezas en relieve y las manos y los pies reservados, cuando están desnudos (los de la Virgen, del rey y de la reina, que se ven sobre la zona inferior, así como los de los tres Reyes Magos, están esmaltados).

»Desde el punto de vista del esmalte, los dos monumentos pertenecen al campeado; pero con una diferencia notable en los procedimientos técnicos. En San Miguel in Excelsis los pliegues de las vestiduras ofrecen dos colores yuxtapuestos, sin filetes intermedios. La Santa Virgen, por ejemplo, lleva un traje azul celeste bordeado de blanco; luego un primer manto verde con vivos amarillos y otro azul índigo con vivos azul turquí. En Burgos no existe esta yuxtaposición: un manto, allí, es totalmente azul oscuro o turquí; un vestido, enteramente verde o lila, excepto la orla, que en tal caso está separada por un tabique reservado.

»La operación del esmaltado que se ve en este retablo se puede considerar como un perfeccionamiento si sólo se considera la multiplicidad del trabajo y la dificultad vencida; pero el procedimiento más sencillo, que se comprueba en Burgos, es más potente, más neto como efecto decorativo.

»Otra diferencia todavía. Las placas del retablo sobre las que destacan las diferentes figuras son convexas, y sus fondos de oro están enteramente ocupados por rameados grabados al trazo, mientras que sobre los paneles de Burgos, completamente planos, se obtienen dibujos del mismo género por un trabajo de verdadero cincelado, y forma, sobre los fondos lisos, dos fajas que parecen pasadas detrás de los personajes.

»Sobre el frontal de San Miguel hay un detalle encantador, que conviene señalar de un modo particular: es el festón esmaltado que casa los contornos de la gran placa de la Virgen, de azul fuerte con estrellas de oro, bordeada en ambos lados por un galón azul claro con vivos blancos, que encuadra también las doce placas principales. No hay en ello ninguna rebuza extraordinaria, y, sin embargo, el efecto de la parte central gana con esto extraordinariamente, como delicadeza y como suntuosidad. El arco iris

que soporta el almohadón es semejante. Un encuadramiento cincelado que contornea esta bella placa y que la une al campo de oro del panel recuerda mucho el que bordea la placa del museo de Cluny (antes de la colección Spitzer); por lo demás, la composición general de ambos cobres policromados es la misma y la comparación no carecerá de interés para los que gusten hacerlo.

»Las cabezas de los personajes y de los cuatro símbolos evangelísticos son de alto relieve, como hemos dicho; las del rey y de la mujer nimbada, su vecina, no pertenecen a modelos tan comunes como las cabezas de los apóstoles (1); pero la figura de María es todavía más característica y recuerda la de otra virgen bien conocida: la Virgen de Beaulieu (Corrèze); el tipo parece el mismo, aunque las dos piezas no son del mismo tiempo.

»Notemos igualmente que los fustes de las columnas llevan bellos florones calados, pero que su base y sus capiteles son vulgares y pesados. Los menudos rameados grabados sobre las placas con personajes se repiten en las bandas gemadas que separan las arcadas en sentido longitudinal, sobre las que forman las cintras y sobre el marco festoneado del medallón central. La mayor parte de las piedras (cristales de roca, ágatas, jaspes, turquesas, etc.) que adornan estas fajas están talladas en cabujón; algunas presentan una arista en sentido longitudinal. Excepto en algunos raros cristales de roca, añadidos en el siglo XVIII, la montura se compone de un engaste sin garfios. En cuanto a los 18 medallones abombados que se ven en lo alto del monumento, son pequeñas piezas que se encuentran en muy raras piezas lemosinas. El cofrecillo de Santa Fe de Conques y la arqueta de Bellac (Alto-Viena) están adornadas de medallones convexos más antiguos que los nuestros, que forman aquí una magnífica colección. Su diámetro varía entre siete y ocho centímetros. Los personajes, los animales y las volutas floridas que los decoran destacan sobre fondos azules; han sido reservados y grabados a trazos múltiples incrustados de esmalte rojo, a modo de niel. Las bocas, por ejemplo, los agujeros de la nariz, los ojos, las costillas de los personajes y de los animales, más ciertos detalles de los tallos y del follaje, están expresados por este trabajo de grabado y esmalte. Animales, afrontados unos, opuestos otros; una especie de reptil mordiendo la cola de una bestia fantástica; un dragón amenazando a un hombre desnudo; un cazador persiguiendo a un quimera, tales son los motivos, muy originales en cuanto a la composición y muy valientes en cuanto al dibujo, que nos ofrecen los medallones del retablo de San Miguel.

»Bien raros, hasta en España, son los autores que se han ocupado en nuestros *tábula altaris*. El P. Tomás de Burgui ha dicho algo de ella en su

(1) Gráficamente demostramos que esta observación no es exacta (N. de los A.).

Historia de San Miguel in Excelsis, pero el autor pertenece al siglo XVIII, y el buen sentido faltaba tan comúnmente entonces, cuando se hablaba de un monumento medieval, que no sorprenderá demasiado lo que el autor ha leído sobre el *volumen* del ángel (panel central), en el que se ve la inscripción siguiente:

Λ : + : M : O : S : B :

»El P. Burgui la ha traducido: Anno Christi 1028 (Λ por Anno; + por Christi); los cuatro signos siguientes serían la fecha 1028; y como este año corresponde al reinado de D. Sancho el Grande, el historiador pretende que el alto personaje que figura a la izquierda de la Virgen y en la extremidad de la zona inferior representa al rey D. Sancho III; la mujer nimbada que está cerca de él sería, naturalmente, su mujer D.^a Munia.

»Don Pedro Madrazo cree también en la representación de los dos personajes («El retablo de San Miguel in Excelsis», en *Museo Español de Antigüedades*, tomo VI, 1875, págs. 415 y siguientes). El autor ha reproducido una parte del artículo en su obra: *Navarra y Logroño*, tomo II, págs. 166 y siguientes. Pero, en tal caso, siendo el retablo una obra del siglo XI y no existiendo todavía (dice

el autor) la escuela de Limoges, el monumento debe ser atribuido a los prácticos de los bordes del Rhin, instruidos en el arte de la esmaltería por artistas de Oriente. Traducimos algunas páginas del artículo al que aludimos. *No hay indicios de que en el primer tercio del siglo XI... el arte de la orfebrería y de la esmaltería estuviesen tan avanzados en los dominios de D. Sancho para producir obras como la que nos ocupa. El arte de la esmaltería no había nacido en Francia; la aparición de la famosa escuela de Limoges debía tardar dos siglos, y ya las escuelas de Colonia y de Verdún producían preciosos esmaltes, gracias al impulso de la emperatriz Teofanía. De una de estas escuelas viene seguramente nuestro magnífico tablero de San Miguel de Excelsis. Primeramente, porque no había en Europa en la Edad Media más artifices que los griegos, a la vez grabadores, cinceladores y esmaltadores, que fuesen capaces de dibujar estas figu-*



Figura 62

Placa de esmalte campeado imitando alveolado. Trabajo alemán del siglo XIII (Col. de la condesa Dzialmska). Véase la diferencia con la del retablo de San Miguel

ras, de idealizar los ropajes...; segundo, porque sólo en los esmaltes renanos del siglo XI se encuentran los caracteres que distinguen nuestro retablo (o frontal) de los más célebres productos de Limoges...; tercero, porque las Escuelas del Rhin (Colonia y Verdún) eran las únicas que producían esmaltes azul-turquí, rojo vivo y negro, como son los que se encuentran sobre las figuras del retablo. ¡Y así un artículo puede no ser más que un tejido de errores! D. Pedro Madrazo es, sin embargo, un escritor serio y bien conocido. Será, pues, legítima la sorpresa del que vea hasta qué punto ha sufrido la influencia de una opinión puramente fantástica. El P. Burgui, para explicar el problema de la inscripción, sólo ha utilizado su imaginación. A un historiador del siglo XIX le importa ponerse en guardia contra un procedimiento que nada tiene de científico.

.....

»El artículo de este escritor va acompañado, en el *Museo Español*, de una plancha fuera de texto, cromolitografiada. La conocíamos hacía más de diez años; pero no habíamos pensado, examinándola, que la obra maestra reproducida pudiera pertenecer a nuestro arte francés, a causa de lo arbitrario y fantástico del dibujo y del colorido. A no ver más que esta plancha con personajes vestidos, en más de un caso, con el *omoforión* y el *epitrajelión* de los griegos, consideraríamos al retablo como una obra bizantina. Quizá se deba a esta reproducción la presencia en el monte Aralar, años atrás, de un pintor enviado de las extremidades de Rusia para copiar cuidadosamente esta obra de arte que allí se debía considerar de estilo ruso o bizantino.»

OPINIÓN DE MR. PORTER

El profesor americano A. Kingsley Porter, cuyos juicios sobre materias artísticas son en general muy certeros, no ha visto seguramente el auténtico retablo o frontal de San Miguel y ha debido de guiarse, para emitir su opinión acerca del mismo (Nota 812 del 2.º volumen de su obra *Spanish Romanesque Sculpture*), de la reproducción que apareció en el *Museo Español de Antigüedades*, que con justicia califica Dom E. Roulin de arbitraria y fantástica. Cuando se examina esta reproducción, parece que se trata de una obra bizantina, y sin duda por esto dice Porter: «El dibujo de los pliegues del ropaje y las pequeñas manos y pies del retablo de San Miguel deben ser comparados con los esmaltes de San Marcos de Venecia. El interesante antependio de San Miguel no ha sido nunca debidamente estudiado.»

En lo que sí acierta Mr. Porter, de modo indubitable, es en afirmar que el retablo de San Miguel no ha sido nunca debidamente estudiado. Convenidos nosotros de ello, nos hemos decidido a imprimir este libro, concediendo importancia primordial a la parte gráfica, porque de esta suerte cuantos



Evangelista San Mateo



Símbolo del Evangelista San Lucas

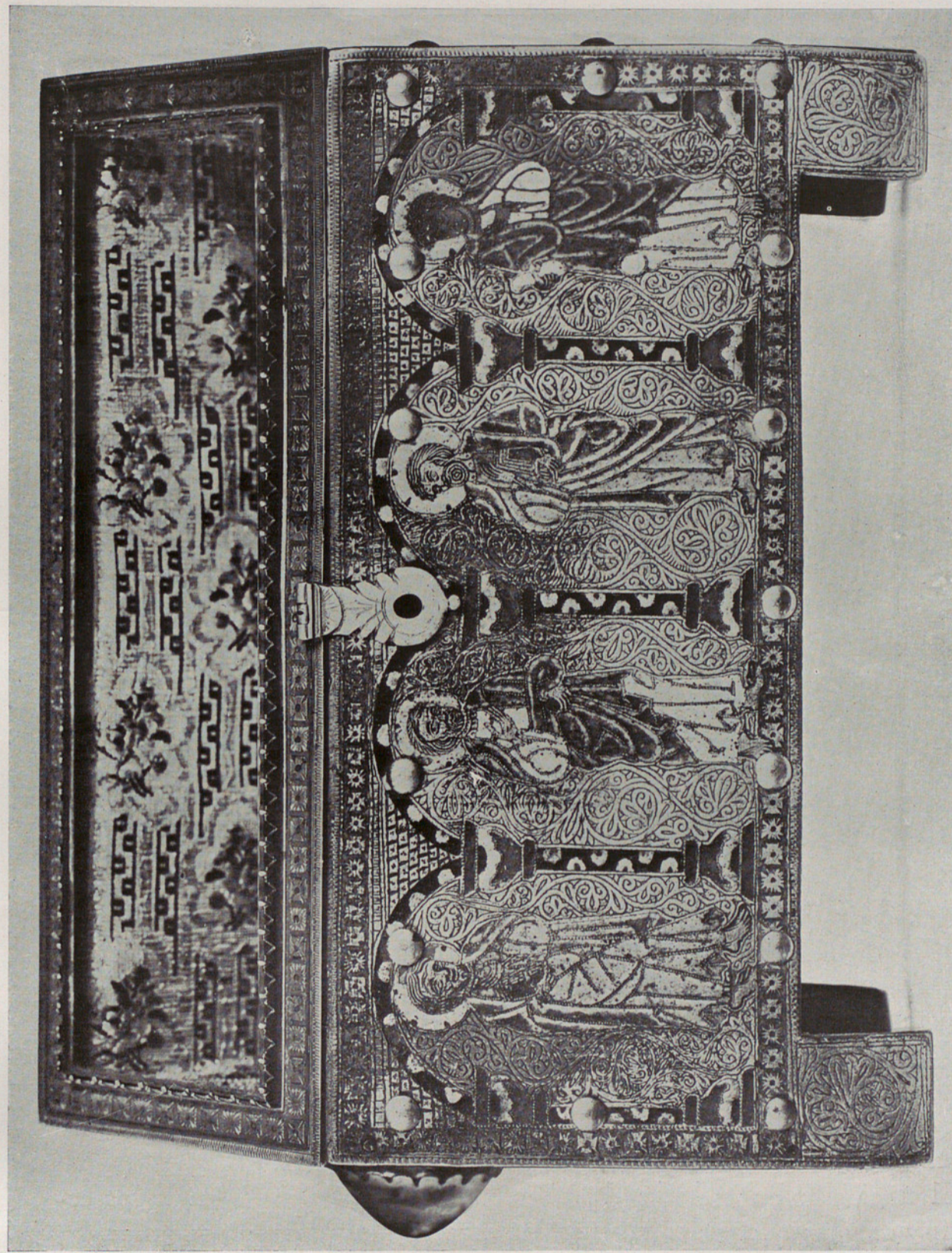


Figura 63

Arqueta de Limoges, de fondo y pies vermiculados, igual a la de Huesca. Como en el retablo de Aralar, cada color de los ropajes está bordeado de una faja de otro tono (Museo Británico)

tengan interés en analizar la pieza esmaltada podrán, sin las molestias consiguientes a una ascensión penosa hasta la cúspide del monte Aralar, examinar minuciosamente el conjunto y detalles del retablo con mayor comodidad que si estuvieran ante la obra original.

Las láminas en color, así como todos los demás fotograbados que aparecen en este libro, se han obtenido con especial cuidado para no falsear la realidad, como ha ocurrido en la reproducción del *Museo Español de Antigüedades*, que tan acerba crítica merece del docto P. Roulin.



Figura 64

El propio Mr. Porter, en el citado libro sobre escultura románica española, habla algunas veces, incidentalmente, del frontal de San Miguel, manifestando su opinión de que es trabajo hecho en España, pero no aporta ninguna razón que, a nuestro juicio, confirme su aserto. Así, por ejemplo, en la pág. 21 del 2.º tomo trata de la Virgen de la Vega, de Salamanca, y al compararla con la de Conques, la de Artajona y la que aparece en el medallón central del retablo de San Miguel, termina el párrafo con estas palabras: «sospecho, por tanto, que la Virgen de la Vega data de fines del siglo XI o de principios del XII y que, como el arca de Silos y el antependio de San Miguel de Excelsis, es trabajo español».

Después de lo que dejamos expuesto, añadiremos nosotros algunas observaciones a la descripción y juicio crítico del P. Roulin acerca del retablo de San Miguel de Excelsis, que complementarán ese excelente estudio, el más concienzudo de los realiza-

dos hasta ahora de la obra esmaltada a que venimos refiriéndonos.

Es importante insistir en la independencia entre las placas esmaltadas y el resto de la obra; aquéllas pueden ser desclavadas e intercambiadas fácilmente; pero el fondo de cada placa tiene el mismo dibujo que los arcos y las fajas, tachonados ambos de cabujones de cristal o pedrería.

El cincelador ha grabado el arabesco de los fondos, ha labrado las columnas y sus capiteles y las cabezas, las manos y los pies de las figuras.

El rameado cubre todo la obra no esmaltada, sin dejar un centímetro; el trabajo es del tipo vermiculado (rameado de hojas filiformes), *exactamente igual* al de la arquilla de Huesca, a la de los museos Británico y del Louvre, a las fajas del frontal de Burgos (más bien cinceladas que grabadas)



Figura 65

Medallones esmaltados del retablo del Aralar



Figura 66
Medallones de arca de Santa Valeria



Figura 67
Detalles del arca de Santa Valeria, del Museo Británico

Medallones esmaltados de Limoges

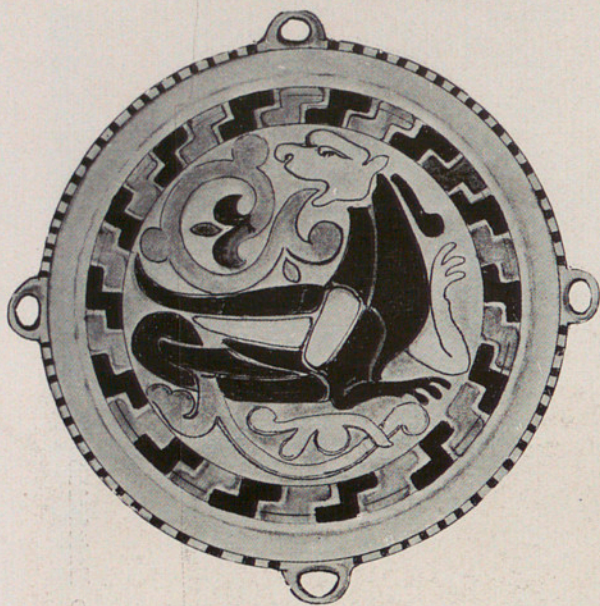


Figura 68

Del Museo del Louvre



Figura 69

De la Colección Lázaro (Madrid)



Figura 70

Del arca de Santa Valeria, del Museo Británico (muy ampliada)

y a otras muchas identificadas como lemosinas. Las manos y los pies, de correcto dibujo, están trabajados del mismo modo que el rameado, sin más realce, en la placa misma. Hemos de señalar una particularidad en el dibujo de las manos: *todas* tienen al dorso una marca lanceolar de doble contorno, que Madrazo sólo distinguió en el supuesto rey Don Sancho y lo describió como una gema sobre un guante, señal de autoridad. ¿Es una simple interpretación anatómica? No nos atrevemos a afirmarlo, porque la anatomía está bastante bien observada en el resto de las figuras, pero fijándose bien, se ve que también tienen esta señal las figuras humanas monstruosas de los me-

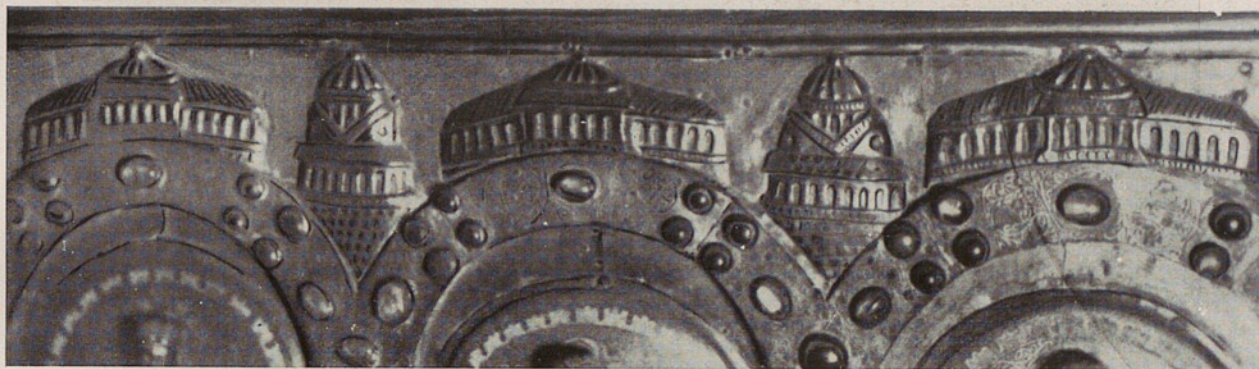


Figura 71

Edículos del retablo de San Miguel

dallones, lo que hace creer que significa un modo convencional de interpretar esa anatomía.

Dicha marca lanceolar en el dorso de las manos nos hizo pensar primeramente, por tratarse de una obra ejecutada próximamente en el tiempo de la canonización de Francisco de Asís, en las manos y los pies heridos por las llagas de Cristo; pero esta idea hay que desecharla cuando se observa que la señal se repite en las figuras puramente decorativas de los medallones. También se aprecia este detalle en la mano del apóstol de un costado de la arqueta de Huesca (fig. 64). Las cabezas están trabajadas aparte, en todo relieve y sobrepuestas luego por soldadura. En algunas (la Virgen y el Niño de la placa central, un Rey Mago) tiene una capa incompleta de esmalte translúcido moreno. Los ojos son gotas de esmalte negro azulado, que parece algo más azul y menos opaco en la Virgen. Los rostros son muy expresivos.

Los personajes tienen barba, a excepción de los cuatro de menor tamaño, de un apóstol (San Juan), del ángel del Filacterio y del sonriente San Gabriel. Éste y San Juan han tenido el mismo modelo, pero con distinta expresión.

Entre los barbudos, hay un tipo de barbita corta y rizada, otro de larga y partida, que se repite con diferente actitud en varios personajes, y otro, que la tiene puntiaguda, es de extraña fisonomía; repetimos y demostramos grá-



Figura 72

Un apóstol (San Pedro)



Figura 73

Un apóstol



Figura 74

Un apóstol



· Figura 75
Un apóstol



Figura 76

Un apóstol



Un Apóstol del frontal de San Miguel de Excelsis



ficamente que son cabezas muy expresivas y modeladas correctamente. Lo mismo decimos de las cabezas del Tetramorfos, aunque las copias de los animales son menos fieles.



Figura 77

Cabeza de apóstol

Las columnas, como sus basas y capiteles, están labrados del mismo modo que las cabezas. Los motivos florales cincelados son de marcado carácter oriental; todos son muy parecidos, pero no hay dos iguales.

Los medallones. Ninguno de los que han descrito el frontal de Aralar, fuera del P. Roulin, han puesto en los medallones esmaltados la atención que merecen, sin duda porque han sido vistos a una luz deficiente y

porque la torpe orientación en que fueron colocados en 1716 impide darse cuenta de lo que representan.

Se trata de placas circulares de unos 8 centímetros de diámetro, en



Figura 78

Cabeza de apóstol

las que sobre un fondo azul de ultramar intenso y obscuro, distinto de los azules de las placas, destacan figuras reservadas en el metal y esmaltadas de rojo, con algunos otros colores empleados parcamente: algún verde, algún amarillo o azul claro en tal o cual adorno.

El dibujo es maravilloso, por su elegancia y su atrevido movimiento, y

la técnica indica la gran habilidad del artífice, como puede verse en las adjuntas reproducciones. En algunos es perfectamente simétrico en sus dos mitades, derecha e izquierda; en otros, la simetría sólo se refiere a la compo-



Figura 79

Cabeza de apóstol

sición, pero con variedades en el dibujo; en otros, éste es caprichoso. En las figuras 65 y 70 exponemos varios medallones de Limoges con motivos semejantes. Especialmente, la analogía de los de San Miguel con los del arca de Santa Valeria, del Museo Británico, es extraordinaria, tanto en el modo de tratar el ave monstruosa como en los ornamentos florales, que no dejan



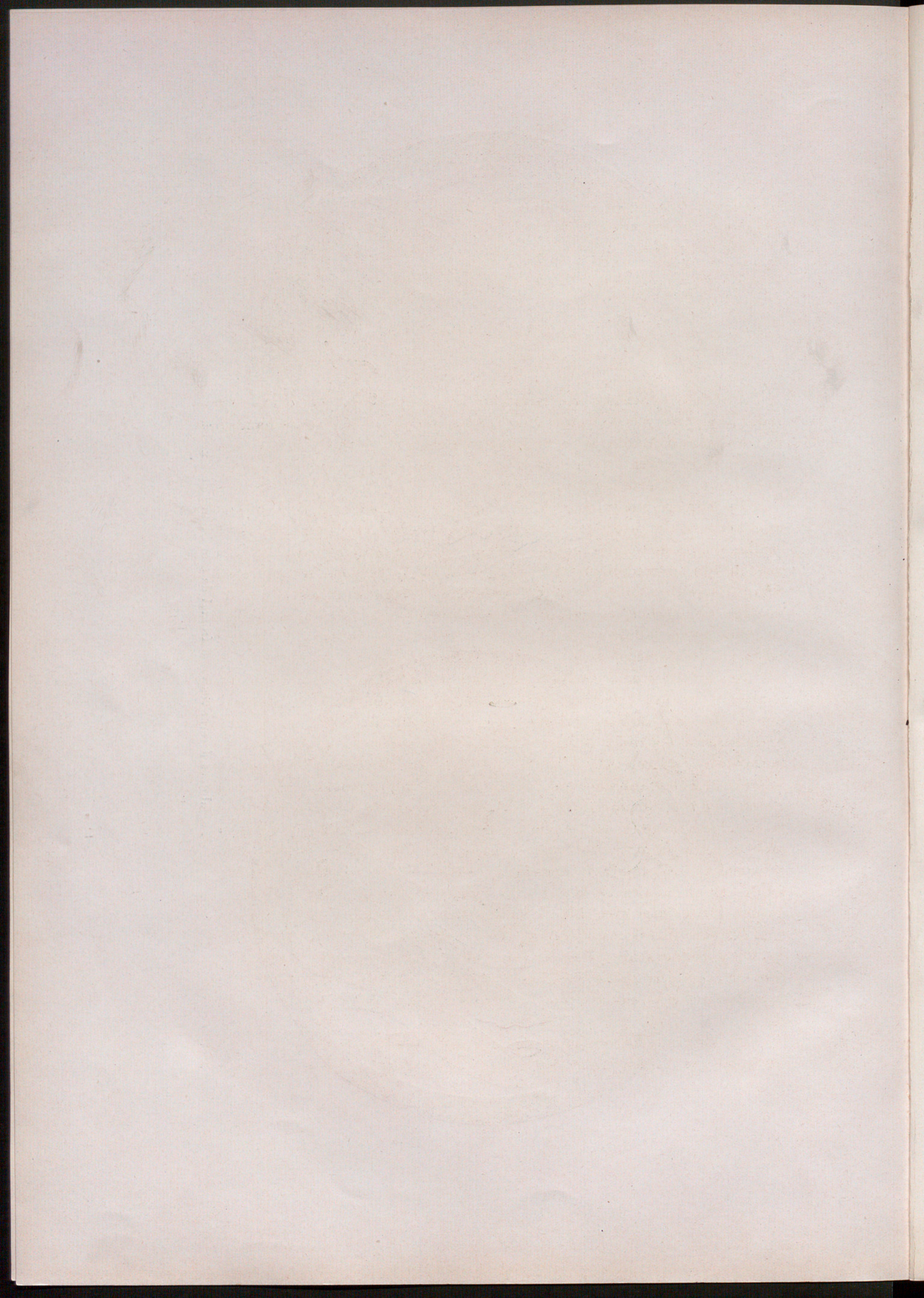
Figura 80
Cabeza de apóstol



Figura 81
Cabeza de apóstol



Medallones decorativos en el frontal de San Miguel de Excelsis



lugar a la menor duda de que ambas obras son de la misma procedencia. La arqueta tiene también fondo vermiculado, y muchos detalles en las figuras que hacen de ella la obra que más afinidades presenta, técnicamente, con nuestro retablo.

LA RESTAURACIÓN

Fué muy deficiente. El retablo era mayor y de otra forma. El restaurador lo arregló y le sobraron unas piezas, que devolvió y sospechamos que deben de estar guardadas por alguien, animado de la mejor intención y el mayor celo; pero en este caso, una y otro resultan equivocados. Se haría un buen servicio al arte cristiano mostrándolas.

Lo primero que se echa de ver es lo feo del marco tubular, más obra de fontanero que de orfebre. El frontal, como el de Santo Domingo de Silos, estaba, seguramente, encuadrado por un marco rectangular torneado y enriquecido con los medallones circulares esmaltados que luego se han colocado arbitrariamente sólo en el borde superior. Lo demuestran los cortes de las arcadas, mal hechos, los recortes de las chapas cuadradas grabadas sobre que asientan los medallones y la disparatada orientación de éstos. La cruz, formada por toscos pedazos de cristal tallado en ovoides, no existía; es de muy mal gusto, y los trozos de latón sobre que se han fijado están ignominiosamente recortados, como por un aprendiz de hojalatero, en los pedazos de placas grabadas que «sobraron». El vermiculado de estos pedazos es más grande que el del resto. Ninguno de esos discos esmaltados, que llamamos medallones, está colocado de modo que se pueda descifrar su composición. Los personajes y animales que forman el motivo principal de ella se hallan cabeza-abajo o torcidos. Diez de ellos están clavados sobre chapas sin grabar, de cualquier modo, y dos tienen una parte cortada groseramente para adaptarse a la nueva forma del borde superior del retablo. Bajo los cuatro evangelistas hay una faja mal cortada, y debajo de ésta un espacio vacío. No todos los personajes de las arcadas tienen el mismo tamaño, y entre su borde superior y el arco que cobija a cada uno quedan espacios desiguales.

¿Quién hizo la restauración? No lo sabemos con certeza. En el tiempo de dicha restauración había en Pamplona un platero que dibujó la obra como aparece después de restaurada (Manuel de Beramendi, 1766) y probablemente fué el ejecutor, ateniéndose al dibujo o proyecto confeccionado por él.

El asunto. El retablo de San Miguel de Excelsis tiene como figura principal a la Virgen con el Niño en el regazo, dentro de una doble aureola



Figura 82

Un Rey Mago



Figura 83

Un Rey Mago



Figura 84
Un Rey Mago

que ocupa el centro de la composición. A uno y otro lado del medallón central existen dos arquerías superpuestas con doce hornacinas, seis en el nivel superior y otras seis en el inferior; dos nichos superiores, determina-



Figura 85

Cabeza de Rey Mago

dos por arcos semicirculares, cobijan a seis apóstoles, y los inferiores, a seis personajes, de los cuales no ofrece duda alguna que los tres colocados a la izquierda del espectador representan los Reyes Magos, mientras que los tres situados a la derecha han sido objeto de fantásticas interpretaciones, cuando su significación es clarísima, como demostraremos luego.

Para explicar el motivo por el cual el artista ha representado a los Reyes Magos en la composición de esta obra esmaltada, indicaremos algo acerca de las fórmulas iconográficas de los siglos XII y XIII.



Figura 86

Cabeza de Rey Mago

La Adoración de los Magos. Los artistas de los siglos XII y XIII quisieron honrar y glorificar a la Virgen figurando en sus obras la Adoración de los Magos. La fórmula iconográfica que representa esta escena en los tímpanos de las iglesias occidentales se deriva de los mosaicos de Palestina, cuya composición se conserva en la célebre ampolla de Monza. En escultu-

ra, el motivo se encuentra por primera vez en la Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela, en Huesca y en Sahagún, extendiéndose luego por el mediodía de Francia (Moissac, Saint Bertrand de Comminges, Beaucaire,



Figura 87

Cabeza de Rey Mago

Saint Trophime d'Arles) y luego por el centro, haciéndose general, no sólo en las obras escultóricas, sino también en las de orfebrería como el frontal esmaltado de San Miguel de Excelsis.

En estas composiciones la Virgen suele estar sentada en el centro, sosteniendo al Niño de frente; los Magos se aproximan trayendo ofrendas y el primero de ellos hinca una rodilla. Hacia mitades del siglo XII se introdu-

cen variaciones en la composición, especialmente en lo que se refiere a la representación de la Virgen, que, en lugar de estar en posición frontal con el Niño en el regazo, lo sostiene en su rodilla izquierda como en Santiago de Agüero.

A fines del siglo XII, el culto de la Virgen, hasta entonces tan severo, comienza a matizarse de ternura, debiéndose en gran parte a la ardiente devoción de la Orden cisterciense. Todos los monasterios de esta Orden, dice E. Male, le estaban consagrados. En los países de lengua germánica, las abadías cistercienses se llamaban el «jardín de María», *Mariengarten*; la «fortaleza de María», *Marienburg*; el «puerto de María», *Marienhaven*; la «corona de María», *Marienkreen*. Cada monasterio podía grabar en su fachada la inscripción que se leía en el portal de Citeaux: *Salve, sancta Parens, sub qua Cistercius orde Militat*.

La distinguida escritora Gertrudis Richert, en su obra *La Pintura medieval en Cataluña*, hace notar, cuando trata del frontal de Vich, dedicado a la vida de la Virgen, que el autor de la obra sufrió una equivocación al colocar los símbolos de los evangelistas en las enjutas correspondientes a la aureola central que contiene la imagen de la Virgen, en lugar de haber colocado figuras de ángeles.

Esta misma equivocación sufrió el autor del retablo de San Miguel de Excelsis, pues también aquí se representa el Tetramorfos o los símbolos de los evangelistas acompañando a la figura de la Virgen. Errores de esta clase y otros relativos a inscripciones, son bastante frecuentes en los frontales o antependios.

Después de explicado el asunto de la composición general de nuestro retablo, resta solamente interpretar con precisión lo que significan las tres figuras que llenan las hornacinas de la arquería baja, a la derecha del espectador, puesto que la interpretación de todas las demás no ofrece dudas. Sin embargo, no está claro que los cuatro personajes menores del centro, sobre la cruz, sean cuatro apóstoles, que con los seis figurados bajo las arcadas y dos que estarían representados por el ángel y el águila del Tetramorfos, sumarían los doce. No admitimos que estos símbolos hayan de entrar en esta cuenta, ni nos explicamos por qué los cuatro personajes son imberbes y pequeños, como de menor categoría.

Por lo que anteriormente hemos copiado del estudio que Madrazo hizo de esta pieza esmaltada, habrán visto los lectores que, para este arqueólogo, la primera de las tres figuras representa al arcángel San Miguel y las otras dos, confirmando la opinión del P. Burgui, dice que son el rey de Navarra D. Sancho el Mayor y su esposa D.^a Elvira, llamada también D.^a Mayor y D.^a Munia.

El erudito Dr. Arijita, autor de la *Historia del Santuario de San Miguel de Excelsis*, no se halla conforme con la interpretación indicada y



Figura 88

Dos de los cuatro personajes menores del retablo de San Miguel

supone, apoyándose en alguna otra opinión, que el retablo data del siglo VI y que las figuras de los magnates indicados no representan a los reyes de Navarra, sino a los gloriosos emperadores Constantino el Grande y su



Figura 89

Detalle de la Virgen y el Niño del centro del retablo
de San Miguel in Excelsis

madre, Santa Elena, a juzgar por el nimbo que rodea la cabeza de esta última, y termina su razonamiento el Dr. Arijita con estas palabras: «En materia tan opinable y de tan difícil averiguación, cada uno puede seguir el parecer que más le agrade.»

Nosotros creemos que no cabe opinar en esta materia como dice Ari-

jita, porque no hay más que una sola interpretación que se ajusta bien a las representaciones iconográficas de la época, en obras de esta naturaleza. Se trata sencillamente, como significación de las tres figuras citadas, del arcángel San Gabriel, de la Virgen María y de San José, y el tríptico en su conjunto representa la *Anunciación*:

Indicaremos brevemente algunas ideas acerca de la manera cómo los artistas representaron la Anunciación, en los distintos siglos, relativamente a las dos figuras principales de la Virgen y el arcángel.

Dice el evangelista San Lucas, que en una villa de Galilea, llamada Nazaret, ocurrió la Anunciación. Como el evangelista no precisa más, los artistas dieron libre curso a su imaginación, representando la salutación de diversos modos hasta el siglo XIII, en el que todo es sencillo y puro de líneas, casi abstracto, por el predominio de la idea y del dogma. En las puertas de varias catedrales importantes, edificadas entre la décimatercera y décimacuarta centurias, se hallan representados la Virgen y el ángel de pie, casi juntos, en actitud digna y recogida, y solamente un gesto discreto de las manos denuncia el inefable mensaje.

Las dos palabras del ángel y de la Virgen, el *Ave* y el *Fiat*, algunos artistas han sabido traducirlas plásticamente, con verdadero candor, evocando en las almas de los fieles tiernos sentimientos.

La Anunciación ha sido concebida por los griegos con una simplicidad llena de nobleza. La Virgen está sentada cuando el ángel se presenta ante ella; al oír sus palabras, queda inmóvil, incapaz de levantarse, como si todo el peso de su gran misión gravitase sobre ella.

Un fresco de las catacumbas de Priscila nos da la fórmula helenística en sus orígenes. Un poco más tarde la Virgen tendrá en la mano o dejará caer el huso en el cual se arrolla el hilo de púrpura; porque los Evangelios apócrifos nos la muestran trabajando en el velo del Templo, en el momento en que se le aparece el ángel.

La fórmula siria es diferente. Delante del enviado de Dios, la Virgen, que estaba sentada, se levanta, y al levantarse parece asentir al mensaje



Figura 90

Virgen de la Anunciación, de una arqueta cuadrada de la colección Spitzer. Limoges siglo XIII. Está rodeada de una mandorla de ocho lóbulos y los pies de la arqueta son vermiculados

divino. En la fórmula griega, ella parece pasiva; aquí expresa su voluntad de asociarse a la salvación de la humanidad: la idea es más profunda.

En el arte monumental del siglo XII ambas representaciones coexisten porque los manuscritos habían perpetuado las dos.

El gesto de la Virgen en el frontal de San Miguel, abriendo la mano sobre su pecho, es una imitación fiel de los más antiguos modelos.

La figura de San José con la vara florida que aparece al lado de la Virgen, se explica fácilmente habida cuenta de la influencia que sobre los artistas ejercía el relato poético del matrimonio de la Virgen.

Dice la *Leyenda Dorada*:

«Cuando la Virgen tuvo catorce años, el sacerdote declaró que las jóvenes instruidas en el templo y que hubieran llegado a la edad núbil debían volver a sus casas para unirse a hombres en legítimo matrimonio. Todas obedecieron. Solamente María dijo que ella no podía, porque sus padres la habían consagrado al Señor y ella misma había hecho voto de conservar su virginidad. Esto puso al sacerdote en gran confusión, porque no osaba ni romper un voto ni autorizar un acto contrario a los usos. Luego de la fiesta de la Dedicación, los ancianos, convocados, resolvieron someterse a la inspiración divina, y como todos se hallaban en oración, una voz salió del fondo del templo diciendo que todos los hombres no casados de la casa de David debían aproximarse al altar llevando cada uno en la mano una vara de almendro; añadió la voz que la Virgen tomaría por esposo aquel de entre ellos cuya vara floreciese.

»Había allí un hombre de la casa de David, llamado José, que no se presentó, estimando inconveniente pretender a su edad ser el marido de la Virgen. De tal suerte que el milagro predicho no tuvo lugar. El sacerdote interrogó de nuevo al Señor, y la respuesta fué que el marido destinado a la Virgen era aquel precisamente que no había llevado su vara. Le fué forzoso entonces a José presentarse en el altar, y tan pronto como lo hizo, floreció su vara y se vió descender sobre ella una paloma de lo alto del cielo. Entonces José, hallándose prometido, fué a Belén, su patria, a fin de ocuparse en sus bodas, mientras que María volvió a Nazaret, a la casa de sus padres, con siete vírgenes de su edad que el sacerdote le había dado por compañeras.»

Que otros críticos anteriormente a nosotros no hayan interpretado el verdadero significado de esas tres figuras, sólo se explica por el criterio preconcebido de considerar la obra esmaltada como una donación de los reyes de Navarra al santuario de San Miguel, lo que ya prejuzgaba que tanto este arcángel como los donantes tenían que estar representados en el retablo. Pero ni los donantes se han figurado nunca en igual actitud y tamaño que los grandes santos, ni había por qué nimbar la cabeza de una reina, no siendo santa, ni a San Miguel se le ha representado en ninguna ocasión sonriente y con un libro o mensaje en la mano.



Figura 91

El arcángel San Gabriel, del Grupo de la Anunciación



Figura 92

La Virgen de la Anunciación



Figura 93

El Patriarca San José, con la vara florida

En cuanto a San José, que aparece sin nimbo, lo está del mismo modo en numerosas composiciones: en una arqueta de Limoges (museo de Cluny) figura sin nimbo en la Huída a Egipto y con él en la Nativi-



Figura 94

Detalle de la Anunciación

dad; y, por el contrario, en el cerramiento del coro de Nuestra Señora de París se le representa nimbado en la Huída y sin este atributo en la Adoración.

No debe extrañar esta indecisión de los artistas medievales para representar los atributos de San José, porque hasta época muy reciente no se

manifestaron vivos anhelos de que se aumentara la dignidad del culto del Santo Patriarca.

En 1869 se pidió por muchos obispos y más de 150.000 fieles que se



Figura 95

Detalle de San José

introdujese el nombre de San José en el *Ordo Missae* y se antepusiera al de San Juan Bautista en las *Litaniae Sanctorum*; postulado que se repitió en el Concilio Vaticano de 1870 y en un tercero presentado por 600, entre cardenales y obispos, en 1889.

En la lámina (fig. 96) que representa el antependio de Mosoll, análogo

en su composición al frontal de San Miguel de Excelsis, puede comprobarse lo que dejamos dicho respecto a la significación de las figuras indicadas, puesto que en el primero todas llevan su respectiva inscripción en letra claramente legible.

LA INSCRIPCIÓN

Sólo queda un enigma en la interpretación, que ya hemos apuntado al describir el retablo, y es el significado de la inscripción del filacterio del ángel:

Λ : + : 1 : 0 : S : B .

Lo primero que sorprende es que las dos últimas letras están al revés; los demás signos, lo mismo pueden estar al revés que al derecho. Si todo el letrero está invertido, sería un caso más de «escritura al espejo», y habría que leerlo así:

B : S : 0 : 1 : + Λ .

Pero esta inversión de la B y de la S es normal en alfabetos italiotas y se observa con relativa frecuencia en inscripciones de la Edad Media.

Hasta ahora no se ha desentrañado el sentido de esta inscripción de un modo satisfactorio, y como son varias las interpretaciones, las daremos a conocer.

¿Quién, a primera vista —dice el Sr. Madrazo—, no la interpretará resueltamente como el P. Burgui: *Anno Christi 1028*? Los dos signos iniciales Λ y + están bien leídos como *Año de Cristo*, según su opinión, porque son bastantes los instrumentos antiguos en que la A se halla substituída por la Λ, y porque desde el emperador Valente fueron muchos los príncipes cristianos que usaron el monograma de Cristo en la forma abreviada y fácil de una simple cruz. Resuelta esta objeción, presenta otra, que se refiere al sistema numeral seguido para expresar la época, porque en España hasta fines del siglo XII no fué uso general contar por los años del nacimiento o de la Encarnación de Cristo, sino por la era de Augusto. El P. Burgui señala que en Navarra el cómputo según los años de Cristo comenzó antes que en los otros reinos, y aunque cita dos escrituras reales del siglo XI, una del rey D. García *el de Nájera*, del año 1040, y otra de su hijo D. Sancho *el de Peñalén*, del 1074, es lo cierto que en ambas figuran simultáneamente los dos sistemas, el de la era y el de los años de Cristo, sin

que el erudito capuchino P. Burgui citase monumento alguno literario ni artístico, anterior al siglo XIII, fechado sin la Era.

El Sr. Madrazo dice que el P. Burgui no vió dónde estaba el nervio de

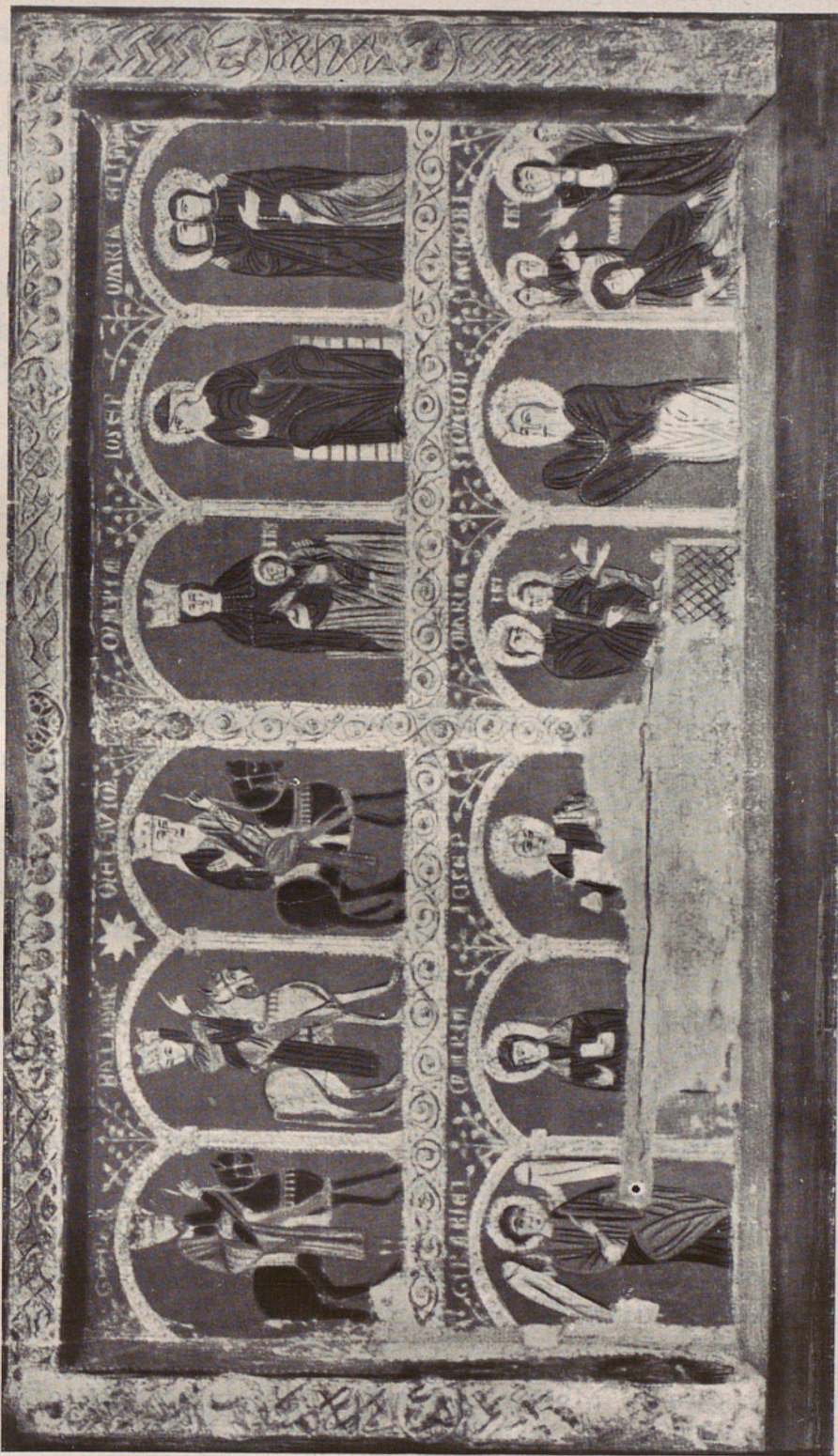


Figura 96

Antependio románico en estuco, procedente de Mosoll, Cerdeña española (Museo Municipal de Barcelona)

la demostración que intentaba, porque no llegó a sospechar dónde se construyó el objeto que describía. «¿Habrà quien niegue —dice Madrazo— que en Francia y en Alemania, imperando Carlo Magno y sus sucesores, se usaba

ya la era cristiana y aun preferida a la era cesariana para muchos documentos oficiales, como lo evidencian los mismos capitulares del gran emperador?»

Queda, por fin, otro argumento en contra de la interpretación del P. Burgui, que se funda en el empleo de las cifras arábicas, en lugar de las romanas, para fechar una obra de arte que, según la opinión de los dos escritores mencionados, es del siglo XI.

Si bien Madrazo afirma que el uso de las cifras arábicas no llegó a ser general hasta los siglos XIV y XV y en Francia hasta el tiempo de Francisco I, discurre largamente, haciendo alarde de su erudición, para querer demostrar que había quien las empleaba en el siglo XI, aunque no fuera en instrumentos oficiales y de cancillería. Pero aun admitido todo esto, siempre resulta que, en el supuesto año 1028, el guarismo 2 es una S invertida en la inscripción del evangelista San Mateo y la última cifra 8 es una B puesta del revés.

También trata de explicar esto el tantas veces citado Madrazo, y acaba diciendo:

«Pero, sin hacer alarde de sutileza, cuando todos los argumentos en pro de la interpretación del P. Burgui debieran ser desestimados, acaso podría sostenerse que el artífice autor del retablo, al trazar el emblema del evangelista San Mateo recordó una expresión característica de éste, que venía muy a cuento para que en la composición figurase, juntamente con el apostolado, el nombre, por lo menos, del santo precursor de Cristo, de aquel a quien Jesús calificó de *más que profeta*. Pone el referido San Mateo en los divinos labios estas palabras, explicando al pueblo quién era el Bautista: *Él es aquel de quien está escrito: mira que Yo envió mi ángel ante tu presencia, el cual irá delante de Ti, disponiéndote el camino; y acaso el que dirigió la obra condensó el versículo del evangelista de esta manera: Angelus Christi Joannes Baptista*, y luego el artífice esmaltador, iliterato, puso al revés las dos letras S y B, esto es, la S de nombre *Joannes* escrito en abreviatura, y la B inicial de la palabra *Baptista*. Imperfecciones de esta especie son muy frecuentes en la epigrafía de la Edad Media.

»Sea o no, por último, este retablo obra del año 1028, prevalezca o no la interpretación del P. Burgui sobre lo que acabamos de proponer, o al contrario, es lo cierto que, según todas las probabilidades, los personajes en él representados son el rey de Navarra D. Sancho el Mayor y su mujer la reina D.^a Munia, y que la alhaja es producto de la escuela alemana de esmaltación llevada al Rhin por artífices del imperio de Oriente en tiempo de Othon II.»

Ya se ha demostrado lo absurdo de estas conclusiones. En cuanto a la inscripción, añadiremos que algunos, como D. S. Cunill, adjunto al Museo Episcopal de Vich, sustentan un criterio parecido, como puede verse por los

siguientes párrafos de una carta con que fué favorecida una consulta nuestra:

«La inscripción equivocada debería decir: S : Matheus : como corresponde al símbolo, lugar que ocupa el ángel del ángulo superior izquierdo. Mas las letras : \wedge : \dagger : IO : S : \mathfrak{B} , que en sí no dicen nada, combinándolas podrían decir : S : IO : A : E . , que corresponderían, si bien que en lugar equivocado, a SANCTVS JOHANES APOSTVLVS ET EVANGELISTA.

»Consultado el caso con el Reverendo Dr. José Gudiol, Pbro., conservador del museo, hombre perito en ciencias arqueológicas, dice ser muy razonable esta interpretación.»

A nosotros nos parece que todo esto es acumular sobre el artífice demasiados errores: de personajes, de forma de letras, de su colocación...

El P. Roulin no necesita acusar al esmaltador de error de personaje para interpretar el letrero, que supone quiere decir Mateo, como corresponde al símbolo que lo ostenta. En numerosos casos (y como ejemplo damos este dibujo de un frontal catalán) (fig. 96), en el filacterio del ángel dice claramente «Matevs», pero en los demás símbolos está escrito también: Lucas, Marcos, Juan. He aquí su explicación:

«En cuanto a la inscripción, de difícil lectura —lo reconocemos—, forma un nombre tan sencillo como natural. Hay que suponer que la mano del ángel que tiene el filacterio está colocada sobre la primera letra de esta inscripción, que debe ser una M; restablezcámosla, suprimamos los puntos que separan las letras, y obtendremos:

MA + IOSB

»La cruz, que, según el P. Burgui y D. Pedro Madrazo, reemplaza el nombre de Cristo, es una T con su tallo principal sobrepasando la barra transversal (el ejemplo no es único), y entonces tenemos MATIOS, el nombre del evangelista, figurado siempre por un ángel, un nombre aumentado de una B invertida —puede ser una E (vangalista)—, un nombre algo

MATEVS



Figura 97

Ángel de un antependio de estuco catalán en disposición parecida al de San Miguel de Excelsis, pero con el letrero «Mateus» claro y completo; las otras tres figuras de los evangelistas tienen sus nombres con igual claridad

desfigurado, sin duda, a causa de la dificultad que ofrecía el trabajo en reserva de las pequeñas letras, sobre un campo tan restringido, pero, en fin, lo tenemos».

Tampoco nos resignamos a aceptar los supuestos del P. Roulin. En primer lugar, ¿por qué ha distinguido el artista a este símbolo con su inscripción y no lo ha hecho a los otros tres?

Después, ¿por qué suponer que la mano del ángel tapa una letra? Este truco se utiliza muchas veces (letreros de los apóstoles en las fajas que pasan detrás de sus cuerpos, como en la fig. 26 y 27, de Limoges) cuando falta sitio, pero aquí sobra, puesto que se desperdicia en puntos y en una letra adicional (B).

Además, los puntos, no hay por qué suprimirlos, como quiere el P. Roulin; como la \vdash , tienen un papel en la epigrafía, y es separar palabras o iniciales que abrevian palabras. No admitiremos ninguna explicación que quiera considerar a toda la inscripción como una sola palabra compuesta de letras separadas por puntos, o de dos palabras separadas donde le convenga al intérprete.

Tampoco admitimos que la \vdash sea una T y que la B sea una E. La cruz es una cruz y la B es una B. Cabe dudar si la \vdash es una I o una F. Nosotros hemos creído que se trata de una marca o firma del autor. Contradice esta opinión nuestra el Sr. Demartial, presidente de la Sociedad Arqueológica e Histórica de Limoges.

La suya coincide con la del P. Roulin, y en una carta nos asegura que los esmaltes lemosinos de este tiempo nunca llevaron firma. Pero a esto replicaremos que en el museo del Louvre hay una obra, catalogada con el número 67 de la sección de Orfebrería y Esmaltería, y anteriormente con el número 125 D, que está firmada. Se trata de un ciborio, representado en los *Annales archéologiques*, tomo XIV, página 5, y en el *Dictionnaire du mobilier* de Viollet-le Duc, tomo II, pá-

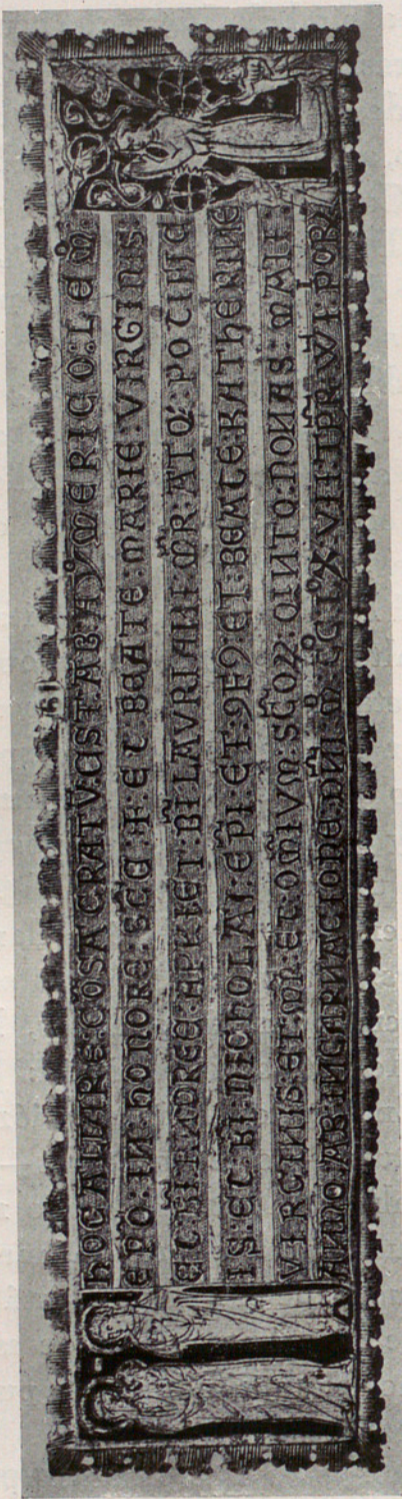


Figura 98

Placa de consagración

gína 223 (1), en cuyo interior está grabado un ángel con un libro, rodeado de un círculo en el que se lee con toda claridad:

+ MAGI(S)TER : G : ALPAIS : ME FECIT : LEMOVICARUM :

Está demostrado por auténticos documentos de aquella época que en Limoges vivió una familia con el apellido ALPAIS, que precisamente empieza con la A de nuestra inscripción. Nosotros interpretaríamos la O y la S como iniciales de *Opus Semovicensis*.

En el siglo XVIII se conservaba todavía en la capilla Taillefert, cerca de Gueret, una tumba de cobre esmaltado con una larga inscripción que empezaba así: AMEN : I : P : SEMOVICI FRATERS FACERE SEPULCHRUM...

El Abate Texier (2), poseía un esmalte, al parecer del siglo XIII, firmado: FR : GINAMUNDOS ME FECIT.

Y si no se han encontrado más inscripciones o firmas, es porque apenas hay obras importantes *completas*, sino destrozadas.

Además, la I, bien observada, tiene un trazo que la hace semejante a la †. La cruz es signo de separación. La inscripción podría decir, en abreviatura:

A(lpais) : † : F(ecit) : O(pus) S(emovicensis) † (?)
(o Amén?)

En la figura 97 reproducimos una inscripción extensa de una placa de Limoges de aquel tiempo para que se vea la similitud de caracteres y signos y la ausencia de crasos errores de escritura.

LOS ASUNTOS DE LOS MEDALLONES

Son semejantes en todo, pero tratados con grandes variaciones: monstruos alados, dragones, quimeras, florones. Hemos querido ver en ellos el símbolo que preside la ideología medieval; hemos leído los «bestiarios», las fábulas orientales del «Fisiologus» que los primitivos cristianos recogieron y utilizaron, transformados, en libros y sermones como los de Honorius de Autier, así como las interpretaciones que el P. Ramiro da a los capiteles de Santo Domingo de Silos. Hemos leído también las artificiosas y demasiado doctas interpretaciones que a la forma y actitud de cada piedra de las catedrales han querido aplicar el abate Auber, el P. Gahier y Felicia de Ayzac;

(1) También el Diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe da una pequeña reproducción de este copón, visto por fuera, en su artículo «Esmalte», pero no habla de la inscripción.

(2) «Essai sur les émailleurs de Limoges».

pero nos hemos convencido de que, una vez más, no hay en estas composiciones más que la exhuberancia del artífice medieval, que, si bien era fiel intérprete del pensamiento de la iglesia, trabajaba con libertad sin tasa, obligando a las piedras y a los metales a sujetarse a las formas imaginadas por artistas de abolengo oriental. Estos medallones, donde se retuercen el áspid y el basilisco; donde una mujer desnuda y coronada arrastra su cola de sierpe y abre sus alas aquilinas; donde luchan gigantes y monstruos, entre florones de curvas voluptuosas, no tienen, según nuestro juicio, ninguna significación oculta, ninguna interpretación cristiana.

¿Cómo vino este frontal a San Miguel? Por donación o compra seguramente; pero no se ha encontrado ningún documento ni indicio de ello; de ser donación real, es probable que hubiera quedado más rastro o hubiera estado en más estima y no relegado a la obscuridad de que se le sacó, relativamente, en 1716. Lo que sí se puede asegurar es que no fué encargado para San Miguel, pues de serlo se habría representado al santo en el esmalte. No deja de tener algún interés la siguiente circunstancia: En Limoges se rendía culto preferente por Santiago, a pesar de ser San Marcial el patrón de la ciudad. Tenían los plateros del siglo XII y del XIII una Cofradía de Santiago; acudían en peregrinaciones periódicas a Compostela, y algunos se instalaron allí. San Miguel, como Roncesvalles y como Burgos, estaban en el camino de Santiago; bien pudieron dejar en su paso estas ofrendas en agradecimiento a mercedes o protección recibidas. Pero esta posibilidad sólo la apuntamos como remota; más bien influiría esta circunstancia en que los tales peregrinos dieran a conocer sus trabajos y los pusieran en moda. *Lo más verosímil es que el frontal móvil lo haya sido de un altar de la Catedral de Pamplona que tiene como patrona a la Santa Virgen*, como ya lo indica el letrero de la restauración, y que, pasada la moda de la esmaltería, al hacerse nuevos altares con retablos fijos, fuera esta obra regalada al santuario, que dependía de la catedral, en donde estuvo tenida, en no muy grande estima y no bien conservada, en uno de los pequeños altares, del que pasó al mayor en la fecha señalada. Esta circunstancia evitó la total destrucción o el dispersamiento irremediable que han sufrido otras obras de igual género e importancia, como ya hemos indicado en el transcurso de estas páginas. Tampoco podemos prescindir de la circunstancia de que durante muchos años, y especialmente en el siglo XIII (Casas de Champaña y de Francia), los reyes de Navarra han sido de origen francés y concededores, por tanto, de la obra lemosina.

Nos hemos referido antes a las razones por las que el Barón de la Vega de Hoz considera como posible el origen español de estos frontales. Estas son:

1.^a «En España había esmaltadores en los siglos XII al XIII, fecha de estas obras, y son numerosos los trabajos de este género, aunque de menos importancia, que se guardan en nuestros templos y museos.» Pero

los pocos y aislados esmaltadores que en documentos se citan no aparecen relacionados con estas obras, sino con labores de orfebrería que están realizadas con simples cabujones o coloraciones informes de fondos. Y las obras de este género *lemosino* son mucho más abundantes en Francia y Bélgica, así como sus similares o inmediatamente precedentes, las renanas y mosanas, abundan en Alemania, y unas y otras en museos y colecciones de Inglaterra y los Estados Unidos, y siempre en relación con documentos acreditativos. En los «inventarios» de todos los templos contemporáneos de estas obras, o poco posteriores, aparecen las arquetas, báculos, etc., con la denominación de lemosinos. Ya hemos tratado en otro lugar de este punto.

2.^a «Fuera de España no hay obras de este tiempo de la importancia de la de los frontales de Burgos y de San Miguel.»

Ya hemos visto que hay alguna bien conservada y varias dispersas, y hemos dado la razón de ello. Esta misma importancia, esta perfección, suponen la existencia de talleres, con tradición, y de notables artífices en el género, de los que no hay noticia en nuestro país. En Alemania son bastantes las obras firmadas y, aunque más raras, las hay también en Francia. Como ninguno de los tres frontales de España está entero, no podemos asegurar que no hayan estado firmados ni lleven marca de origen. Expuesto queda nuestro parecer sobre la inscripción del de San Miguel, rebatida la interpretación del *Alfonso Areri* como firma del autor del de Orense, y apuntada, respecto del mismo, la existencia de un documento comprobatorio de haber sido comprado en Limoges, donde se hacían tales antependios, además de que su comparación con otros no deja lugar a dudas. Otras razones menos considerables da en su interesante libro el Barón de la Vega de Hoz, como el suponer que las torres figuradas en el frontal de Burgos reproducían las del monasterio de Santo Domingo. No nos ha convencido, pues abundan en toda Europa éstas o muy semejantes en todas las composiciones del siglo XII al XIII en que figuran arcadas, ya en pinturas ya en marfiles, piedras o esmaltes. En cuanto al valor del argumento aplicado al de San Miguel, tiene poca fuerza, porque en Navarra solamente la primitiva cúpula del monasterio de Irache, iglesia muy distante de San Miguel de Excelsis, podría recordar el estilo de los edículos figurados tosca y simétricamente entre los arcos cincelados a la manera bizantina, que algunas veces, es cierto, ha sufrido alguna variación de estilo, especialmente en marfiles y libros. Tampoco nos convencen los argumentos de orden técnico. Hemos estudiado personal y minuciosamente todas las obras citadas en este folleto, lo mismo las existentes en España que las de fuera, y conocemos «el oficio» lo suficiente para afirmar la identidad de procedimientos entre el esmalte del Aralar y las demás obras llamadas lemosinas, cuyo parecido hemos hecho resaltar en estas páginas con fotografías que dicen más que las palabras. Se trata, pues, de una obra maestra en

«reserva o champlevé» con cabezas sobrepuestas, preciosa labor de orfebrería relevada y cincelada del género de *Limoges* hecha al comienzo del siglo XIII. Representa la Majestad de María con los Evangelistas, los Apóstoles, los Reyes Magos y la Anunciación con el patriarca San José. Fué adquirida, probablemente, por la catedral de Pamplona para retablo de altar y regalada al santuario cuando se hicieron los altares fijos, pasado el siglo XIV, y restaurada en 1716, con una forma y disposición distintas de la original.



Die Kirche San Miguel Excelsis (Navarra) und ihr emaillierter Altarschmuck



ER Aragonfluss, dem Südabhang der Pyrenäen entsprungen, bildet die Linie, welche die vor dem XI. Jahrhundert entstandenen Bau-
denkmäler von den nach dem angegebenen Zeitpunkt errichteten scheidet. Erstere liegen im Ostabschnitt des genannten Flusses, während letztere westlich davon zu finden sind.

In Navarra, mit Ausnahme der Krypta des Klosters Leire und vielleicht noch ein Teil der Kirchen von Ujué und San Martin de Unx, sind keinerlei Bauwerke aus der Zeit vor dem XI. Jahrhundert erhalten.

J. Puig y Cadafalch beschäftigt sich in seinen Werken, besonders in *Le premier art romain* (Henri Laurens, Editeur, Paris) in meisterhafter Weise mit den Kirchen, die vor dem XI. Jahrhundert entstanden und im östl. Teil der Pyrenäen gelegen sind. Er behandelt eingehend den Weg, welchen die Ausbreitung der von ihm benannten «ersten (frühen) romanischen Kunst» (XI. Jahrhundert) von Katalonien aus, wo sie häufig anzutreffen ist, bis nach Germanien über Frankreich und die Schweiz, genommen hat.

Die Betrachtungen Puig's bekräftigen die Theorie Dieulafoy's wonach die Kunst Per-
siens und Syriens von den Arabern nach Spanien gebracht wurde, wo sie durch Verschmelzung mit einheimischen Elementen eine neue kirchliche Architektur hervorbrachte, die, im Ostabschnitt der Pyrenäen bodenständig geworden, von hier aus sich über Languedoc ausbreitete, nach Burgund heraufstieg, den Rhein überschritt und nach Spanien wieder zurückkehrte, jedoch nicht ohne vorher durch den Einfluss der Mönche von Cluny eine gewisse Veredelung erfahren zu haben.

Die These vom spanischen Ursprung der (frühen) romanischen Kunst gewinnt immer grössere Bedeutung, hauptsächlich durch die Forschungen Gomez Moreno's, der Amerikaner Kingsley Porter und Stapley Byne und endlich auch durch die Arbeiten einiger französischer Forscher.

Porter, der hervorragende Lehrer an der Harvard-Universität, Verfasser der beiden monumental angelegten Werke *Romanesque Sculpture of the pilgrimage roads* (Boston, Marshall Jones Co.) und *Spanish Romanesque sculpture* (Pantheon, Casa Editrice, Firenze) sagt, im Gegensatz zu den zahlreichen willkürlichen Behauptungen der Baedeker-Führer über Spanien, folgendes: «Die des Rückgangs und der Unfruchtbarkeit gezeigte Rasse war dem gesamten Abendland in der ersten Hälfte des Mittelalters vorangeschritten und hatte

eine Architektur von hoher technischer Vollendung hervorgebracht, während Italien, Frankreich, England und Deutschland sich noch in einem Zustand der Barbarei befanden.»

Das Sanktuarium San Miguel de Excelsis, auf dem Gipfel des Aralar de Navarra, ist Zeuge dieses mittelalterlichen Lebens.

Im Gegensatz zu seinem nur geringen architektonischen Wert besitzt es grosse Bedeutung hinsichtlich der Überlieferung und Geschichte Navarra's, seiner Pietät und auch bezüglich der Emaillier-Kunst. Zahlreiche alte navarrische Könige besuchten diese heilige Stätte und machten ihr grosse Schenkungen. Viele Jahrhunderte hindurch war sie das Ziel der Wallfahrer, die das Lignum Crucis anbeteten, das in einem Schrein aufbewahrt wird, den die Navarraleute als Symbol ihres Volkstums verehren. Für den Kunstfreund aber ist San Miguel der Hüter einer der herrlichsten Emaille-Goldschmiedearbeiten des Mittelalters.

Der noch heute vorhandene Bau umfasst in seinem Innern eine Art Kapelle, die ursprüngliche Eremiten, welche der Überlieferung gemäss im VIII. Jahrhundert durch Gelübde des Teodosio de Goñi entstanden ist. Dieser Ritter erschlug nachts seine Eltern im Wahne des Verdachts der Untreue seiner Gattin. Zur Sühne des begangenen Verbrechens unterwarf er sich strenger Busse in jener Einsamkeit, bis ihn endlich der Erzengel Skt. Michael von dem ihn peinigenden teuflischen Drachen befreite. Die bekannt gewordenen Dokumente berechtigen uns, diesem kleinen Baudenkmal ein sehr hohes Alter zuzuschreiben. Seiner Bauweise und Ausschmückung nach gehört es der spanischen romanischen Zeit des XI. Jahrhunderts an, ohne jede Spur visigothischer Kunst.

Diese Eremiten unterstand dem Kloster Santa María de Zamarce, dessen Reste am Fusse des Aralar erhalten sind, in nächster Nähe des Dorfes Huarte-Araquil, wie aus einem königlichen Dekret des Sancho el Mayor (1027) sowie verschiedenen päpstlichen Bullen und anderen königlichen Urkunden hervorgeht.

Die in romanischem Stil erbaute Kirche, welche das ursprüngliche Sanktuarium einschliesst, ist eine Basilika mit drei Schiffen, halbkreisförmigen Absides, ohne Kreuzesform. Das Hauptschiff ist durch zwei Bogen unterbrochen, welche mit den beiden Seitenbogen ein durch Kuppelform gekröntes Rechteck bilden, das von aussen nicht wahrnehmbar ist. Die drei Schiffe sind durch halbkreisförmige Bogen abgedeckt mit parallelen Achsen.

Einer der Pfeiler hat kreisrunden Querschnitt, während die anderen prismatischen Kern haben. Wahrscheinlich, zur Zeit als diese Kapelle noch allein stand, bildete dieser Pfeiler einen kleinen Glockenturm von geringem Durchmesser, genau wie in der Kirche Santa Coloma de Andorra. Weder das Äussere noch das Innere des Sanktuariums tragen den geringsten Schmuck, mit Ausnahme der beiden Türpfeiler und ihren Kapitälern, sowie den Postamenten mit serpentinartiger Bearbeitung.

Der Bogen, welcher diese Tür schmückt ist von demselben Stil und derselben Zeit, gleichwie der kleine Fries aus Vierecken, der in der Höhe des Ansatzes der halbzylinderförmigen Wölbung läuft.

Im Gegensatz zu dieser einfachen Ausschmückung ist die der Kirche des Klosters Zamarce reich und elegant, wie aus den beigegebenen Abbildungen hervorgeht.

Da es nicht möglich ist, hier näher auf die bedeutendsten Kirchen romanischen Stils in Navarra einzugehen, beschränken wir uns darauf hinzuweisen, dass dieselben an den Wallfahrtsstrassen oder deren nächster Nähe liegen, welche nach Santiago de Compostela führen (Georgiana Goddar King beschreibt in seinem Werk *The Way of Saint James* sieben solcher Reisewege).

Der Hauptgegenstand der Anbetung dieses Sanktuariums ist die Reliquie des Sankt Michael (Abb. 10). Sie besitzt die Form eines Engels mit ausgebreiteten Flügeln und erhobenen Armen, ein Kreuz haltend, aber ohne Anlehnung an die sonst üblichen Darstellungen

des Erzengels Skt. Michael, Führer der himmlischen Heerscharen, Bezwingen des Drachen. Nach der Überlieferung ist dies die Form, in welcher er dem Büsser Teodosio erschienen ist. Die primitive Figur ist aus Holz und wird in einem Schrein aus vergoldetem Silber verwahrt im Stile der Silberschmiedekunst des XVII. bis XVIII. Jahrhunderts. Das Antlitz ist wenig künstlerisch in Holz dunkler Färbung geschnitzt und wird durch ein konkaves Glas bedeckt. Die metallene Hülle ist verschiedentlich restauriert und wurde 1756 vollständig erneuert; bei dieser Gelegenheit ist auch festgestellt worden, dass dem Holzbild die Arme und Flügel fehlten, die durch neue ersetzt wurden.

Diese Reliquie wird einmal im Jahre von der schneebedeckten Berghöhe zu Tal gebracht für die Kranken des alten Königreichs, was jedesmal Anlass zu rührenden Szenen gibt.

Der emaillierte Altarschmuck (s. Abbildungen). — Es ist dies eine prächtige, ziselirte und vergoldete Kupferplatte mit zahlreichen Emailleschildern. Sie ist über dem Hauptaltar angebracht und stellt, wie die am Fusse angebrachte Inschrift sagt, «die Virgen del Sagrario der Kathedrale von Pamplona dar, der das Sanktuarium des San Miguel untersteht, früher im Dunkel ihrer Kapelle untergebracht, wurde der Schmuck entnommen, in Pamplona gereinigt und zum Zwecke seiner Verehrung im Jahre 1765 in diese Hauptkapelle uebergefehrt».

Die Tafel (Abb. 11) stellt eine Zeichnung von Beramendi dar, Silberschmied von Pamplona, welcher wahrscheinlich zu dem angegebenen Zeitpunkt die Platte restaurierte. Durch diese Restaurierung wurde die Form des Altarschmuckes verändert und eine Neugruppierung vieler seiner Figuren und Medaillons vorgenommen, wie der unregelmässige Beschnitt verschiedener gravierter Platten beweist womit das Kreuz gebildet worden ist und ferner auch die monotone Anordnung der Medaillons am oberen Rand.

Die erste bekannt gewordene Beschreibung dieses Kunstwerkes verdankt man dem Kapuzinerpater Burgui (Historia de San Miguel de Excelsis, 1884). Leider ist sie oberflächlich und auch nicht frei von Irrtümern in Bezug auf den Ursprung, die Technik und die Auslegung der dargestellten Personen.

Im Jahre 1875 verfasste D. P. de Madrazo eine Schrift genaueren Inhalts, die sich auch der Wahrheit bereits nähert.

Der französische Benediktiner Dom. E. Roulin stellt einige Irrtümer in der Anschauung Madrazo's richtig. Ferner sagt er, dass das Kunstwerk im XIII. Jahrhundert aus den Werkstätten von Limoges hervorgegangen ist. Seine Arbeit ist in der Revue d'Art (1921, Seite 202) erschienen und die bisher vollständigste. Sie enthält aber auch irrtümliche Auslegungen und wichtige Einzelheiten der Ausführung werden übergangen.

Zwecks besseren Verständnisses der Beschreibung und der kritischen Bewertung des Kunstwerkes erscheint es angebracht einige kurze Angaben über Technik und Entwicklung der Emaillier-Kunst vorzuschicken und ausserdem die Beschaffenheit der romanischen Altare in Erinnerung zu bringen.

Letztere bestanden aus drei Elementen: dem Altartisch mit Steinplatte, der Vorderansicht als Abdeckung des Tisches und der hinteren Altarwand oberhalb des Tisches, als man damit begann die Messe zu lesen, wobei den Gläubigen vom Priester der Rücken zugewandt wurde. Die Vorderansicht bildete gestickter Behang, Malerei oder Stuckverkleidung, sowie Metallplatten mehr oder weniger reich verziert. Die Altarwand war gemalt, mit polychromer Holzschnitzerei, Alabasterverzierungen oder Metallziselierungen (Kupfer, Silber, Gold) ausgestattet unter Verwendung von Edelsteinen oder Emaille. Der grösste Teil der Altarfronten, wie sie seit dem XI. Jahrhundert in Gebrauch waren, bestanden aus einer Aureole im Mittelpunkt mit der Hauptfigur und zwei rechtwinkligen Streifen mit Unterteilung für Aufnahme der Nebenfiguren.

Die Darstellungen waren dieselben, wie sie auf Mauerfresken und Fassadengiebeln

erscheinen und sind den Comentarios del Apocalipsis entnommen. Diese Comentarios sind ein von dem Beato de Liébano im Jahre 784 geschriebenes Buch, das im X. Jahrhundert mit zahlreichen Miniaturen von der Schreibstube San Miguel, nahe bei Leon, versehen wurde. Dieses Buch erlangte eine ausserordentliche Verbreitung und seine Illustrationen wurden mit zahlreichen Varianten kopiert: das Giebfeld von Moissac ist die Wiedergabe einer dieser Seiten mit Darstellung der Christumajestät und den Symbolen der vier Evangelisten, umgeben von vierundzwanzig sitzenden Greisen mit der Viole in der einen Hand und dem Kelch in der anderen.

Andrerseits hatten die Wallfahrten, die Santiago de Compostela zum Ziele nahmen, einen grossen Einfluss darauf, die spanische Kunst vorzugsweise mit der Frankreichs in Beziehungen zu bringen und obgleich die Architektur und Skulptur Spaniens hiervon Vorteil zog, so entschädigte es wiederum diese Nation, indem auf sie von Spanien die arabische Kunst mit ihren zierlichen Formen und Farbenfreudigkeit überging.

Über diesen Punkt und die Beziehungen zwischen gemalten und aus bearbeitetem Metall bestehenden Altarfronten hat der amerikanische Professor Walter W. S. Cook eine sehr interessante Arbeit geschrieben, welche sich auf Untersuchungen der mit Stuck verkleideten Altarfronten Kataloniens stützt.

Die Technik und die Geschichte der Emaille-Kunst. — Vorläufer dieser dekorativen Kunst ist der Gebrauch geschnittener Steine und deren Fassung in metallene Behälter oder Kästchen, gewöhnlich aus Gold. Ihre Anwendung war im alten Agypten gebräuchlich und wir besitzen zahlreiche Gegenstände dieser Art in unserem visigothischen Schatz. Die Anwendung aber eines Glasschmelzflusses mit Farbgebung durch Metalloxyde, obgleich er bereits den Griechen und Persern bekannt war, ist dokumentarisch bis zum V. Jahrhundert nicht zu belegen, als sie bereits von den byzantinischen Künstlern ausgeübt und im X. u. XI. Jahrhundert ihre Blütezeit erreichte. Durch diese ging die Kunst auf Franzosen und Deutsche über, welche die Technik änderten, indem sie dieselbe vereinfachten, unter Beeinflussung des Stils. Die ersten Emailen und alle byzantinischen Ursprungs beruhten auf der Technik des «cloisonné», d. h. das Kästchen wurde mit kleinen Goldplatten, die in Form von Scheidewänden in geringer Erhöhung über die Flächen hervorstanden, versehen und unter sich verlötet; die entstandenen Abteilungen erhielten eine Ausfüllung mit Glasschmelzfluss. Später gelangten die Inkrustierung, Aussparung oder das «champlevé» zur Einführung, darin bestehend, dass in der Kupferplatte, die Felder eingearbeitet wurden, welche man mit der Emaille versehen wollte, während andere metallische Stellen ausgespart blieben. Dieses Verfahren ist kürzer und wohlfeiler, was zwar die Verbreitung förderte, aber die Güte herabminderte. Während der Jahrhunderte XIII. und XIV. entstanden die durchsichtigen Emailen auf ziseliertem Metall (Montpellier, Katalonien und Majorka) wodurch, das «champlevé» in Misskredit geriet. Aber auch diese neue Emailierweise ging vorüber und wurde nur noch für kleine Zierstücke benutzt (Zahlen, Wappen) bei gothischen Werken der Goldschmiedekunst, bis sie in Limoges in Form von Malerei zwei Jahrhunderte später neu erstand.

Die Werke, welche hier im Zusammenhang mit dem Altarschmuck von San Miguel de Excelsis zur Betrachtung gelangen sind fast ausschliesslich Emailen romanischen Stils nach Art des «champlevé», d. h. also Werke des XII. und XIII. Jahrhunderts, hervorgegangen aus französischen, deutschen und spanischen Werkstätten. Die byzantinischen Künstler verfügten über eine reiche Skala zarter Farbtöne unter Verwendung von viel Gelb und Schwarz. Bei ihnen waren das Fleisch der Figuren emailliert und überall zahlreiche Inschriften angebracht, besonders in vertikalen Zeilen. Die dargestellten stattlichen Figuren von ungezwungener Haltung, trotz ihres Hieratismus, sind ausgesprochen griechisch und bezüglich der Ornamentik war der persische Stil von grossem Einfluss. Das Kunstwerk, welches die byzantinische Emailier-

Kunst in höchster Vollendung in sich vereinigt ist die «Pala de Oro» (Altarschmuck der Markus-Kirche in Venedig (Abb. 16).

Die deutsche Kunst des Rheins und der Mosel, mit Hauptzentrum in Köln war anfangs etwas urwüchsig jedoch später verfeinert und brachte Werke hervor wie den grossen Altarschmuck der Abtei von Klosterneuburg bei Wien von Nicols von Verdun, gegen Ende des XII. Jahrhunderts (Abb. 19).

Sein Stil ist romanisch; die Figuren sind besser proportioniert und weniger steif als die byzantischen, mit ausgesparten Gesichtern und Händen, d. h. also letztere sind nicht emailliert. Die Farben sind kräftiger, wobei grüne Farbtöne vorherrschen. Die Schriftzeichen sind zahlreich und mit Sorgfalt angeordnet und ebenso mit grosser Symmetrie die Inschriften, lateinischen Verse, Sittensprüche, Namen und Widmungen.

Bei den französischen Emaillen, deren Hauptzentrum Limoges war, findet sich dieselbe Stilart, jedoch mit mehr orientalischen Einschlag, speziell bemerkbar ist das Ferment, das die Araber über Spanien hereingebracht hatten. Es herrschen blaue Farbtöne vor mit häufiger Verwendung von bunten Randverzierungen. Die Inschriften sind sehr selten. Das vollkommenste bekannte Werk dieser Art ist der in Rede stehende Altarschmuck von San Miguel Excelsis im Wettbewerb mit dem des Provinzialmuseums von Burgos, welcher aus dem Kloster Santo Domingo de Silos stammt.

Die Annahme von dem Limoger Ursprung dieses Meisterwerks ist die Ursache von Meinungsverschiedenheiten gewesen, wie wir noch sehen werden.

Auf die Charaktereigenschaften der Werkkunst von Limoges müssen wir zunächst noch eingehen. In Bourges, Chartres, Troyes, Toulouse, Clermont, Paris, Mans, Angers und anderen Städten, wo es gute Goldschmiede gab, die Kupferarbeiten anfertigten, bestanden auch Emaillierwerkstätten, welche alle die Grundlagen der Limoger Handwerkskunst gemeinsam hatten (Kloster Santa Fé de Conques, San Marcial de Gramont) in deren Nähe (Salignac) der heil. Silberschmied Eloy Jahrhunderte vorher Goldschmiedewerkstätten gegründet hatte.

Mit Beginn des XIII. Jahrhunderts erlangte die Kunst von Limoges eine gewisse Industrialisierung und es wurden hunderte ja tausende emaillierter Gegenstände für den Kirchenkult angefertigt (Kreuze, Schreine, Pixides, Weihrauchgefässe, Bischofstäbe) und natürlich auch für den profanen Gebrauch. In allen Kirchenarchiven finden sich Aufzeichnungen über Kunstwerke der genannten Art, jedoch nach Verschwinden dieser Geschmacksrichtung wurden diese Gegenstände in barbarischer Weise zerstört, zwecks anderweitiger Verwertung des Kupfers. Dies geschah sogar in neuerer Zeit wie Dubouché, der Gründer des Museums von Limoges bezeugt, welcher in der Jugend, sich seiner Zerstörungsarbeit unbewusst, einem Kupferschmied bei dieser Tätigkeit half. Trotzdem bewahren die Kirchen Europas und Amerikas noch eine stattliche Zahl von Gegenständen, vornehmlich Schreine in Gestalt von Häusern, mit nach den Seiten abfallendem Dach, die in grosser Zahl angefertigt wurden, zwecks Aufbewahrung von Reliquien, welche die Kreuzfahrer aus Jerusalem mitbrachten, z. B. heilige Erde, Ölbaumblätter, Überreste von heiligen Gebeinen u. s. w. Die Abtei von Saint Denis besass allein dreissig dieser Schreine. Grössere Gegenstände sind weit seltener, denn sie wurden weniger hergestellt wegen des grossen Kupferverbrauchs, ausserdem besass dieses Metall hohen Handelswert, wie die Tatsache beweist, dass in den Kirchen (Orense) sowie in französischen und spanischen Sammlungen häufig emaillierte Einzelplatten existieren, die Teile zerstörten Altarschmucks bilden, von denen noch Bruchstücke und genaue Beschreibungen vorhanden sind. Bei allen diesen Überresten und besonders bei den unversehrt erhaltenen Werken ist die Struktur die gleiche, d. h. auf die Grundplatte sind getriebene, gravierte oder ziselierte Platten aus vergoldetem Kupfer mit Stiften befestigt. Der Anordnungsplan ist immer derselbe (Christusmajestät, Heil. Jungfrau mit den vier

symbolisierten Evangelisten) umgeben von einer Aureole elliptischer oder ausgebogter ovaler Form, sowie Bogengänge auf jeder Seite, einfach oder doppelt, worin sich je eine emaillierte Platte befindet, die einen Heiligen oder Apostel darstellt. Dieses Motiv kommt mit Abweichungen auf allen Gegenständen zur Anwendung (Heil. drei Könige, Verkündigung, Flucht aus Ägypten, Märtyrerszenen und Bilder aus dem Leben Heiliger).

Alle aus Limoges stammenden Werke tragen unverkennbare Merkmale bezüglich der Darstellung, Zeichnung, Farbgebung, Technik: sie alle weisen auf den Ursprung hin. Vergleichsweise mit der Industrie von Limoges erwähnen wir die zeitgenössischen Gravier- und Einlege-Arbeiten von Eibar (Guipúzcoa), die den Markt mit Schmuckgegenständen überschwemmt haben und unter dem Namen Toledo-Arbeiten bekannt sind, heute sich jedoch schon wieder überlebt haben, gleichwie ehemals die Emaille-Kunst von Limoges.

Die technischen Besonderheiten der in Frage stehenden Emailen sind folgende: Auf den Platten unterscheidet man den Grund und die figürlichen Darstellungen. Manchmal, besonders bei Arbeiten geringeren Wertes, sind die Figuren nicht emailliert, sondern graviert und die Emaillierung beschränkt sich auf wenige Verzierungen des Grundes, einfache Rosenranken oder Blumen. Bisweilen ist die Gewandung emailliert und der Grund ist metallisch geblieben mit Ranken und Arabeskengravierung (*rinceaux*). Bei Werken, auf die grössere Sorgfalt verwendet ist, sind Kleidung sowie ein Teil der Ranken und Blumen des Grundes emailliert. Überall finden für die Einfassungen Wellenlinien Anwendung mit einem Punkt in jedem Wellenbogen. Die unbedeckten Körperteile (Gesicht, Hände, Füsse) sind selten emailliert und metallisch ausgespart. Bei wertvollen Arbeiten sind die Köpfe der Figuren in Relief; sie wurden getrennt gearbeitet und dann aufgestiftet und verlötet; weniger häufig findet man ganze Figuren in dieser Spezialausführung.

Die Farbtöne sind lebhaft bei besonders starker Anwendung von blau; die roten Tönungen sind charakteristisch aber sehr sparsam vertreten.

Die Inschriften beschränken sich auf den Namen des einen oder anderen Apostels, wobei aber häufig Irrtümer unterlaufen sind.

Bei den Abbildungen 20 und 21 ist mit einem Blick der gesamte in Anwendung gebrachte Zierrat und die hauptsächlichsten Typen Limoger Arbeiten zu übersehen.

In jenem Zeitalter wurden sowohl in Spanien (1), als auch in Italien Emailen erzeugt, aber es fehlte an geschickten und in diesem Fach spezialisierten Künstlern und deren Arbeiten hatten keinen persönlichen Charakter, auch bildete sich keine besondere Schule heraus und es fehlte an Werkstätten von Ruf. Es existiert keinerlei Urkunde, welche auf ein Emaille-Kunstwerk dieses Stils und Technik Bezug hat, aber andererseits finden sich zahlreiche Dokumente, die von dem Erwerb Limoger Erzeugnisse für den Kirchenkult berichten. Die Abbildungen 26 und 27 geben eine Anzahl spanischer Werke jener Zeit wieder und wie ersichtlich sind sie Nachahmungen von Limoges; ihre Linienführung ist eckig, plump und ihre Ornamentik beschränkt sich auf das Notwendigste (Netzform, Sterne) mit dem Bestreben jeder Schwierigkeit auszuweichen.

Es gibt eine besondere Art spanischer Emailen, die ihrer Zeichnung und Technik nach dem XIII. Jahrhundert anzugehören scheinen. Sie bilden oder bildeten Teilstücke von Kreuzen, wie solche bei Prozessionen Verwendung finden, des XIV. oder XV. Jahrhunderts und wie ihre Form und die darauf angebrachten Gravierungen beweisen.

Gleicher Art sind wahrscheinlich die Deckel des Evangelienbuches von Tortosa; sie wurden erst später an einem spanischen Buch des XII. Jahrhunderts angebracht.

(1) Kingsley Porter, in seinem Werk «Spanish Romanesque Sculpture» sagt bei Gelegenheit der Besprechung des Altarschmucks von San Miguel Excelsis, dass genügend Anzeichen vorhanden seien anzunehmen, dass dieser in Spanien gefertigt worden sei, unterlässt jedoch Gründe anzuführen. Seine Meinung können wir nicht teilen.

Die durchsichtigen Emaillen und die Emailmalereien von Aragonien, Katalonien und Majorika des XIV., XV. und XVI. Jahrhunderts sind sehr interessant, gehören jedoch nicht in den Rahmen dieses Buches.

Die hervorragenden Privatsammlungen der Herren Lázaro y Galdeano, Plandiura, des Kirchenschatzes der Kathedrale von Toledo, des Museums des Kirchensprengels von Vich, des städt. Museums von Barcelona, des Instituts des Duque de Valencia de Don Juan und andere mehr, sowie zahlreicher Kirchen und Klöster Spaniens, besitzen bedeutende Emaille-kunstwerke dieser Schule, wovon einige auf den beigegebenen Abbildungen dargestellt sind.

Wir bestehen also darauf, dass die hervorragendsten Werke drei sind und zwar: Der nur in Bruchstücken erhaltene Altarschmuck von Orense (Abb. 58), die Altarfront von Burgos (Abb. 55) und der von San Miguel de Excelsis (Abb. 61).

Erstgenannter ist der Vertreter der guten Arbeiten aus der Werkstatt Grandmont, wie aus dem Vergleich der Platte der Abbildung 59 mit dem Schrein (Abb. 60) aus dem Cluny-Museum hervorgeht und die beide dem XIII. Jahrhundert angehören. Eine seiner Platten ist interessant, weil darauf der Schenker mit dem Heiligenschein dargestellt ist und der Inschrift:

S. Alfonso
Areri

die fälschlich als der Name des Emailliermeisters gedeutet wurde und zwar vom Baron de la Vega de Hoz in seinem kleinen Werk über Spanische Emaillen (Esmaltes Españoles). Ihre richtige Auslegung ist folgende:

Suo Alfonso
Arer Dedit

D. h. also, «Alfonso bezahlte sie mit seinem Gelde», wie die Auslegung von Bertaux lautet (Katalog der Exposición retrospectiva de Zaragoza). Ueberdies bekennt der genannte Baron, dass er Kunde davon habe, dass ein beweiskräftiges Dokument existiere, wonach jener Altarschmuck in Limoges erworben wurde.

Dieses Dokument ist tatsächlich von Eugenio Marquina, Archidiakonus von Málaga, aufgefunden worden. Die Inschrift darf nicht wie Bertaux sagt übersetzt werden, sondern wie folgt:

San Alfonso Aredio

Dieser Heilige war der Sohn der Heil. Pacomia und ein grosser Devot des Heil. Martin von Tours, dessen Kathedrale in Brudergemeinschaft mit der von Orense steht. San Alfonso Aredio traf in seinem Testament (das in der Sammlung Nisard eingesehen werden kann) die Verfügung, wonach auf seine Kosten mehrere emaillierte Altarschmucke in Limoges anzufertigen seien für die dem Kultus des San Martin geweihten Kirchen, wie die von Orense, welche im XIII. Jahrhundert gegründet wurde.

Das wunderbare Werk des Museums in Burgos von Santo Domingo de Silos ist von dem Benediktiner aus Solesmes Eugen Roulin mit allen Einzelheiten in dem Buch L'ancien Trésor de l'Abbaye de Silos (1901) beschrieben und von ihm geben wir gleichfalls einige Bilder.

Im Metropolitan Museum von New-York befinden sich einige Emaillen, deren spanische Herkunft fraglich ist. Sie haben grosse Ähnlichkeit hinsichtlich der Zeichnung und Farbe mit der Altarfront des Klosters von Silos. Die Blumenmotive in Verbindung mit den darauf angebrachten Vogelgestalten sind denen der viereckigen Plaketten des grossen Frontals des

Museums von Burgos sehr ähnlich, wie aus den zum Vergleich beigegebenen Figuren der Seite 83 hervorgeht.

Der Altarschmuck von San Miguel de Excelsis (Abb. 61) besteht aus gravierten Kupferplatten, die, ziseliert und vergoldet, eine rechtwinklige Tafel bedecken, mit grossen Ausschnitten am oberen Rand. Das Ganze wird durch einen glatten walzenförmigen Rahmen zusammengehalten. Die Breite ist 2 m und die Höhe 114 cm.

Die Anordnung besteht aus drei Feldern; eine mittleres und zwei seitlichen, die etwas grösser sind. Im mittleren Feld befindet sich als Hauptfigur die auf dem Tron ruhende Mutter Gottes mit dem Jesuskind, bestehend aus einer emaillierten Platte in Form einer Ellipse, die wieder von einer Verzierung aus acht halbmondförmigen Bogen umschlossen ist. In den vier Ecken, welche von letzterer gebildet werden, sieht man die vier Symbole der Evangelisten. Über diesem Viereck sind vier bartlose Gestalten angeordnet, mit einem Buch in der Hand; es sind dies u. E. die vier Evangelisten. Sie bilden zwei Paare und dazwischen liegt ein Kreuz mit grobem Edelsteinbelag und schlecht zugeschnittenen Metallfassungen, letzteres ruht auf einem grösseren Stein, wahrscheinlich Bergkrystall.

Das rechte Seitenfeld zeigt genau gleiche Anordnung wie das linke, bestehend aus je drei unteren und drei oberen Säulengängen, unter sich durch schmale, gravierte und mit Edelsteinen besetzte Zwischenräume getrennt. Über den drei oberen Säulengängen ist eine Reihe einfacher kleiner gebäudeartiger Verzierungen angebracht von monotoner Wirkung. Nach oben hin werden die Felder von zwei Reihen grosser Medaillons abgeschlossen, davon sieben in der unteren und zwei in der oberen Reihe. In jedem durch einen Säulengang gebildeten Feld ist eine Gestalt untergebracht mit emailliertem Gewand. Die Figuren der rechten oberen Reihe sind drei Apostel wovon der dritte als Attribut den Schlüssel hat, während die anderen Bücher mit rotem Einband tragen; die Figuren der unteren Reihe sind die heil. drei Könige. In der oberen linken Reihe stehen drei weitere Apostel und darunter die Verkündigung, von drei Personen dargestellt und zwar dem Erzengel Skt. Gabriel, der Jungfrau Maria und Skt. Joseph. Alle Gestalten und ebenso die symbolischen Figuren tragen Köpfe in Hochrelief, die gesondert gearbeitet worden sind. Die Medaillons sind nur auf dekorative Wirkung berechnet und stellen Kämpfe nackter Männergestalten mit Greifen und Drachen, oder dieser Tiere unter sich, dar; sie sind ausserdem mit grossen Blumenarabesken verziert.

Im Britischen Museum befindet sich ein Schrein (Martyrium der in Limoges enthaupteten Heil. Valeria), an dem man gleiche Details der Technik und Zeichnung wie am Altarschmuck des San Miguel de Aralar feststellen kann. Ganz besonders machen wir auf die Medaillons aufmerksam. Eins davon hat gleichen ornamentalen Blumenzierrat wie die des Altarschmucks, in Verbindung mit einem vogelartigen Ungeheuer gleicher Art. (Abb. 65 und 70).

Eigenartig ist, dass die drei Personen der Verkündigung bisher für Skt. Michael, die Königin von Navarra (Doña Munia) und den König Don Sancho angesehen wurden, als Folge davon, dass der Pater Burgui annahm, dass der in Rede stehende Altarschmuck von genannten Königen dem unter dem Schutze dieses Erzengels stehenden Sanktuarium geschenkt worden war. Eine andere Auslegung besagt, dass die männliche Gestalt den Kaiser Konstantin und die weibliche Figur seine Mutter die Heilige Helene darstellt. Der unbeeinflusste Betrachter erkennt auf den ersten Blick, dass die Gruppe die Verkündigung auf typischste und natürlichste Weise vorstellt. Als Vergleichsobjekt, spanischer Herkunft, fügen wir die Altarfront (Abb. 96) bei, welche aus der gleichen Epoche stammt. Die darauf in derselben Anordnung dargestellte Gruppe (ohne Rücksicht darauf, dass der männlichen Figur der Heiligenschein fehlt, was auf den Miniaturen, Skulpturen und Emailen jener Zeit häufig vorkommt) trägt in deutlicher Schrift den Namen jeder Gestalt.

Ein bisher noch nicht geklärter Punkt von Meinungsverschiedenheiten ist die Bedeutung der Buchstaben in der Legende des Engels Skt. Matthäus.

Die wichtigsten Auslegungen sind folgende:

I. Die des Paters Burgui: Anno Christi 1028.

Sie ist nicht annehmbar, denn die beiden letzten Zeichen sind nicht 28 sondern ein verkehrt gestelltes B und S. Ausserdem waren zum genannten Zeitpunkt arabische Ziffern hier noch nicht in Gebrauch und diese waren auch anders; das Nullzeichen war erst kürzlich entstanden und noch nicht auf das Abendland übergegangen. Schliesslich war im XI. Jahrhundert die Technik des *champlevé* noch nicht erfunden.

II. Die von Madrazo: Angelus Christi Joannes Baptista.

Sie ist nicht annehmbar; Der Engel symbolisiert den Skt. Matthäus und nicht den Skt. Johannes; dieser Irrtum (den man auf der einen oder anderen gemalten Altarfront beobachten kann) kann nicht in einer Werkstatt unterlaufen, in welcher so häufig diese Darstellung vorkommt.

III. Die des Paters Roulin: M(atios) B(vangelista).

Sie ist schon eher annehmbar; Das M wird als durch die Hand des Engels bedeckt angenommen und der Schreibfehler des letzten Wortes ist wohl möglich jedoch überraschend bei Künstlern von Ruf, die gewiss oft die Namen der vier Evangelisten in ihren Werken geschrieben hatten. Es ist auch auffällig, dass die Buchstaben durch Punkte getrennt sind in der Weise als ob sie Anfangsbuchstaben von Wörtern bilden sollten und ferner, dass das T hier in Form eines Kreuzes geschrieben ist, umsomehr als sie diesen Buchstaben recht gut zu schreiben wussten. Es liegt auch kein Grund vor anzunehmen, dass das M wegen Platzmangels unterdrückt wurde und andererseits Punkte gesetzt wurden, die durchaus nicht notwendig waren; auch der grosse Anfangsbuchstabe B war nicht notwendig. Es ist nicht wahrscheinlich, dass der Künstler ein B anstatt eines E geschrieben habe.

IV. Die unsrige: Wir sind der Meinung, dass die Inschrift die Firma oder den Namen des Künstlers bedeutet. Es heisst, dass die aus Limoges hervorgegangenen Werke des XIII. Jahrhunderts keine Künstlerunterschriften tragen. Das ist natürlich verständlich bei den tausend kleinen Industrieerzeugnissen, bei bedeutenden Werken jedoch kann das nicht allgemein angenommen werden. Ob alle anderen bekannten Altarschmucke ebenfalls keine Künstlerzeichen tragen können wir nicht versichern, denn sie sind ja nicht vollständig. Andererseits ist zweifelsfrei erwiesen, dass ein Limoger Kunstwerk und zwar das Ciborium No. 67 der Abteilung für Goldschmiedekunst des Louvre in seinem Inneren das nachstehende Künstlerzeichen trägt:

MAGI(S)TER : C : ALPAIS : ME FECIT : (LEMOVICARUM

In dem genannten Museum befindet sich ein Kreuz (Nr. 71) mit folgender Inschrift:

IOANNIS . GARNERIVS . LEMOVICENSIS . ME . FESIS . FRATRIS . MEI

Noch im XVIII. Jahrhundert bewahrte die Kapelle Taillefert, in der Nähe von Gueret einen Sarg aus emailliertem Kupfer mit einer langen Inschrift, die wie folgt begann:

AMEN : Y. P. SEMOVICI. FRATERS FACERE SEPULCRUM

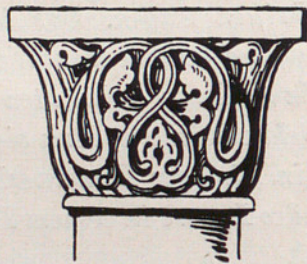
Erwiesen ist, dass im XIII. Jahrhundert in Limoges eine Familie mit Namen Alpais ansässig war. Nun trifft es sich, dass ein A der Anfangsbuchstabe der Inschrift ist; das O

und das S deuten wir als OPUS SEMOVICENTIS. Genau betrachtet hat das I Ähnlichkeit mit einem F. Das Kreuz ist Trennungszeichen. Was das & bedeutet wissen wir nicht. Immerhin könnte die Inschrift folgenden Sinn haben:

A(LPAIS) † : F(ECIT) : O(PUS) S(EMOVICENSIS) & (?) BENEDICTUS?

Wie man erkennt, ist die Komposition, der Stil und die Technik charakteristisch für die Werkstätten von Limoges. Die zahlreichen photographischen Wiedergaben, womit wir diesen Teil des Werkes illustriert haben, erübrigen auf nähere Beschreibungen einzugehen; die zum Vergleich beigegebenen Unterlagen sind auch mehr als genügend, um den Limoger Ursprung dieses Kunstwerkes zu erweisen, den wir auf den Anfang des XIII. Jahrhunderts festsetzen.

Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde das Kunstwerk zur Ausschmückung des Altars der Kathedrale von Pamplona (die der Heil. Jungfrau Maria geweiht ist) in Auftrag gegeben. Als jedoch im XIV. oder XV. Jahrhundert darin die grossen gothischen Altäre errichtet wurden, nahm man es ab und schenkte es der Eremiten des Sct. Michael, welche der genannten Kathedrale unterstand.



L'église de San Miguel Excelsis (Navarre) et son retable émaillé



A rivière Aragón, qui naît dans le versant méridional des Pyrénées, sépare les monuments antérieurs au XI^e siècle de ceux qui furent construits après cette date. Les premiers sont situés à l'Est de l'Aragón et les seconds à l'Ouest.

En Navarre il n'existe pas de monuments antérieurs au XI^e siècle, exception faite de la crypte du monastère de Leyre, et peut-être d'une partie des églises de Ujué et de San Martín de Unx.

J. Puig y Cadafalch, dans son livre intitulé Le premier art roman (Henri Laurens, éditeur. Paris) a fait une magnifique étude des églises construites avant le XI^e siècle, qui sont situées dans les Pyrénées orientales. Il explique comment ce qu'il appelle le premier art roman (XI^e siècle) se répand, de la Catalogne, où il est assez abondant, jusqu'à l'Allemagne, après avoir traversé la France et la Suisse. L'étude de Puig vient donner une nouvelle force à la théorie de Dieulafoy, d'après laquelle l'art de Perse et de Syrie fut importé en Espagne par les arabes. De son union avec les éléments du pays naquit une nouvelle architecture religieuse, qui se répandit dans le Languedoc, allant jusqu'en Bourgogne, traversa le Rhin et retourna en Espagne par la Navarre, après s'être perfectionnée dans tout ce parcours par l'influence des moines de Cluny.

Cette thèse de l'origine espagnole du premier art roman acquiert chaque jour plus de force. Ce fait doit être attribué aux études de Gómez Moreno, des américains Kingsley Porter, mistress Stapley Byne, miss Georgiana Godder King et aux travaux de quelques savants français.

Porter, l'éminent professeur de l'Université de Harvard, auteur de deux livres magnifiques, Romanesque sculpture of the Pilgrimage roads (Boston, Marshall Jones, C Y) et Spanish romanese sculpture, affirme, contrairement aux théories arbitraires des guides Baedeker sur ce point, que: «La race considérée comme retardée et stérile avait précédé et avantagé tout le reste de l'Occident, vers la moitié du Moyen Age, et tandis que l'Italie, la France, l'Angleterre et l'Allemagne étaient encore plongées dans la barbarie, elle avait produit une architecture d'une grande perfection technique.»

Le sanctuaire de San Miguel de Excelsis, situé au sommet du mont Aralar, en Navarre, est une relique de la vie du Moyen Age.

Plutôt insignifiant comme oeuvre architectonique, son importance est grande en rapport avec l'histoire et la tradition de la Navarre et comme témoignage de sa piété. Il nous offre de

plus une oeuvre remarquable de l'art de l'émail. La plupart des anciens rois de Navarre visitèrent ce sanctuaire et lui firent des donations. Depuis plusieurs siècles il est le rendez-vous de nombreux pèlerinages qui adorent le Lignum Crucis renfermé dans un reliquaire, qui est pour les navarrais le symbole et l'emblème de leur personnalité. Pour l'artiste, San Miguel est l'écrin qui enferme une des plus belles oeuvres de l'orfèvrerie émaillée du Moyen Age.

L'édifice actuel a été construit autour du sanctuaire primitif, qui d'après la légende fut bâti par don Teodosio de Goñi, au VIII^e siècle. Ce chevalier tua ses parents, pendant la nuit, aveuglé par le soupçon de l'infidélité de son épouse. Pour expier son crime, il fit une rude pénitence dans les solitudes du mont Aralar, jusqu'au moment où l'Archange Saint Michel le délivra du dragon infernal qui le tourmentait. Les documents connus nous permettent de fixer une date lointaine à ce sanctuaire, qui par sa structure et par sa décoration appartient à l'art roman espagnol, sans la moindre trace de l'art visigoth.

Dans un Décret Royal de Sancho el Mayor (1027), ainsi que dans plusieurs Bulles papales, on peut voir que ce sanctuaire dépendait du monastère de Santa Maria de Zamarce, dont les restes subsistent encore au pied du mont Aralar.

L'église romane qui entoure le sanctuaire primitif est un temple à trois nefs, à absides en demi cercle, sans transept. La continuité de la nef centrale est interrompue par deux arcs doubleaux qui forment avec deux formerets un rectangle couvert par une voûte en forme de coupole, qui ne s'accuse pas à l'extérieur. Les trois nefs sont couvertes en berceaux renforcés par des doubleaux en plein cintre.

Parmi les piliers de l'église, il y en a un à section circulaire, tandis que les autres sont prismatiques. Probablement, quand cette chapelle se trouvait isolée, ce pilier était une tour-clocher de petit diamètre, comme celle de Santa Coloma de Andorra. Ni l'extérieur ni l'intérieur du sanctuaire offrent le moindre élément décoratif, exception faite des deux colonnes du portail, avec leurs chapiteaux.

L'archivolte qui décore ce portail est du même style et de la même époque, comme également la petite frise qui court à la hauteur de l'enlèvement de la voûte en berceau.

Contrastant vivement avec cette pauvreté de décoration, celle de l'église de Zamarce est riche et élégante. (Voir les figures 4 à 7).

Comme il serait impossible d'indiquer ici les plus remarquables églises de l'art roman en Navarre, nous devons nous borner à dire qu'elles sont placées dans les routes que suivaient autrefois les pèlerinages qui se rendaient à Santiago de Compostela (Georgina Goddard King, dans son livre *The Way of Saint James*, nous décrit sept de ces itinéraires).

Au sanctuaire d'Aralar, l'objet principal du culte est Le reliquaire de San Miguel (figure 10). Il a la forme d'un ange avec les ailes déployées et les bras levés vers le haut, soutenant une croix. Il ne présente pas la moindre analogie avec les représentations courantes de Saint Michel Archange, prince des milices célestes, vainqueur du dragon. La tradition raconte que c'est sous cette forme qu'il apparut à Teodosio de Goñi. L'image primitive, renfermée dans un étui d'argent doré, travaillé dans le style des orfèvres du XVII^e et du XVIII^e siècles, est en bois. Le visage est taillé grossièrement dans un bois de teinte foncée et il est protégé par un cristal concave. L'enveloppe métallique a souffert plusieurs restaurations. En 1756, elle fut complètement renouvelée. A cette date on put voir que les bras et les ailes manquaient à l'image en bois et on lui en mit de neufs.

Cette relique descend une fois par an des hautes montagnes glacées pour visiter les malades de l'ancien royaume, ce qui donne lieu à des scènes émouvantes.

Le retable émaillé (voir illustrations). — C'est une belle planche en cuivre ciselé et doré, ornée de nombreuses plaques en émail. Il est placé sur l'autel et, d'après l'inscription, il représente: «La Vierge du Tabernacle de la cathédrale de Pampelune, dont ce sanctuaire

depend. Elle était placée autrefois dans l'obscurité de sa chapelle, dont on la tira, et après l'avoir nettoyée à Pampelune, elle fut placée dans cette chapelle en l'an 1765, pour que, par sa contemplation, elle inspire la dévotion.»

La figure 11 représente un dessin de Beramendi, argentier de Pampelune, qui probablement la restaura à la date indiquée. En même temps qu'on fit cette restauration, on changea la forme du retable, de même que l'ordre et la place de ses figures et de ses médaillons, comme on peut voir par les coupes irrégulières que présentent les plaques gravées avec lesquelles on a formé la croix, de même que la disposition monotone des médaillons du bord supérieur.

On doit la première description connue de cette oeuvre au P. Burgui (Historia de San Miguel de Excelsis, 1774), mais elle est très sommaire et présente des erreurs sur l'origine du retable, et sur la technique et l'interprétation des personnages.

En 1875 D. P. Madrazo fit une étude plus minutieuse et qui se rapproche davantage de la vérité.

Le bénédictin français Dom E. Roulin rectifia quelques unes des erreurs commises par Madrazo, et il indiqua l'origine de cette oeuvre, en l'attribuant aux ateliers de Limoges, au XIII^e siècle. Ce travail, qui apparut dans la Revue de l'Art Chrétien (1921, page 202) est le plus complet de tous ceux qui ont été publiés, quoiqu'il contienne quelques erreurs et qu'on y oublie des détails d'exécution très importants.

Nous croyons que pour mieux comprendre la description et le jugement critique du retable de San Miguel il convient de donner ici quelques aperçus sur la technique et l'évolution de l'émail, de même que nous allons rappeler ce que furent les autels romans.

Ces autels se composaient de trois éléments: l'arc ou table de pierre; le *frontier* ou *antependium*, qui couvrait tout le devant de l'autel, et le retable, que l'on plaça du côté opposé, quand les prêtres commencèrent à dire la messe en tournant le dos aux fidèles. Le *frontier* était en toile brodée, en bois peint ou revêtu de stuc ou de plaques métalliques, décorées avec plus ou moins d'art et de richesse. Le retable était peint, taillé en bois polychrome ou en albâtre, ou bien ciselé en métal (cuivre, or et argent) et orné de pierreries ou d'émail. La plupart des retables qu'on employait depuis le XI^e siècle étaient composés d'une auréole centrale, renfermant la figure principale, et de deux bandes rectangulaires, divisées en compartiments, avec des personnages accessoires.

Les sujets étaient les mêmes que l'on voit dans les fresques murales et aux tympanes des façades et ils sont presque toujours tirés des Commentaires de l'Apocalypse, livre écrit par le Beatus de Liébana en l'an 784 et qui fut illustré avec de nombreuses miniatures au X^e siècle, à l'écritoire de San Miguel, près de León. Cet ouvrage se répandit extraordinairement et ses images furent copiées en y introduisant de nombreux changements: au tympan de Moissac on reproduit une des images qui représente la Majesté du Christ avec le Tétramorphe ou symbole des quatre Évangélistes, entouré de vingt-quatre vieillards assis, et tenant une viole dans une main et une coupe dans l'autre.

D'autre part, les pèlerinages à Santiago de Compostela eurent une grande influence en établissant des rapports entre l'art espagnol et l'art français, et bien que l'architecture et la sculpture d'Espagne en furent bénéficiées, il n'est pas moins vrai que l'Espagne paya de retour en introduisant en France l'art arabe, avec ses formes gracieuses et ses vives couleurs.

Le professeur américain Walter W. S. Cook a fait une étude très intéressante sur ce point, s'occupant surtout des *frontiers* en stuc de Catalogne et des rapports qui existent entre les *frontiers* peints et ceux qui sont travaillés avec des métaux.

La technique et l'histoire de l'émail. — Le précurseur de cet élément décoratif fut l'emploi de pierres taillées et enchassées en de petites boîtes métalliques, généralement en or. Ce procédé était d'un usage courant dans l'ancien Égypte et on en trouve de nombreux exemples

dans notre trésor visigoth. Quoique l'emploi d'une vitre fusible et teinte par un oxyde métallique fût connu des grecs et des persans, ce n'est qu'au V^e siècle, entre les mains des artistes byzantins, qu'il obtient une histoire documentée; il parvient à sa plus grande splendeur au X^e et XI^e siècles. Les byzantins furent les maîtres des français et des allemands, qui modifièrent leur technique, en la rendant plus aisée, et changèrent le style. Les émaux primitifs et tout les émaux byzantins se faisaient en cloisonné, c'est à dire, en construisant de petites boîtes avec des lamelles en or, ressemblant à des cloisons peu élevées, qu'on soudait entre elles et qui étaient remplies avec de la matière fusible. Quelque temps après on introduisit l'incrustation, réservé ou champlevé, qui consiste à travailler dans la planche de cuivre les creux qui doivent recevoir l'émail, en réservant d'autres parties métalliques. Cette méthode est facile et peu coûteuse, ce qui fit qu'elle se répandit beaucoup, bien que la qualité devint inférieure. A l'époque comprise entre le XIII^e et le XIV^e siècles on inventa les émaux translucides, appliqués sur le métal ciselé (Montpellier, Catalogne et Majorque), après quoi le champlevé perdit sa vogue et fut abandonné. Le goût pour les émaux translucides passa également et ils ne furent plus employés que pour de petits détails décoratifs (chiffres, écussons) des oeuvres gothiques d'orfèvrerie, jusqu'au moment où ils renaquirent, deux siècles plus tard, à Limoges, sous la forme de peinture.

Les oeuvres que nous examinons ici, à cause des rapports qu'elles offrent avec le fronton ou retable de San Miguel, sont pour la plupart des émaux champlévés de style roman, c'est à dire, des ouvrages du XII^e et du XIII^e siècles, exécutés dans des ateliers espagnols, français ou allemands. Les artistes byzantins employaient une gamme très vaste de couleurs délicates; ils employaient beaucoup le jaune et le noir; ils émaillaient les chairs des figures et plaçaient beaucoup d'inscriptions, n'importe où, mais surtout en formant des lignes verticales. Pour leurs figures, sveltes et sans rigidité malgré leur hiératisme, ils s'inspiraient des modèles grecs, et pour la décoration ils subissaient grandement l'influence persane. L'ouvrage qui résume pour ainsi dire tout l'art byzantin de l'émail est la «Pala de Oro» (retable de l'église de Saint Marc de Venise) (fig. 16).

L'art allemand du Rhin et de la Moselle, dont le centre fut Cologne, était tout d'abord un peu barbare; mais il se raffina peu à peu et produisit des oeuvres telles que le grand retable de l'abbaye de Klosterneuburg, près de Vienne, fait par Nicholas de Verdun vers la fin du XII^e siècle (fig. 19).

Il est de style roman. Les figures qui le composent sont bien proportionnées et moins rigides que les figures byzantines. Les mains et le visage sont réservés, c'est à dire, sans émailler. Les couleurs sont plus vives et les tons verts y dominent. Les inscriptions, très nombreuses, sont placées avec symétrie et avec soin; ce sont des devises, des vers latins, des noms, des dédicaces ou des signatures.

Dans les émaux français, dont le centre fut Limoges, le style est le même, mais on y sent davantage l'influence orientale, surtout par le ferment importé par les arabes à travers l'Espagne. Parmi les couleurs, c'est le bleu qui domine, et on emploie beaucoup les bordures polychromes. Les inscriptions sont très rares. Les oeuvres connues plus complètes sont notre retable de San Miguel de Excelsis et celui que l'on conserve au Musée Provincial de Burgos et qui procède du monastère de Santo Domingo de Silos.

L'origine limousine du chef d'oeuvre dont nous nous occupons a donné lieu à de nombreuses discussions.

Nous insisterons de nouveau sur les caractères des oeuvres de Limoges. Dans des villes telles que Bourges, Chartres, Troyes, Toulouse, Clermont, Paris, Mans, Angers, etc., il y avait de bons orfèvres et on y faisait des verrières en couleurs. Il y avait également des ateliers d'émailleurs, mais ils suivaient tous les règles de ceux de Limoges (monastères de Sainte Foi,

de Conques; de Saint Martial, de Grammont). Le saint argentier Eloi avait fondé quelques siècles plus tôt des ateliers d'orfèvrerie à Solignac, aux environs de Limoges.

Au commencement du XIII^e siècle, l'art de Limoges s'industrialisa et produisit des centaines et des milliers d'objets émaillés pour le culte: des croix, des reliquaires, des pixides, des encensoirs, etc. Il produisit également des objets profanes. Dans les inventaires des églises du monde entier on trouve des références à ces oeuvres (de Limoges, Lemovicensis, Semovicense) qui, une fois leur vogue passée, étaient barbaquement détruites, pour en employer le cuivre. Dubouché, fondateur du musée de Limoges, témoigne que dans son enfance il aida (sans se rendre compte de ce qu'il faisait, bien entendu) un chaudronnier à commettre de telles atrocités. Malgré tout, dans presque toutes les églises, de même que dans les monastères et les collections particulières d'Europe et d'Amérique, on trouve ces objets en grand nombre, surtout des coffrets servant de reliquaires et présentant la forme d'une maison avec le toit à deux versants. Ces coffrets servaient à garder les reliques apportées par les croisés revenant de Jérusalem (un peu de terre, des feuilles d'olivier, des ossements de saints, etc.). Dans l'abbaye de Saint Denis on possédait trente coffrets reliquaires. Les chefs d'oeuvre sont très rares; d'abord parce que, naturellement, ils s'en faisait très peu, et aussi parce que le cuivre y étant employé en grande quantité, ils excitaient davantage la convoitise des marchands. La preuve en est que dans les collections françaises et espagnoles on trouve de nombreuses plaques émaillées, ayant appartenu aux retables détruits, dont on possède également des fragments et même des descriptions détaillées. Dans toutes ces descriptions, et dans les retables qui ont été conservés, la structure est la même. On enfonçait sur une planche des plaques repoussées, gravées ou ciselées, en cuivre doré, disposées toujours d'après le même plan; la figure centrale (le Christ en Majesté, ou la Vierge, avec le Tétramorphe) est renfermée dans une auréole elliptique ou polylobée. De chaque côté, une galerie, simple ou double, à arcatures, dans lesquelles il y a une plaque émaillée, représentant un saint ou un apôtre. Le même motif est toujours répété, avec quelques variations, dans tous les objets: l'Épiphanie, l'Annonciation, la Fuite en Egypte, et, dans tous les coffrets, des martyres ou des vies de saints.

Toutes les oeuvres limousines ont un caractère spécial; le sujet, le dessin, le coloris, la technique, dénoncent toujours leur origine. On pourrait établir une comparaison entre l'industrie limousine et l'industrie contemporaine d'Eibar (Guipúzcoa), qui, après avoir inondé le marché de produits appelés de Tolède, a perdu complètement sa vogue, comme il arriva aux industries de Limoges.

Les particularités techniques de ces émaux sont les suivantes: Dans les plaques on distingue nettement le fond et les figures. Quelquefois, surtout dans les oeuvres de peu d'importance, les plus modernes, les figures étaient, non émaillées, mais gravées, et seulement étaient émaillés quelques ornements du fond (des rosaces très simples, etc.). D'autres fois, dans les plus anciennes, on émaillait les vêtements des figures, mais on réservait le fond, en l'ornant de feuillages ou de rinceaux. Dans les ouvrages de plus grande importance on émaillait les vêtements et quelques feuillages ou ornements du fond. Les bordures sont très nombreuses, de même que les festons, avec un point dans chaque onde. Il est très rare que les parties nues, c'est à dire, les mains, les pieds et le visage, soient émaillées. Elles étaient toujours réservées dans le métal. Dans les ouvrages de prix, les têtes étaient en haut-relief; on les travaillait séparément et après on les soudait ou enfonçait. Les figures complètes sont quelquefois, mais très rarement, à haut-relief. Les couleurs sont très vives et les tons bleus y dominent; les rouges, très caractéristiques, sont rarement employés.

Les inscriptions, peu nombreuses, sont presque toujours des noms d'apôtres avec de fréquentes erreurs. On peut voir dans les figures 20 et 21 tous les motifs ornementaux et les principaux types des objets de Limoges.

A cette époque on travaillait l'émail en Espagne (1), mais il n'y avait pas d'artistes habiles et spécialisés. Leurs oeuvres n'ayant pas un caractère personnel, ils ne formèrent pas école et il n'y eut point d'atelier renommé. Dans les documents on ne trouve pas une référence à une oeuvre émaillée de ce style et cette technique, tandis que très souvent on fait allusion à des oeuvres limousines acquises pour le culte. Les figures 26 et 27 reproduisent quelques unes des oeuvres espagnoles qui imitent les oeuvres limousines. Leurs traits sont rectilignes et grossiers et leur ornementation se trouve réduite au minimum (réticulé, étoiles, etc.) en éludant toutes les difficultés. Il y a un type d'émaux espagnols qui par leur dessin et par leur technique semblent être du XIII^e siècle, mais qui font ou faisaient partie de croix processionnelles des siècles XIV^e ou XV^e, comme le démontrent leur forme et les sujets qui sont gravés. Les émaux translucides que l'on fabriquait en Aragón, Catalogne et Majorque sont très intéressants; mais ils n'entrent pas dans le caractère de notre livre.

Nous avons reproduit dans nos gravures plusieurs objets émaillés très remarquables de cette école, qui appartiennent actuellement aux collections particulières de M. Plandiura et de M. Lázaro y Galdeano, au Trésor de la cathédrale de Tolède, au Musée du diocèse de Vich, au Musée Municipal de Barcelone, à l'Institut du Duc de Valencia de Don Juan et à quelques églises et couvents d'Espagne.

Nous devons insister sur ce fait que les trois oeuvres principales sont: le retable d'Orense, dont il reste seulement des fragments (fig. 58); le frontal de Burgos (fig. 55), et le retable de San Miguel de Excelsis (fig. 61).

Le premier est dans le style des bons travaux des ateliers de Grandmont, comme on peut le voir en comparant la figure 59 avec le coffret du Musée de Cluny (fig. 60). Tous deux sont des produits du XIII^e siècle. Une des plaques est très intéressante, parce qu'on y voit l'image du donateur avec la tête nimbée et l'inscription suivante:

S. Alfonso
Areri

que monsieur le Baron de la Vega de Hoz traduisit, par erreur, comme étant la signature de l'émailleur (*Livre sur les Esmaltes espagnoles*).

Cette inscription doit être lue, d'après la interprétation de Bertaux (*Catalogue de l'Exposition rétrospective de Saragosse*):

Suo Alfonso
Arer Dedit

C'est à dire: «Alfonso le paya de son argent». D'ailleurs, le Baron de la Vega de Hoz, lui même, confesse qu'il a ouï dire qu'il existe un document prouvant que ce frontal fut acquis à Limoges. En effet, ce document a été trouvé par monsieur Eugenio Marquina, archidiacre de Malaga. L'inscription ne doit pas être traduite comme l'a fait Bertaux, mais de la manière suivante:

San Alfonso Aredio

Ce saint fut le fils de Sainte Pacôme, très dévot de Saint Martin de Tours, dont la cathédrale est liée avec celle d'Orense par des liens de fraternité. Saint Alphonse Aredio

(1) Kingsley Porter, dans son livre *Spanish Romanesque Sculpture*, parlant du frontal de Santo Domingo de Silos, dit qu'il le croit une oeuvre espagnole. Il ne donne pas des preuves à l'appui. Nous ne sommes pas d'accord avec lui.

ordonna dans son testament (qu'on peut voir dans la collection Nisard) qu'on construisit à ses frais plusieurs retables, émaillés à Limoges, pour les églises consacrées au culte de Saint Martin, comme l'est celle d'Orense, fondée au XIII^e siècle.

L'œuvre merveilleuse du Musée de Burgos, qui procède de Santo Domingo de Silos, a été minutieusement décrite par Dom E. Roulin, Bénédictin de Solesmes, dans le livre *L'ancien trésor de l'abbaye de Silos* (1901) et nous en donnons ici plusieurs reproductions.

Au Musée métropolitain de New-York il y a quelques émaux — qualifiés d'origine espagnole douteuse — qui présentent une grande analogie de dessin et de couleur avec les petits plaques du frontal du monastère de Silos. Les motifs de fleurs, combinés avec des oiseaux étranges, ressemblent beaucoup à ceux des plaques carrées du grand frontal du Musée de Burgos. On peut le voir dans les figures de comparaison à la page 83.

Le retable de San Miguel de Excelsis (fig. 61) est formé par des planches de cuivre gravées, ciselées et dorées, qui recouvrent complètement une planche rectangulaire, avec deux échancrures dans le bord supérieur. L'ensemble est renfermé dans un cadre tubulaire, et il mesure 2 mètres de large et 1^m14 de haut.

La composition est distribuée en trois panneaux: celui du centre et deux latéraux un peu plus larges. Le panneau du centre présente la figure principale: la Vierge assise sur le trône avec l'Enfant, tous deux renfermés dans un nimbe elliptique, qui lui-même se trouve entouré d'une auréole ou mandorla à huit lobes. Dans les quatre coins du rectangle, qui limite l'auréole, on voit les symboles des quatre Évangélistes. Au dessus de ce rectangle apparaissent quatre personnages imberbes, tenant un livre à la main. Nous croyons qu'il s'agit des quatre Évangélistes formant deux couples, entre lesquels on voit une croix faite de grosses pierres, incrustée dans les lamelles mal découpées et reposant sur une pierre plus grande, qui doit être du cristal de roche.

Le panneau de droite est composé tout à fait comme celui de gauche; il comprend deux séries d'arcatures, séparées par une étroite bordure, gravée et ornée de pierreries. Sur les trois arcades supérieures se trouve une rangée d'édicules simples, monotonelement répétés. Encore au dessus, deux rangées de grands médaillons: deux en haut et sept dans la rangée inférieure. Dans chacune des arcades on trouve un personnage avec les vêtements émaillés. A droite, en haut, trois Apôtres; le troisième porte une clef et les deux autres des livres à couverture rouge; dans la rangée inférieure, les trois Rois Mages. A gauche, en haut, trois autres Apôtres; en bas, l'Annonciation représentée par trois personnages: l'Archange Saint-Gabriel, la Vierge et Saint-Joseph. Tous les personnages et les figures symboliques ont des têtes en haut-relief. Les médaillons sont simplement décoratifs et ils représentent des luttes d'hommes nus avec des aigles ou des dragons, ou de ces bêtes entre elles et ils sont ornés de grandes rosaces.

Au Musée Britannique il y a une arche (Le martyre de Sainte Valérie décapité à Limoges) dans laquelle on trouve des détails de technique et de dessin qui sont pareils à ceux du retable de San Miguel de Aralar. Nous appelons l'attention surtout sur les médaillons, dont l'un présente des fleurs décoratives exactement pareilles à celles du retable combinées avec un oiseau monstrueux de même facture. (Voyez les figures 65 et 70.)

On croyait jusqu'à présent que les trois personnages de l'Annonciation représentaient Saint-Michel, la Reine de Navarre Doña Mencía et le roi don Sancho, parce que le Père Burgui supposa que ce retable avait été offert par ces rois au sanctuaire, qui était placé sous le patronage de l'Archange. On a dit aussi que l'homme représentait l'empereur Constantin, et la femme, Sainte-Hélène, sa mère. Mais, délivrés de préjugés, on comprendra au premier coup d'oeil que le groupe représente l'Annonciation, telle qu'elle est couramment représentée. Pour comparer, on peut examiner le frontal ou antependium de la même époque (fig. 96), dans lequel, quoiqu'il manque l'auréole du saint (détail qui se répète fréquemment dans les miniatures,

les sculptures et les émaux de cette époque), le groupe est composé exactement de la même manière et on peut lire facilement les noms de chacun des personnages, qui sont très clairement écrits.

On n'a pas encore décidé le sens des lettres qui sont gravées au phylactère de l'ange de Saint-Mathieu.

Elles ont donné lieu à plusieurs interprétations différentes.

Le Père Burgui les a interprétées ainsi: Anno Christi 1028.

Cette théorie ne peut être admise. Les deux derniers chiffres ne sont pas 2 et 8, mais un B et un S renversés; d'ailleurs, à cette époque on n'employait pas encore ici les chiffres arabes, et ceux-ci étaient différents; le zéro, récemment inventé, n'était pas encore employé en occident, et, au XI^e siècle, le champlévé comme technique n'était pas inventé non plus.

Madrazo a donné l'interprétation suivante: Angelus Christi Johannes Baptista.

Également inadmissible. L'ange représente Saint-Mathieu et non Saint-Jean; cette erreur (que l'on peut observer également dans quelques frontals peints) ne put être commise dans un atelier où cette représentation était faite fréquemment.

Le Père Roulin traduit l'inscription: M(Atics) — B(vangelista). Cette interprétation est plus raisonnable; on suppose que l'M est caché par la main de l'ange, et quant à la faute dans l'écriture du dernier mot, elle est possible, quoique peu probable dans des artistes qui avaient écrit bien des fois les noms des quatre Évangélistes. Il est très étrange également que les lettres soient séparées par des points, comme s'il s'agissait d'initiales et que le T soit représenté par une croix, étant donné qu'à cette époque on l'écrivait parfaitement. Il n'y a pas de raison pour que la lettre M fût supprimée par manque d'espace et que l'on plaçât des points dont on n'avait nul besoin, de même que la lettre B qui ne servait à rien. On ne peut pas admettre, non plus, que l'artiste écrivit un B au lieu d'un E.

Nous croyons que l'inscription est tout simplement la signature de l'artiste. On dit que les œuvres de Limoges du XIII^e siècle n'étaient pas signées. Il est facile de comprendre qu'on ne signe pas les mille petits objets produits industriellement; mais pour les œuvres d'importance, c'est une autre affaire. On ne peut pas affirmer que les retables connus ne soient pas signés, puisqu'ils sont incomplets. Et, par contre, nous pouvons signaler une œuvre limousine signée: le ciboire n^o 67 de la collection d'orfèvrerie du Louvre. À l'intérieur du ciboire on lit:

MAGI(S)TER : C : ALPAIS : ME FECIT : (LEMOVICARUM)

Dans le même Musée il y a une croix (n^o 71) avec l'inscription suivante:

IOANNIS . GARNERIVS . LEMOVICENSIS . ME . FESIS . FRATRIS . MEI

Au XVIII^e siècle, on conservait encore à la chapelle Taillefert, près de Guéret, un tombeau en cuivre émaillé, portant une longue inscription, qui commençait ainsi:

AMEN : Y. P. SEMOVICI. FRATERS FACERE SEPULCHRUM

Il a été démontré qu'au XIII^e siècle il y avait à Limoges une famille du nom d'Alpais. Et précisément la première lettre de l'inscription est un A. Nous croyons que l'O et l'S veulent dire OPUS SEMOVICENSIS. Si on l'examine de près, on voit que l'I a un trait qui le fait

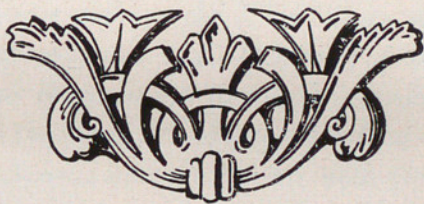
ressembler à un F. La croix est un signe qui servait à séparer. Nous ignorons le sens du signe \mathfrak{A} .

On pourrait interpréter l'inscription de la manière suivante:

A(LPAIS). † : F(ECIT) : O(PUS) S(EMOCIVENSIS) \mathfrak{A} (?) BENEDICTUS?

Nous croyons avoir démontré que la composition, le style et la technique sont bien caractéristiques des ateliers de Limoges. Les nombreuses photographies dont nous avons illustré cette partie de notre ouvrage nous dispensent de donner des détails descriptifs; les documents comparatifs sont, à notre avis, suffisants à démontrer l'origine limousine de ce chef d'oeuvre et à permettre de lui assigner comme date le commencement du XIII^e siècle.

Probablement il fut commandé pour servir de retable à la cathédrale de Pampelune (qui est consacrée à la Sainte Vierge) et on l'enleva au moment de la construction des grands autels gothiques, en l'offrant comme cadeau au sanctuaire de San Miguel, qui dépendait de cette cathédrale.



The Shrine of San Miguel de Excelsis (Navarre) and its enamelled Retable



THE river Aragón, flowing from the southern slopes of the Pyrenees, is the dividing line between monuments prior to and later than the XI Century. The former are situated to the east and the latter to the west of that river.

With the exception of the crypt of the Monastery of Leire and perhaps a part of the churches of Ujué and San Martin de Unx, Navarre possesses no monuments of earlier date than the XI Century.

*The works of J. Puig y Cadafalch, especially *Le premier art roman* (Henri Laurens, Editeur; Paris), contain a masterly study of churches in the eastern Pyrenees prior to the XI Century with an explanation of the spread of what is called early romanesque art (IX Century) from Catalonia, where it is fairly abundant, through France and Switzerland to the Germanic countries.*

Puig's study supports the theory of Dieulafoy according to which Persian and Syrian art was brought by the Arabs to Spain; here its fusion with native elements created a new type of religious architecture which entirely penetrated the eastern Pyrenees, spread through Languedoc up to Burgundy, crossed the Rhine and returned to Spain by way of Navarre, acquiring perfection en route from the influence of the Cluny monks.

This theory of the Spanish origin of early romanesque art is steadily gaining greater acceptance, due chiefly to the researches of Gómez Moreno, of the Americans Kingsley Porter, Stapley Byne and Georgiana King, as well as to certain French investigators.

*Porter, an eminent Professor in Harvard University and author of two profound works: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* (Boston, Marshall Jones Co.) and *Spanish Romanesque Sculpture* (Pantheon Casa Editrice, Firenze), says: The race classed as retrograde and sterile had preceded and surpassed other Western peoples during half the Middle Ages and had been evolving an architecture of a high degree of technical perfection whilst Italy, France, England and Germany were still in a state of barbarism. This opinion is in strong contrast to the dogmatic tone of many of the statements relating to Spain in the *Baedeker Guides*.*

As there is not space in these notes to mention separately the many interesting romanesque churches in Navarre, we merely recall that they are found all along or close to the pilgrim routes to Santiago de Compostela. (The Way of Saint James by Georgiana King describes seven roads to Compostela.)

The Shrine of San Miguel de Excelsis stands on the heights of Mount Aralar in Navarre. Architecturally insignificant, it is a revered relic of mediaeval life, saturated with piety, and embodying the early traditions and history of Navarre. In olden times kings visited this shrine and left regal offerings at its altar. For several centuries it was the centre for pilgrimages to venerate the Lignum Crucis preserved in a reliquary which the Navarrese honour as an emblem of their race. In addition to its devotional importance San Miguel is a temple enshrining one of the most beautiful enamels ever made by the mediaeval goldsmiths.

The original hermitage, which according to tradition was built in the VIII Century in accomplishment of a vow of Don Teodosius de Goñi, is now a chapel within the present later building. Through doubting the honour of his wife, Don Teodosius unwittingly murdered his parents one night and in expiation of this crime endured severe penance in this solitary region until the Archangel Saint Michael delivered him from the infernal demon tormenting him. The early date of this little monument is vouched for by authentic documents. Its structure and decoration belong to XI century Spanish romanesque, untouched by any trace of Visigothic influence.

A Royal Decree of Sancho el Mayor (1027), also several Papal Bulls and royal documents prove that this hermitage was a dependency of the Monastery of Santa María de Zamarce whose ruins may be seen at the foot of Mount Aralar near the village of Huarte-Araquil.

The romanesque church built around the original shrine is a basilica of three naves terminating in semi circular apses. Inside, the crossing is accentuated by a cupola invisible from the exterior, and upheld by four round arches. The three naves are covered by barrel vaulting on parallel axes.

The piers are polygonal with the exception of one which is circular. When the chapel stood alone this was probably a bell tower of reduced diameter like that in Santa Coloma de Andorra. Both exterior and interior of the sanctuary are entirely without decoration except the curved capitals of the two door columns and the spiral fluting on the shafts of the imposts. The archivolt of this door and the simple billet mould at the spring of the barrel vault are of the same style and date. This poverty of decoration forms a contrast to the richness and elegance of the Monastery of Zamarce shown on fig. 4-7.

The Veneration of the Relic of Saint Michael (fig. 10) is the chief cult of this shrine. The relic is in the form of an angel with spread wings and outstretched arms holding aloft a cross; quite unlike the customary representations of the Archangel Saint Michael, Prince of the Heavenly Hosts and Slayer of the Dragon. Tradition has it that the Saint appeared to Don Teodosius in the above attitude. The original statue is of wood and is kept in a silver gilt case of XVII and XVIII Century workmanship. A concave crystal protects the face which is clumsily carved in dark wood. The metal casing, after various restorations, was entirely renewed in 1756, at which date the arms and wings were discovered to be missing and new ones were added.

Every year when this relic is brought down from the high snow mountains to pass among the sick in the old Kingdom the procession gives occasion to many touching scenes.

The Enamelled Reredos or Retable (See illustrations). The beautiful reredos, composed of engraved and gilded copper decorated with numerous enamel plaques, is placed above the High Altar with a description at the foot as follows: «This represents the Virgin of the Sanctuary of the Cathedral of Pamplona, to which this Shrine of Saint Michael is attached. It was originally in the obscurity of its chapel from whence it was taken, cleaned in Pamplona and, in order that its presence should inspire devotion, was thus placed on this High Altar in 1765.»

The illustration 11 represents a design by Beramendi, a silversmith of Pamplona, who

probably restored the reredos in the year mentioned, during which the form was altered and the position of many of the figures and medallions were changed, as is evident from the irregular way in which several of the carved plaques forming the cross are cut, as well as in the uninspired placing of the medallions of the upper border.

The Capuchin Friar, Padre Burgui, gives the first known description of this work (*Historia de San Miguel de Excelsis. 1774*) but he is hazy and inexact as to its origin and the technique and interpretation of its figures.

A more precise and reliable study appeared in 1875 by Don Pedro de Madrazo.

Certain errors in the latter were corrected by a French Benedictine, Dom E. Roulin who determined the provenience of this work, accrediting it to the Limoges Ateliers of the XIII Century. In spite of various misinterpretations and the omission of important details regarding workmanship, this treatise which appeared in *La Revue d'Art Chrétien (1921, page 202)* is more complete than any yet published.

A short explanation of the technique and development of enamel work will aid to a better understanding of the description and criticism of the San Miguel retable. A brief review of the construction of romanesque altars will perhaps not be inappropriate.

Romanesque Altars comprise three parts: the altar or stone table, the frontal or antependia covering its face and the reredos or retable which was placed above it when it became the custom for the priest to say Mass with his back to the congregation. The frontal might be of embroidered fabric or of wood either painted or embellished with stucco work; or it might be of metal plaques of more or less artistic value; but most of the artistic effort was reserved for the retable. A valuable treatise on printed frontals found in the Eastern Pyrennees has just been published by Walter S. Cook of New York University.

Retables could be of wood painted or carved, of alabaster or embossed metal (copper, silver, gold) studded with precious stones, or of enamelled plaques. Frontals of later date than the XI Century were usually composed of a central figure in a vesica (usually a *Majestas Domini*), the minor figures being placed in horizontal bands divided into proportionate parts. They repeated the subjects depicted in contemporaneous mural frescoes and in carved tympanums, all taken from the *Comentarios del Apocalipsis* written in 784 by Beatus, Abbot of Liébana, and abundantly decorated by admirable miniatures. The widespread circulation of the Beatus treatise through occidental monasteries was extraordinary and its miniatures served as inspiration for numerous early carvings. In the tympanum of Saint Pierre de Moissac there is a reproduction of a page representing Christ the King with the Tetramorph or symbols of the Four Evangelists, surrounded by the Twenty-four Elders seated, holding each a viola and a chalice.

A subsequent factor in bringing Spanish and French art into closer contact was the pilgrimage to Santiago de Compostela. Spanish architecture and sculpture benefited greatly therefrom while France in turn acquired a knowledge of Mohammedan art with its graceful forms and bright colours. This point is discussed by the American professor Walter W. S. Cook, already mentioned, who bases his conclusions on an examination of the stucco altar frontals or antependia of Catalonia.

The technique and history of Enamel work.—This decorative element was preceded by the use of stones cut to shape and set in metal, usually gold. Ancient Egypt commonly employed this method and there are also several examples among our relics of Visigothic goldsmithery, but the use of fusible glass coloured by a metallic oxide, though known to the Greeks and Persians, was not generally practiced until when the V Century Byzantine artists began to leave record of the process. It attained its greatest splendour in the X and XI Centuries. The Byzantine craftsmen transmitted their art to the French and Germans

who simplified the method and changed the style. In technique, early enamels and all those of the Byzantine period were *cloisonné*, that is, thin metal strips were bent to the outline of the design and soldered to the plate; the little compartments thus formed were then filled with the fusible substance. Later appeared the *champlevé* method by which the plate itself was cut away leaving a raised metal line between the compartments to form the outline of the design. The enamel is then laid in these cavities as in the *cloisonné* process. The *champlevé* method, quick and economic, facilitated the diffusion of the art, but to the detriment of its quality. It in turn was superseded by the invention between the XIII and XIV Centuries of transparent enamel laid on engraved metal (Montpelier, Catalonia, Majorca). This latter too lost favour and was retained only for small decorative details such as devices and arms in gothic orfèvrerie, until it was revived two centuries later in Limoges for reproducing oil paintings.

This study of the Reredos or Retablo of San Miguel de Excelsis treats almost entirely of the *romanesque champlevé* process as applied in French, German and Spanish workshops in the XII and XIII Centuries. Their predecessors the Byzantine artists possessed a wide range of delicate colours, made generous use of yellow and black, enamelled the human figure and frequently placed inscriptions in any position on the plaques, but especially in the vertical lines. The figures, slender and graceful despite the rigid priestly dictates in sacred art, are definitely Greek but show Persian influence in the ornamentation. The masterpiece of this Byzantine art is the reredos called the Pala de Oro in Saint Mark's, Venice (fig. 16).

German art in the Rhine and Moselle districts centred in Cologne. At first rather crude it became more refined and by the end of the XII Century was creating such work as the superb retablo in the Abbey of Klosterburg near Vienna (fig 19), by Nicholas of Verdun. This *romanesque* piece is better proportioned and less stiff than the Byzantine, with faces and hands free from enamelling; colours are stronger, green predominating. Inscriptions of texts, Latin verse, maxims, and dedications in great abundance are placed with care and symmetry.

Limoges was the centre of French enamel work. It resembles the German but evinces a stronger eastern influence, due to the leaven infused into Christian art by the Arabs of Spain. Blue is the predominant colour and polychrome edgings and borders are introduced. Inscriptions are rare.

The most complete examples known in Spain are our Retablo in San Miguel de Excelsis and that of the Monastery of Santo Domingo de Silos, now in the Provincial Museum of Burgos. The *limousine* origin claimed for the masterpiece in San Miguel has aroused much discussion, as will be shown.

The characteristics of the Limoges work should be kept in view. Bourges, Chartres, Troyes, Toulouse, Clermont, Paris, Le Mans, Angers and other towns possessed good craftsmen making enamels and stained glass but they took Limoges as their standard. So did the Monasteries of Sainte Foi de Conques, Saint Marcial, Grandmont, etc. Centuries earlier, Saint Eloy, himself a silversmith, had founded ateliers for gold and silver work at Solignac near Limoges.

Towards the beginning of the XIII Century the Limoges art became a veritable industry producing articles of a secular nature as well as thousands of ecclesiastical objects such as crosses, reliquaries, paxes, censers, crosiers, etc. Mentioned in the inventories of churches all over Europe, they are described as *de Limogie*, *Limousin*, *Lemovicense*, etc. These precious objects when no longer appreciated were barbarously destroyed for the sake of the copper. Even our own times are not guiltless in this respect; does not M. Dubouché, founder of the Limoges Museum, relate that without realising the gravity of the act he as a lad helped a smelter to commit similar atrocities? Even so, quantities of Limoges products are still extant

in churches, monasteries and private collections in Europe and America. What mostly survived are the small reliquary caskets with gable top, of which great quantities were made to hold the copious relics such as holy earth, olive leaves, bones of saints, etc., brought back from Jerusalem by the Crusaders. The Abbey of Saint Denis alone had thirty such caskets. More ambitious works are scarce, first because, naturally, fewer were made, but also because the greedy eye of the merchants coveted their copper, as is proved by the fact that many French and Spanish museums and churches (Orense for one) possess numerous detached enamel plaques and other fragments of destroyed retables of which detailed descriptions exist. The construction in every case is the same: gilded copper sheets embossed, chiselled or engraved, nailed to the wooden form and composed as follows: within central vesica or polylobe is either a *Majestas Domini* or *Our Lady* surrounded by the *Tetramorph*; flanking this, one or two arcaded bands containing enamel plaques representing saints or apostles. This composition with variants is everywhere repeated. In the reliquary caskets the *Epiphany*, the *Annunciation*, the *Flight into Egypt*, the *martyrdom* or *life* of some saint are favorite motifs.

Limousine art is unmistakable; subject, design, colouring and technique all attest its origin. It may be compared with the modern engraved and inlaid work of Eibar in Guipúzcoa, which after inundating the jewelry market under the name of Toledo work, passed out of style and was no longer admired. Limoges enamels had a similar history.

The technical peculiarities of the enamels are as follows: In the plaques, background and figures are differently treated. In some cases, especially in works of minor importance the figures are engraved instead of enamelled, the enamel being limited to a few details of the background such as simple rose decorations. In other cases the drapery of the figures may be of enamel while the background is incised with a *rincau* or carved arabesques. In examples of finer finish both the drapery of the figures and the foliage design of the background are enamelled. In every case borders and winding garlands with some detail in each curve are found. Faces, hands or feet are rarely enamelled but are nearly always of the unworked metal. In valuable pieces the heads are in high relief, fashioned apart and nailed or soldered on afterwards, while in rare case whole figures are treated in this manner. Colours are bright, blue predominating; the reds are distinctive but very sparingly used. Inscriptions, often incorrect, are limited to the name of the saint. In illustrations Nos. 20 and 21, are seen at a glance all the decorative motifs and the principal types of Limoges work.

During this period Italy and Spain were engaged in enamel work but being devoid of trained and clever craftsmen, their work lacked personality and no school or workshop of repute was founded. Kingsley Porter in his *Spanish Romanesque Sculpture*, referring to the *Retable of San Miguel de Excelsis*, says there are sufficient indications to lead one to suppose that it was made in Spain, though proof is not available. We do not share this opinion. Of the production of enamels of this style and workmanship in Spain there is no documentary evidence whatever, whereas limousine enamels acquired by the Church figure repeatedly in old documents. Illustrations Nos. 26 and 27 show Spanish examples of this period, copied from the limousine. The lines are straight and clumsy, the decorative part reduced to a minimum (*reticulate* or *stars*) so as to evade difficult problems. A type of Spanish enamels exists resembling in design and technique those of the XIII Century but which were used only to decorate *Processional Crosses* of the XIV and XV Centuries, as is evident from their form and the subjects treated thereon.

Probably the covers of the *Gospels of Tortosa* were originally made for this purpose and were subsequently affixed to a Spanish book of the XII Century. Much better, on the other hand, are the transparent enamels and enamel pictures of Aragón, Catalonia and Majorca of the XIV, XV and XVI Centuries, but they do not come within the scope of this work. Examples

can be studied in the noteworthy private collections of Señor Lázaro y Galdeano of Madrid and Señor Plandiura of Barcelona, as well as in the Treasury of Toledo Cathedral, the Diocesan Museum of Vich, the Municipal Museum of Barcelona, the Valencia de Don Juan Foundation and others, not to mention the many Spanish churches and convents which possess enamel pieces of this school. A few are reproduced among our engravings.

But let us return to the romanesque enamels from Limoges. Three pieces in Spain undoubtedly take precedence: One, the Orense reredos, of which only pieces remain (fig. 58); another the Frontal at Burgos (fig. 55); and third, the reredos in San Miguel de Excelsis (fig. 61).

The first is typical of the excellent workmanship of Grandmont, as is evident on comparing the plaque in figure 59 with the casket from the Cluny Museum (fig. 60), both of the 13th Century. One of the plaques is interesting in that it portrays the donor (a Spanish nobleman) and bears the inscription

S. Alfonso
Areri

inaccurately interpreted as the signature of the artist by Baron de la Vega de Hoz in his booklet on Spanish Enamels. According to the carefully thought out interpretation of Emile Bertaux (Catalogue of the retrospective Exhibition of Saragossa), it should read thus:

Suo Alfonso
Arer Dedit

that is «Alfonso paid for it with his money». Moreover the Baron avows that he has information as to the existence of a document proving that the Frontal was bought in Limoges.

In fact this document was discovered by D. Eugenio Marquina, Archdeacon of Malaga. The inscription should not read according to Bertaux's rendering but as follows:

San Alfonso Aredio

This Saint was a son of Saint Pacomia and a devotee of Saint Martin of Tours whose cathedral has its sister cathedral at Orense. San Alfonso Aredio directed in his testament (on view in the Nisard Collection) that various retables should be constructed at his expense and enamelled in Limoges, for the churches dedicated to the cult of Saint Martin, as for example that of Orense, founded in the XIII Century.

The marvellous Frontal from Santo Domingo de Silos, now in Burgos Museum, of which we give several photographs is described in detail by Dom Eugenio Roulin, a Benedictine of Solesmes, in his book *L'ancien trésor de l'Abbaye de Silos* (1901).

The Metropolitan Museum of New York possesses certain enamels catalogued as of doubtful Spanish origin. These are very similar in design and colouring to that of the Frontal from the Monastery of Silos. The floral designs combined with wierd birds resemble those of the square plaques in the magnificent frontal in the Burgos Museum, as may be seen in the illustration on page 83.

The reredos of San Miguel de Excelsis (plate 61) is composed of copper sheets engraved and gilded, entirely covering a rectangular panel with two long delicate slopes in the upper edge, and is enclosed in a plain frame of half-round-mould. The dimensions are 1.14 metres high by 2 metres wide.

The composition is divided into one central and two somewhat wider lateral panels. The central contains an eight-lobed mandorla surrounded by the four symbols of the Evangelists in the spandrels. Within the elliptical mandorla is the principal figure, that of the Virgin enthroned, with the Infant Jesus, both enamelled. Above are four personages beardless, each holding a book. It is our opinion that these represent the four Evangelists, in pairs, and between them a cross. This is crudely incrustated with semiprecious stones in poorly cut settings, on a larger stone apparently of rock crystal.

The composition of the two lateral panels is identical. Three lower and three upper rows of arches separated by a narrow pilaster engraved and adorned with precious stones. Above the upper arcade runs a monotonous row of little cavities and the panel is finished off above by a double row of large medallions, two above and seven below. Under each arch is a figure with enamelled drapery. To the right in the upper band are three apostles, the third bearing a key and the others a red-covered book; below are the Three Wise Men. To the left in the upper row another three apostles, and below them the Annunciation. This scene is composed of three figures: the Archangel Gabriel, the Virgin Mary and Saint Joseph. All heads and symbolical figures of the Retablo are in high relief and separately fashioned. The medallions, adorned with large flowers, are purely decorative and show nude men wrestling with eagles or dragons, or the latter struggling with each other.

Details of technique and design similar to those of the Retable of San Miguel de Aralar may be studied on a chest owned by the British Museum, (the Martyrdom of Saint Valeria, beheaded in Limoges). Most specially would we call attention to the medallions, in one of which the ornamental flowers in combination with a fantastic bird in the same technique are exact facsimiles of those of the Navarre Retable (fig. 65 and 70).

Curiously enough, up to the present the three figures of the Annunciation have been accepted as Saint Michael and the King and Queen of Navarre, Don Sancho and Doña Munia, owing to the fact that Padre Burgui assumed the reredos to be a gift to the Shrine from those Sovereigns and that it was dedicated to Saint Michael. By others the same figures have been identified as the Emperor Constantine and his mother, Saint Helen, but an unprejudiced observer realises at a glance that the group is a typical and obvious Annunciation. Compare this with the contemporaneous Spanish antependia (fig. 96) where the same composition prevails and where each character is clearly named. True, the male figure here has no nimbus, a difference in detail not unusual in miniatures, sculptures and enamels of that date.

A point still debated is the meaning of the lettering around the angel symbolizing Saint Matthew.

The most important readings are:

First. That of Padre Burgui: Anno Christi 1028.

Inadmissible since the last two figures are not 2 and 8 but B and an inverted S. At that date Arab figures were not in use here, nor were they of that type. Neither had the zero figure of recent invention reached the West. Neither had the *champlévé* technique been introduced in the XI Century.

Second. That of Madrazo: Angelus Christi Joannes Baptista.

Inadmissible. The Angel represents Saint Matthew, not Saint John. This mistake, though not infrequent in painted antependia, could not occur in an atelier where this saint was so repeatedly represented.

Third. That of Père Roulin: (M)Atios. B(vangelista).

More reasonable. Presumably the Angel's hand hides the M and the incorrect letter in the last word is possible though unusual from skilled craftsmen who must have written the names

of the four Evangelists frequently in their compositions. Also it is seldom that letters are separated by full stops, as if they were the initial letters of a word, or that the T should be drawn like a cross, since its caligraphy was well known. Lack of space did not necessitate the suppression of the letter M. Moreover unnecessary full stops are included, as also the initial B for no reason. It seems incredible that the artist should write B instead of E.

Fourth. Our own. We believe that the inscription represents the signature of the artist. It may be argued that XIII Century Limoges work was not signed. Naturally the thousands of small articles produced for industrial purposes would not be, but works of importance were a different matter. The fragmentary condition of other known retables prohibits categorical denial of a signature. On the contrary the ciborium No. 67 in the silversmith's section of the Louvre is an authentic piece of Limousin work, bearing the following inscription inside:

MAGI(S)TER : C : ALPAIS : ME FECIT : LEMOVICARUM

The said Museum possesses a cross (N.º 71) with the following inscription:

IOANNIS . GARNERIVS . LEMOVICENSIS . ME . FESIS . FRATRIS . MEI

As late as the XVIII Century the Taillefert Chapel near Guéret contained an enamelled copper tomb with a long inscription beginning:

AMEN : Y. P. SEMOVICI. FRATERS FACERE SEPULCHRUM...

It has been established that a family called Alpais lived in Limoges in the XIII Century. Now A is the first letter of the inscription; we take the O and S to stand for Opus Semovicentis. Moreover the I when closely examined shows traces of a bar which makes it resemble an F. The cross is a separating sign. The \mathfrak{B} remains unexplained. The inscription might read:

A(LPAIS)† : F(ECIT) : O(PUS) S(EMOVICENSIS) \mathfrak{B} (?) (?BENEDICTUS)

The composition, style and workmanship are obviously typical Limoges work. The numerous photographs illustrating this portion of the book make descriptive details superfluous. There are more than sufficient comparative documents to prove that this work is of Limousine origin and to establish the date as early XIII Century.

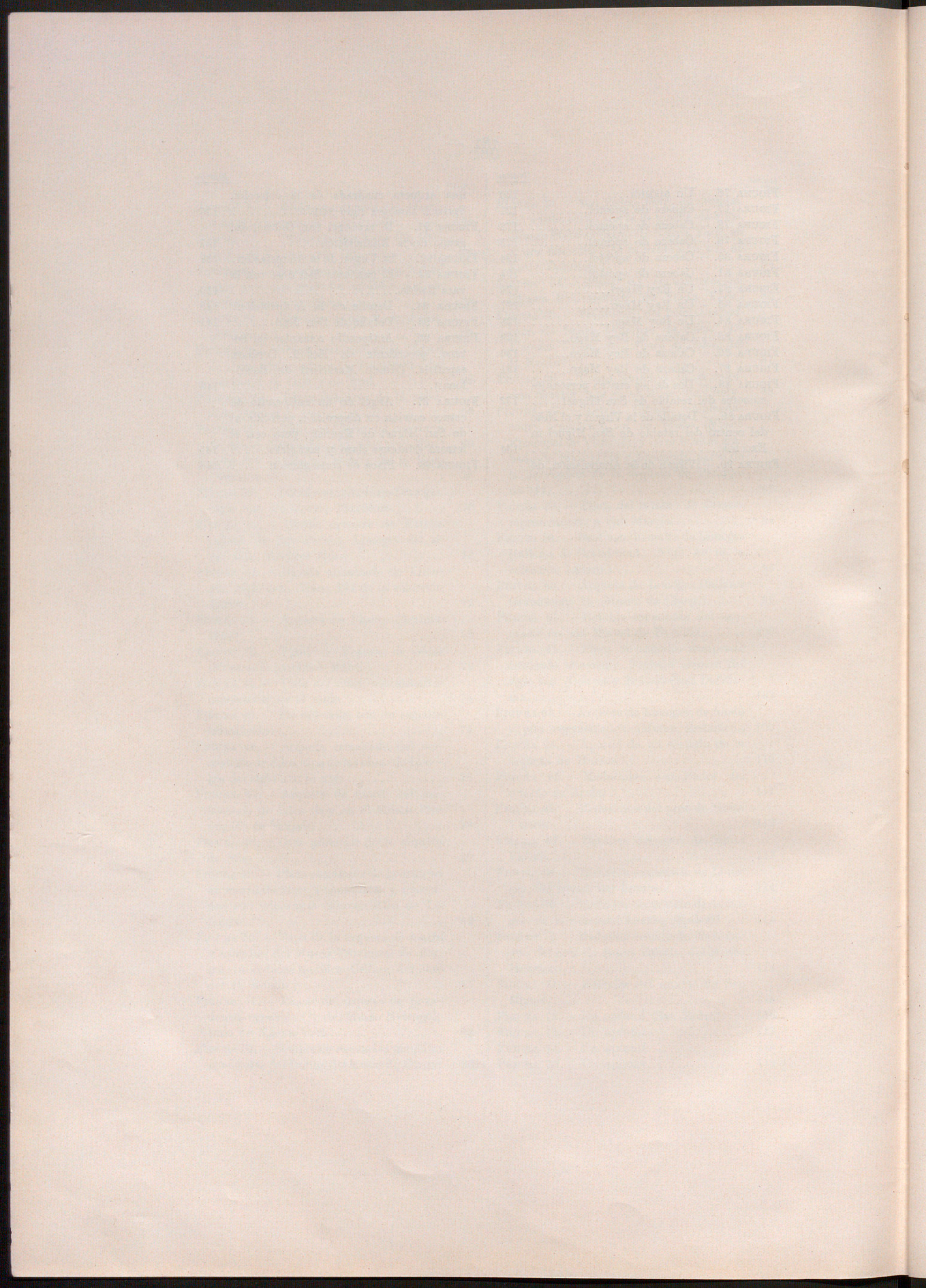
It was probably a retable ordered for Pamplona Cathedral, which is dedicated to the Virgin Mary, but removed to the Hermitage of San Miguel, a dependancy of the Cathedral, in the XIV or XV Century when large Gothic retables gained preference over the simpler romanesque altars.

ÍNDICE DE FIGURAS

	Páginas		Páginas
FIGURAS 1 y 2. — Detalles del interior de la iglesia de San Miguel de Excelsis que demuestran el deseo de utilizar, al edificarla, uno de los elementos anejos al primitivo santuario.....	19 y 20		
FIGURA 3. — Vista de la cabecera del santuario al llegar a la cumbre del monte Aralar.....	20		
FIGURAS 4 a 7. — Detalles de la iglesia de Santa María de Zamarce.....	21 y 22		
FIGURAS 8 y 9. — Capiteles de la puerta Norte del santuario de San Miguel de Excelsis.....	24		
FIGURA 10. — El Arcángel.....	28		
FIGURA 11. — Dibujo de Beramendi, probable restaurador del retablo.....	34		
FIGURA 12. — Ejemplo de frontal catalán de estuco.....	37		
FIGURA 13. — Esquemas de la Pasión y muerte de Nuestro Señor. Esmalte pintado, español. (Instituto de Valencia de Don Juan.).....	42		
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).....	43		
FIGURA 15. — Relicario llamado tablero de ajedrez. Esmalte translúcido de la escuela de Montpellier (siglo XIV), propiedad de la colegiata de Roncesvalles.....	44		
FIGURA 16. — Parte central de la «Pala de Oro». San Marcos, de Venecia.....	46		
FIGURA 17. — Relicario de San Enrique. Museo del Louvre.....	48		
FIGURA 18. — Tipo de altar portátil esmaltado. Arte alemán, siglo XII. (Colección Spitzer.).....	48	FIGURA 19. — Parte central del retablo de esmaltes campeados de Klosterneuburg.	50
		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.....	52
		FIGURA 21. — Motivos decorativos de los esmaltes campeados de Limoges: cenefas, rosáceas, florones, fondos, etc.....	53
		FIGURA 22. — Frente de una arqueta de Limoges, con pies cincelados, dibujo vermiculado. (Colección Lázaro, Madrid)...	54
		FIGURA 23. — Tapa de evangelario, probablemente de Limoges. (Colección Plandiura, Barcelona.).....	55
		FIGURA 24. — Un tipo de arqueta de Limoges. Fondo esmaltado y busto de relieve, añadidos. (Colección Lázaro.).....	56
		FIGURA 25. — Evangelario de Tortosa con cubierta de plata repujada, de un misal del siglo XII. (Archivo Mas.).....	59
		FIGURAS 26 y 27. — Placas esmaltadas de cruces españolas. (Colección Lázaro.)...	60
		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.).....	61
		FIGURA 29. — A la izquierda, cruz de Perralada (Figueras, Gerona); a la derecha, cruz del mismo estilo con los ladrones y escenas bíblicas. (Archivo Mas.).....	62
		FIGURA 30. — Pinjante español. (Instituto de Valencia de Don Juan.).....	63

	Páginas		Páginas
FIGURA 31. — Pinjante español (?). (Instituto de Valencia de Don Juan.).....	64	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.).....	84
FIGURA 32. — Pinjantes españoles (?). (Instituto de Valencia de Don Juan.).....	64	FIGURA 54. — Placa de encuadernación. (Museo Metropolitano de Nueva York.)	85
FIGURA 33. — Esmalte campeado español del siglo XVI, con grabados nielados con esmalte. (Colección Stein.).....	65	FIGURA 55. — Fragmento del frontal esmaltado de Santo Domingo de Silos. (De <i>L'ancien Tresor de l'Abaye de Silos</i> , del P. Roulin.).....	87
FIGURA 34. — Nuestra Señora de Jerusalén. (Artajona).....	66	FIGURA 56. — Cristo Majestad, de la colección Spitzer, hoy en el Museo de Cluny.	88
FIGURA 35. — Placa posterior de la Virgen de Jerusalén (Artajona). Representa los sacrificios de Caín y de Abel.....	66	FIGURA 57. — Letras cúficas, empleadas como ornamento en un tejido (Museo Episcopal de Vich) (I), y en el frontal grabado de Silos (III) y formando parte de la inscripción de la arqueta de Pamplona (II).....	89
FIGURA 36. — Virgen-relicario de la colección Durand.....	66	FIGURA 58. — Placa del retablo de Orense, representando a San Marcial.....	94
FIGURA 37. — Virgen-relicario del convento de Santa Clara (Huesca). (Archivo Mas.)	69	FIGURA 59. — Santiago. Esmalte de Limoges (talleres de Grandmont). (Núm. 340 de la colección Lázaro.).....	95
FIGURA 38. — Nuestra Señora de la Vega (Salamanca).....	70	FIGURA 60. — Arqueta de Limoges (talleres Grandmont ?). (Museo de Cluny.).....	96
FIGURA 39. — Báculo esmaltado de Limoges. Siglo XIII. (Colección Plandiura.).....	72	FIGURA 61. — Retablo esmaltado del santuario de San Miguel de Excelsis.....	100
FIGURA 40. — Báculo esmalte de Estella (iglesia de San Pedro). Limoges del siglo XIII. (Archivo Mas.).....	72	FIGURA 62. — Placa de esmalte campeado imitando alveolado. Trabajo alemán del siglo XIII. (Colección de la condesa Dzialinska.).....	107
FIGURA 41. — Báculo esmaltado de Limoges. Siglo XIII. (Núm. 214 de la colección Lázaro.).....	72	FIGURA 63. — Arqueta de Limoges, de fondo y pies vermiculados. (Museo Británico.)	109
FIGURA 42. — Arqueta de Fitero. (Archivo Mas.).....	73	FIGURA 64. — Apóstol de un costado de la arqueta de Huesca.....	110
FIGURA 43. — Píxide de Esparza de Galar (Navarra). (Archivo Más.).....	73	FIGURA 65. — Medallones esmaltados del retablo de Aralar.....	111
FIGURA 44. — Vista del cáliz, con esmaltes campeados en el nudo.....	74	FIGURA 66. — Medallones del arca de Santa Valeria.....	112
FIGURA 45. — Pie del cáliz, con un esmalte translúcido.....	74	FIGURA 67. — Detalles del arca de Santa Valeria.....	113
FIGURA 46. — Arqueta esmaltada del monasterio de Silos, tipo de las obras de Limoges del siglo XIII al XIV.....	76	FIGURA 68. — Medallón esmaltado de Limoges, del Museo del Louvre.....	114
FIGURA 47. — Arqueta de marfil del monasterio de Silos (hoy en el Museo Provincial de Burgos).....	79	FIGURA 69. — Medallón esmaltado de Limoges, de la colección Lázaro (Madrid)....	114
FIGURA 48. — Cara posterior de la arqueta de Silos.....	80	FIGURA 70. — Medallón esmaltado de Limoges, del arca de Santa Valeria, del Museo Británico.....	114
FIGURA 49. — Placa esmaltada de la arqueta de marfil de Silos, y cantoneras y cincelados con «rincaux» característico de Limoges.....	80	FIGURA 71. — Edículos del retablo de San Miguel.....	115
FIGURA 50. — Tapa de la arqueta de marfil y esmalte, del Museo Provincial de Burgos, procedente de Silos. (Dibujo del libro del P. Roulin.).....	81	FIGURA 72. — Un apóstol (San Pedro)....	116
FIGURA 51. — Placas de arqueta de procedencia española (?), del Museo Metropolitano de Nueva York.....	83	FIGURA 73. — Un apóstol.....	117
FIGURA 52. — Composiciones de las plaquitas cuadradas del frontal del Museo de Burgos.	83	FIGURA 74. — Un apóstol.....	118
		FIGURA 75. — Un apóstol.....	119

	<u>Páginas</u>		<u>Páginas</u>
FIGURA 76. — Un apóstol.....	120	una arqueta cuadrada de la colección	
FIGURA 77. — Cabeza de apóstol.....	121	Spitzer. Limoges siglo XIII.....	135
FIGURA 78. — Cabeza de apóstol.....	122	FIGURA 91. — El arcángel San Gabriel del	
FIGURA 79. — Cabeza de apóstol.....	123	grupo de la Anunciación.....	137
FIGURA 80. — Cabeza de apóstol.....	124	FIGURA 92. — La Virgen de la Anunciación.	138
FIGURA 81. — Cabeza de apóstol.....	124	FIGURA 93. — El patriarca San José con la	
FIGURA 82. — Un Rey Mago.....	126	vara florida.....	139
FIGURA 83. — Un Rey Mago.....	127	FIGURA 94. — Detalle de la Anunciación.	140
FIGURA 84. — Un Rey Mago.....	128	FIGURA 95. — Detalle de San José.....	141
FIGURA 85. — Cabeza de Rey Mago.....	129	FIGURA 96. — Antependio románico en es-	
FIGURA 86. — Cabeza de Rey Mago.....	130	tuco, procedente de Mosoll, Cerdeña	
FIGURA 87. — Cabeza de Rey Mago.....	131	española. (Museo Municipal de Barcel-	
FIGURA 88. — Dos de los cuatro personajes		lona.).....	143
menores del retablo de San Miguel.....	133	FIGURA 97. — Angel de un antependio de	
FIGURA 89. — Detalle de la Virgen y el Niño		estuco catalán en disposición parecida al	
del centro del retablo de San Miguel in		de San Miguel de Excelsis; pero con el	
Excelsis.....	134	letrero «Mateus» claro y completo.....	145
FIGURA 90. — Virgen de la Anunciación, de		FIGURA 98. — Placa de consagración.....	146



ÍNDICE DE LÁMINAS

	<u>Páginas</u>
Fragmento del tablero-relicario de esmaltes translúcidos, de la colegiata de Roncesvalles. (Montpellier, siglo XIV.).....	72
Frontal de Santo Domingo de Silos que se halla en el Monasterio.....	88
Frontal de Santo Domingo de Silos que se halla en el Museo de Burgos.....	88
Retablo esmaltado de San Miguel de Excelsis.....	100
Figura central en el retablo de San Miguel de Excelsis.....	104
Evangelista San Mateo y símbolo del evangelista San Lucas.....	108
Un apóstol del frontal de San Miguel de Excelsis.....	120
Medallones decorativos en el frontal de San Miguel de Excelsis.....	124

ÍNDICE

	Páginas
ADVERTENCIAS PRELIMINARES.....	1
La iglesia románica de San Miguel de Excelsis.....	5
Historia del santuario de San Miguel.....	13
Algunos documentos fehacientes.....	15
Iglesia de San Miguel de Excelsis.....	17
Santa María de Zamarce.....	21
Primitivo santuario.....	23
El Arcángel.....	27
Frontales y retablos.....	33
Los altares románicos.....	33
Motivos en los que se inspiraron los pintores y escultores románicos.....	35
La técnica del esmalte en general.....	41
La historia.....	43
Los esmaltes españoles.....	58
Esmaltes de esta época que se conservan en Navarra.....	66
Nuestra Señora de Jerusalén.....	66
Las arquetas-relicarios procedentes de Santo Domingo de Silos.....	76
Taller de Cuenca.....	77
El frontal de Burgos.....	86
El retablo de Orense.....	93
El retablo esmaltado.....	99
La restauración.....	125
La inscripción.....	142
Los asuntos de los medallones.....	147
Die Kirche San Miguel Excelsis (Navarra) und ihr emailleter Altarschmuck.....	151
L'église de San Miguel Excelsis (Navarre) et son retable émaillé.....	161
The Shrine of San Miguel de Excelsis (Navarre) and its enamelled Retable.....	171
INDICE DE FIGURAS.....	181
INDICE DE LÁMINAS.....	183

INDICE

1. Introduction 1

2. The first part of the work 2

3. The second part of the work 3

4. The third part of the work 4

5. The fourth part of the work 5

6. The fifth part of the work 6

7. The sixth part of the work 7

8. The seventh part of the work 8

9. The eighth part of the work 9

10. The ninth part of the work 10

11. The tenth part of the work 11

12. The eleventh part of the work 12

13. The twelfth part of the work 13

14. The thirteenth part of the work 14

15. The fourteenth part of the work 15

16. The fifteenth part of the work 16

17. The sixteenth part of the work 17

18. The seventeenth part of the work 18

19. The eighteenth part of the work 19

20. The nineteenth part of the work 20

21. The twentieth part of the work 21

22. The twenty-first part of the work 22

23. The twenty-second part of the work 23

24. The twenty-third part of the work 24

25. The twenty-fourth part of the work 25

26. The twenty-fifth part of the work 26

27. The twenty-sixth part of the work 27

28. The twenty-seventh part of the work 28

29. The twenty-eighth part of the work 29

30. The twenty-ninth part of the work 30

31. The thirtieth part of the work 31

32. The thirty-first part of the work 32

33. The thirty-second part of the work 33

34. The thirty-third part of the work 34

35. The thirty-fourth part of the work 35

36. The thirty-fifth part of the work 36

37. The thirty-sixth part of the work 37

38. The thirty-seventh part of the work 38

39. The thirty-eighth part of the work 39

40. The thirty-ninth part of the work 40

41. The fortieth part of the work 41

42. The forty-first part of the work 42

43. The forty-second part of the work 43

44. The forty-third part of the work 44

45. The forty-fourth part of the work 45

46. The forty-fifth part of the work 46

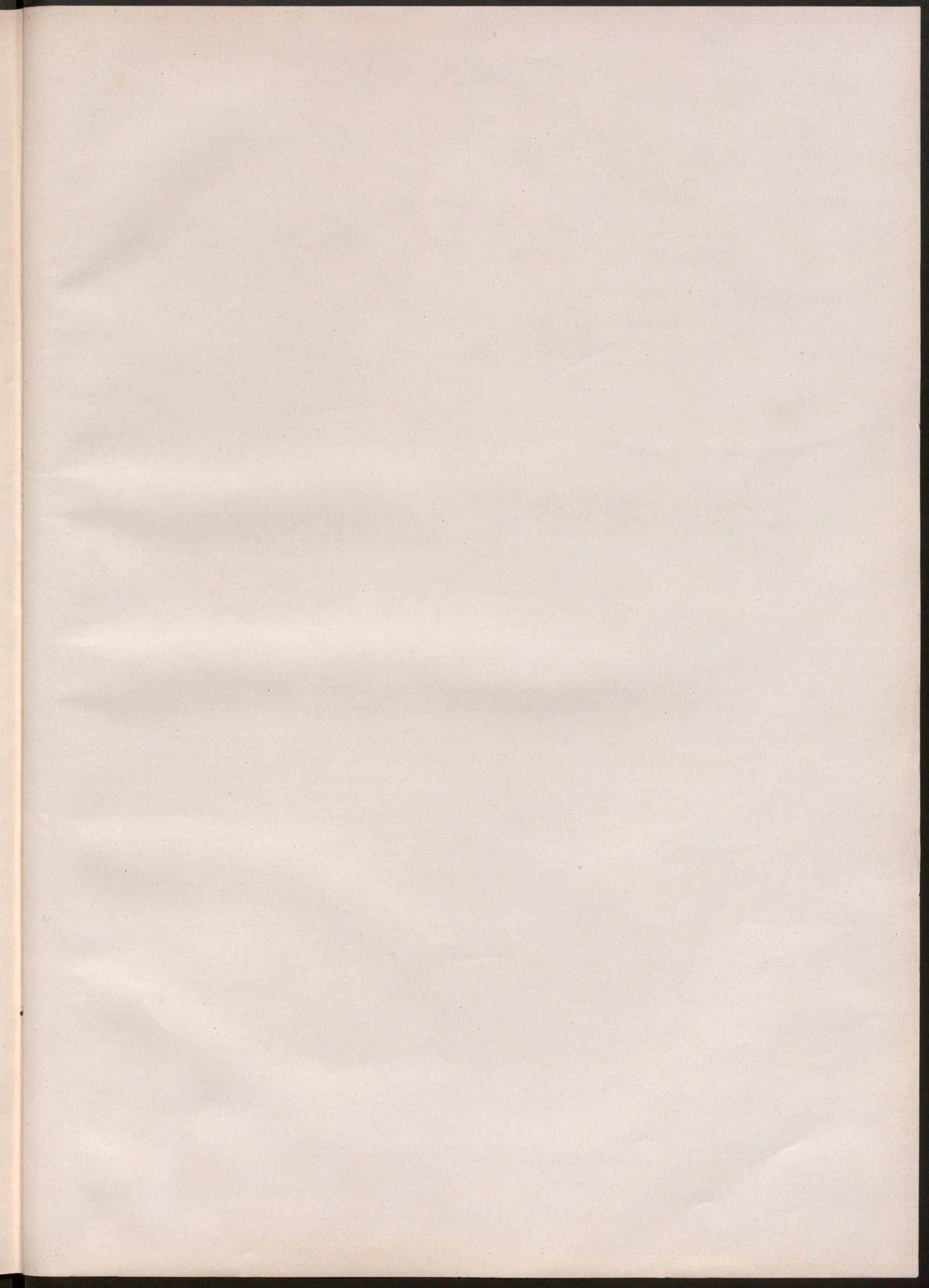
47. The forty-sixth part of the work 47

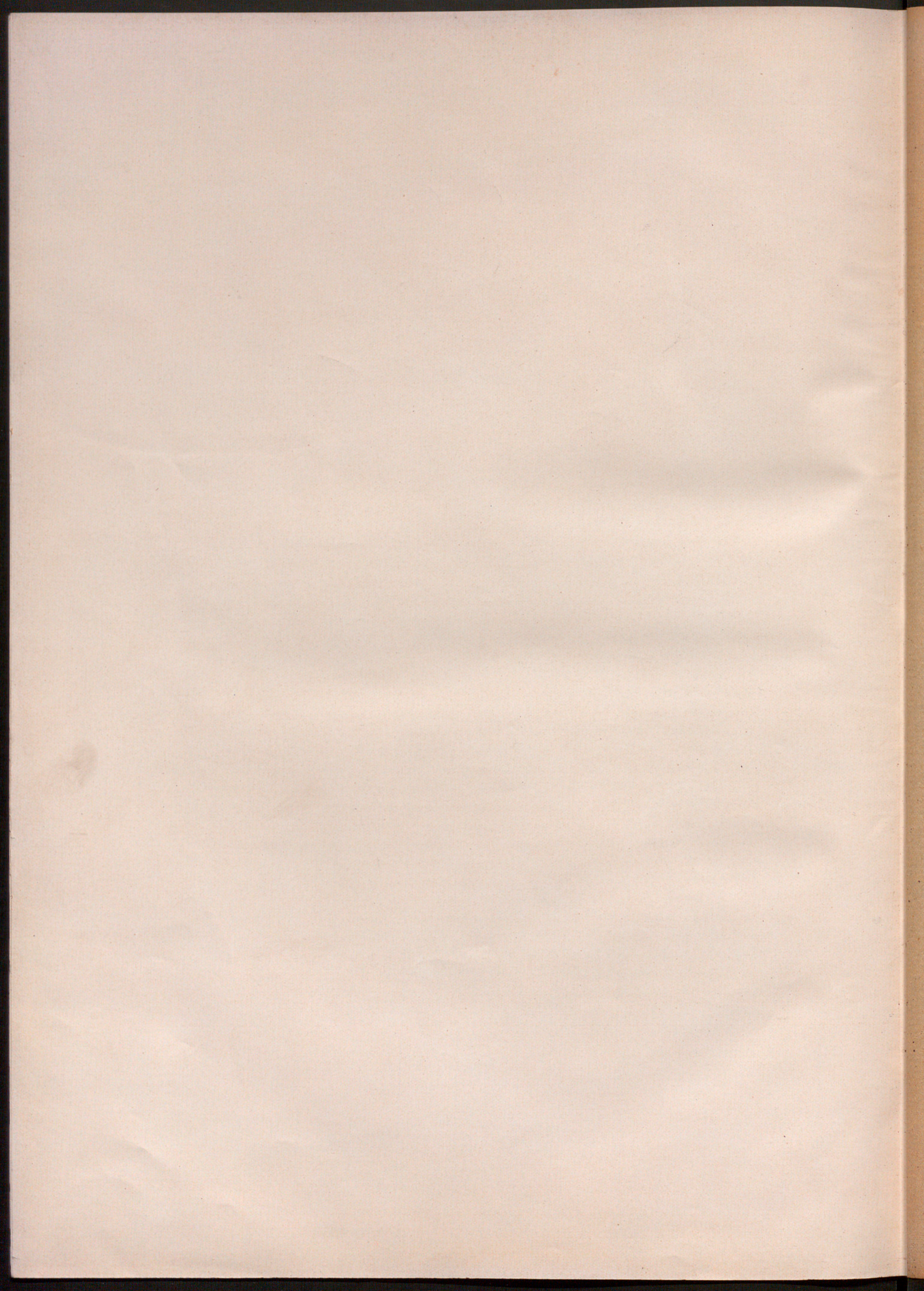
48. The forty-seventh part of the work 48

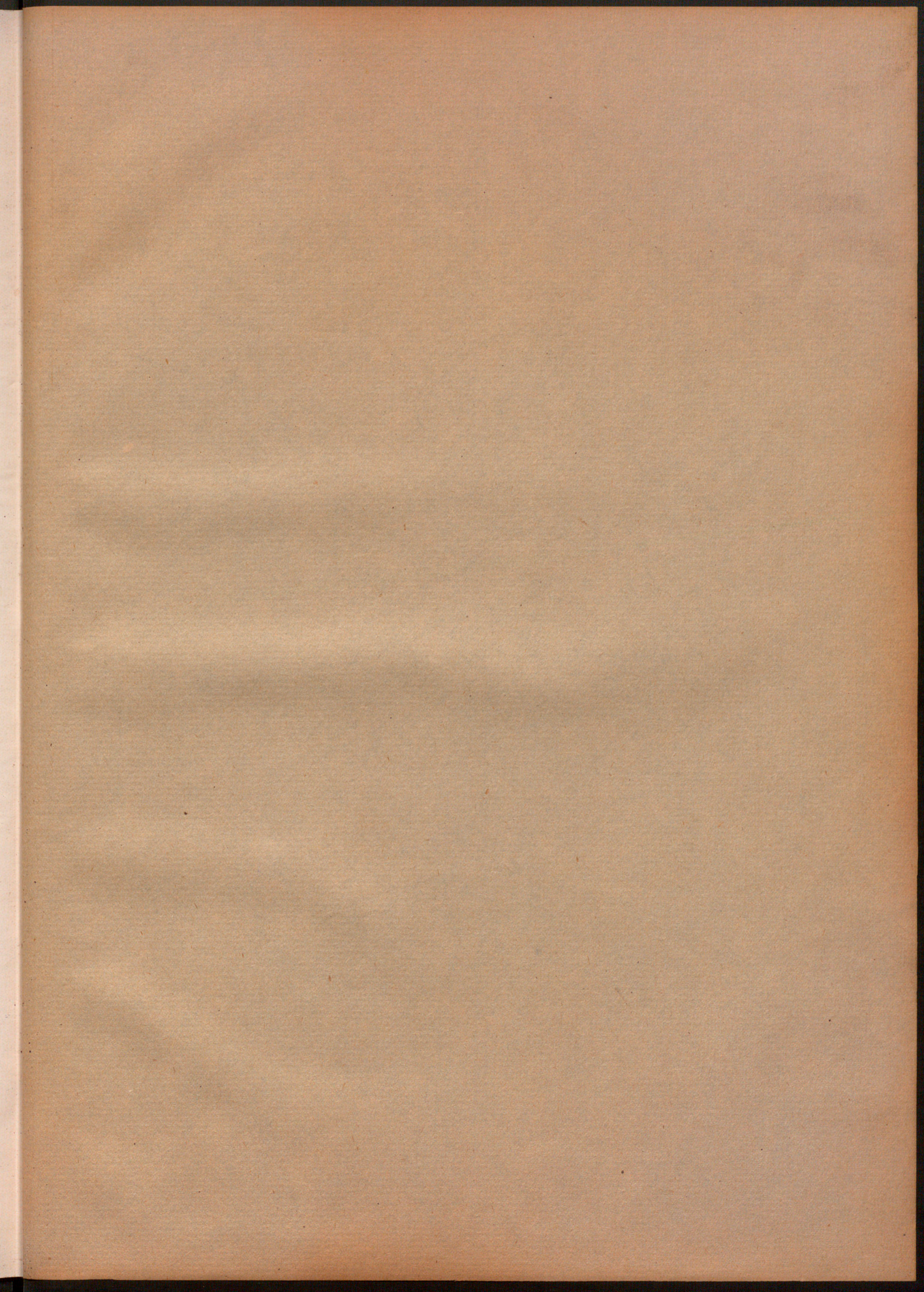
49. The forty-eighth part of the work 49

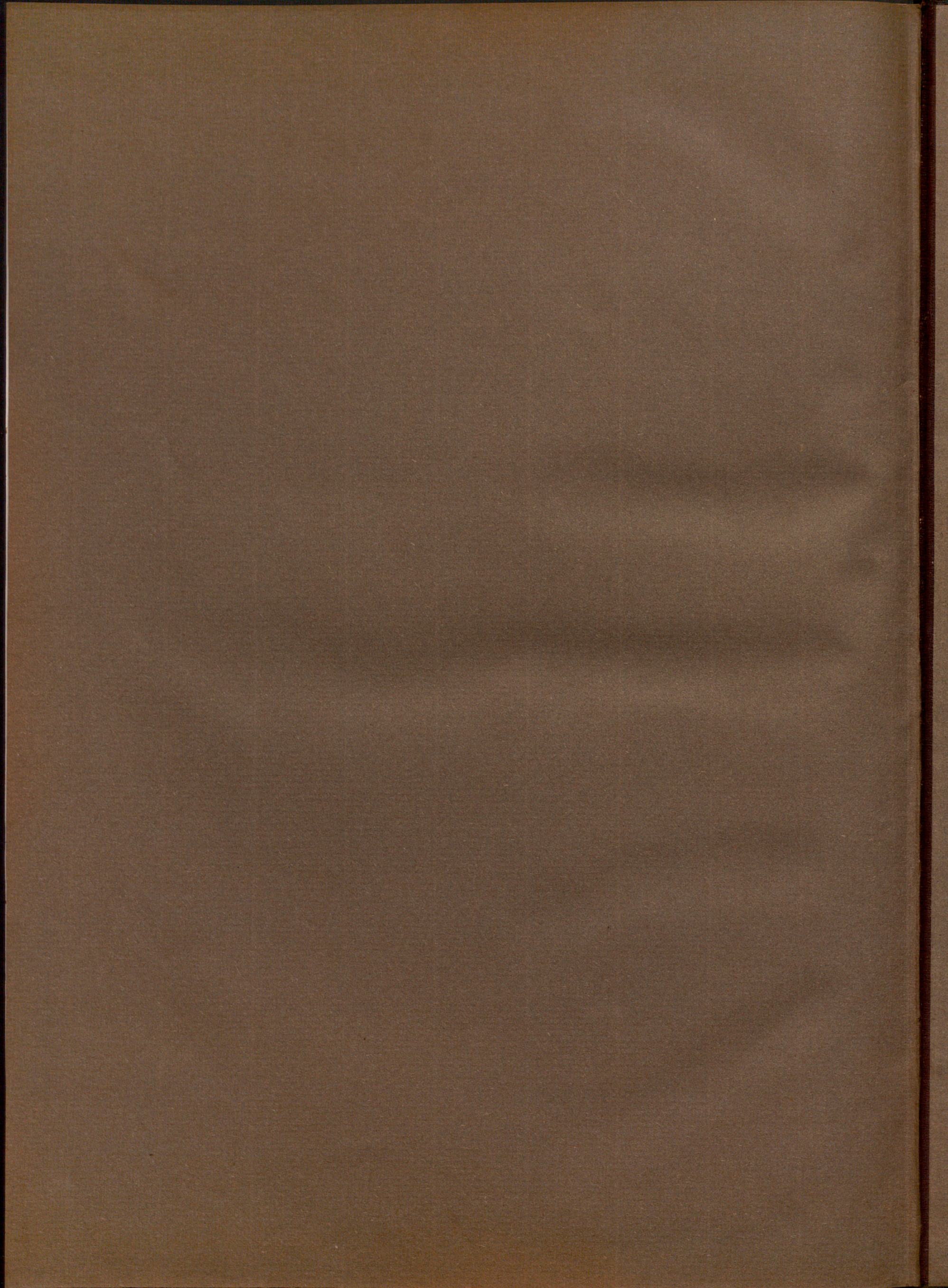
50. The forty-ninth part of the work 50

51. The fiftieth part of the work 51









457/2

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

N.º Registro 4246

Signatura M. y G. (2)

Pamplona

Sala (Navarra)

Armario

Estante

S. H. et

V. Parist.

EL
SANTUARIO
DE
S. AGUSTIN
MDCCLXXV

