

© Manuel Sagastibelza Beraza, mayo de 2013

Segunda edición, marzo de 2014

msagastibelza@gmail.com

<http://berengueladenavarra.blogspot.com/2010/03/ricardo-corazon-de-leon-y-el-retablo-de.html>

Este apéndice se ha redactado como un artículo independiente, por lo que su lectura no exige conocer previamente mi hipótesis sobre el origen del retablo. Hecha esta advertencia, quien prefiera comenzar por ella la encontrará en la siguiente dirección WEB:

**Ricardo Corazón de León y el retablo de San Miguel Aralar:**

<http://www.tierravascona.info/Ricardo-Corazon-de-Leon-y-el-retablo-de-Aralar.pdf>

Los apéndices anteriores son:

**El retablo de Aralar, la catedral de Pamplona y su Virgen del Sagrario:**

<http://www.tierravascona.info/virgen-retablo-aralar-catedral-pamplona-virgen-sagrario.pdf>

**El frontal de San Miguel *in Excelsis* y los Esponsales de la Virgen:**

<http://www.tierravascona.info/frontal-san-miguel-aralar-y-esponsales.pdf>

**El retablo de Aralar y sus anteriores estados:**

<http://www.tierravascona.info/retablo-aralar-y-antiores-estados.pdf>

También disponibles en: <http://issuu.com/retablodearalar>

**Ricardo Corazón de León y el retablo de San Miguel de Aralar**  
Apéndice III

**La enigmática inscripción de la filacteria de San Mateo en el retablo de Aralar**

A tenor de los quebraderos de cabeza que el epígrafe de la filacteria de San Mateo ha producido a quienes se han propuesto descifrarlo, cabría preguntarse si no habría sido ésta la verdadera intención de su responsable. Pero no. Dado lo excepcional que resulta en la obra de Limoges que el San Mateo del Tetramorfo lleve una filacteria extendida (generalmente, o señala con el dedo o lleva un libro), es obvio que su inscripción tuvo por objeto transmitir un mensaje cuya lectura, a la vista de su esquemática formulación, no debía presentar, al menos para sus destinatarios de entonces, las dificultades actuales.



**Retablo de Aralar, San Mateo** (ca.1185-1189). Aunque apenas son once los caracteres que, entre letras, símbolos y signos de puntuación, conforman la inscripción de la filacteria, las singularidades que presentan algunos de ellos no nos permiten ni siquiera estar seguros del sentido en el que debe leerse. Además, habiéndonos llegado el retablo desprovisto de cualquier otra información sobre su origen, ha terminado convirtiéndose en un complejo galimatías - nunca mejor dicho- en el que las únicas ideas que se han planteado para intentar resolverlo exigen ignorar preceptos epigráficos, corregir supuestos errores de escritura, adivinar letras ocultas o leer caracteres griegos. Y habiendo ejemplos para una cosa y la contraria, ninguna respuesta consigue ser plenamente convincente.

La que habría que considerar como primera lectura se deduce ya en la segunda mención conocida del retablo. Se encontraba en el manuscrito *Origen de la Yglesia de San Miguel de Excelsis*, hoy perdido, y fue recogida por Francisco García de Palacios en su *San Miguel de Excelsis Aparecido en la Cumbre de Aralar*.<sup>1</sup>

Del 017. En su Reynado la Relacion allegada al numero 9. Y intitulada *Origen de la Yglesia de San Miguel de Excelsis*, nos situa en su § 2 la hechura del precioso Retablo, que en su Angelica Cueva sirbe asta hoi de Ara Maxima al Archangel Santo en su Angelica Ymagen; de la qual dice: Adornaronla asi mesmo de muchas Reliquias, Y entre ellas buena parte de la Vera Cruz [de la que adelante se hablara], Y un Retablo, aunque pequeño, de muchas Piedras preciosas, Y de gran valor para aquel tiempo, Y cosa de ver, por su antigüedad, que es del año Mil y Veinte y Ocho. No hallo de esto hoy mas fianza, que la Verdad suelta

...la relacion... yntitulada *Origen de la Yglesia de San Miguel de Excelsis*, nos situa en su § 2 la hechura del precioso Retablo, que en su Angelica Cueva sirbe asta hoi de Ara Maxima al Archangel Santo en su Angelica Ymagen; de la qual dice: Adornaronla asi mesmo de muchas Reliquias, y entre ellas buena parte de la Vera Cruz [de la que adelante se hablara], y un Retablo, aunque pequeño, de muchas piedras preciosas, y de gran valor para aquel tiempo, y cosa de ver, por su antigüedad, que es del año Mil y Veinte y Ocho.

García de Palacios no llegó a descubrir la razón de esta datación, entre otras razones, porque aunque en un primer momento confió en ella, al poco se dio cuenta que la factura del retablo estaba más en consonancia con la escultura de la capilla, cuya construcción creía promovida durante el reinado de **Pedro I** (1094-1104):<sup>2</sup>

gimo otro de los Príncipes de Navarra en aquella edad. Acaso á alguno pareciera mas Verosímil, por la Correspondencia de sus Jaspes, Y labores con las labores Y Jaspes de la fachada Rica, que a la Santa Cueva se dio Reinando Don Pedro Sanchez, que es de este Reynado dicho Retablo: Y si esta sospecha tuviere se certeza, Y mas fundamento, o seguridad, que dicha Memoria; se podría reputar la preciosa Joya de aquel Retablo por dadiva del Rey Don Pedro Sanchez, y del Obispo Don Pedro de Roda; a quienes vemos ahora: aplicados al mayor lustre, Y esplendor de Excelsis en obra tan Santuosa; que en aquellas antiguas tiempos, parece, no havian poco en cortejar la Sus Realeza

...Acaso á alguno pareciera mas verosimil, por la Correspondencia de sus Jaspes, y labores con las labores de Jaspes de la fachada rica, que a la Santa Cueva se dio reinando Don Pedro Sanchez, que es de este Reynado dicho Retablo: Y si esta sospecha tuviese certeza, Y mas fundamento, o seguridad, que dicha Memoria; se podría reputar la preciosa Joya de aquel Retablo por dadiva del Rey Don Pedro Sanchez, y del Obispo Don Pedro de Roda; a quienes vemos ahora aplicados al mayor lustre, y esplendor de Excelsis en obra tan Santuosa...

<sup>1</sup> Cap. 16, nº 20, fol. 108-108v.

<sup>2</sup> *Op. Cit.*, cap. 19, nº 15 (alias 13), fol. 121.

Pero medio siglo después, Tomás de Burgui<sup>3</sup> consideró que la sospecha de su antecesor no tenía fundamento, pues al prestar más atención al retablo y leer el **A:+:IO:2:B** de la filacteria de San Mateo, creyó descubrir el mismo año que recogía el manuscrito consultado por García de Palacios:

**A(NNO) +(CHRISTI) 1028**

Al ser dos las fuentes que, en principio, aportaban idéntica referencia, entendió que la datación del retablo en 1028 quedaba así confirmada. Pero lo cierto es que, siendo el frontal una obra de finales del siglo XII, la fecha proporcionada por el anónimo autor difícilmente pudo tener soporte documental alguno, por lo que sólo cabe concluir que, en realidad, se amparaba en una lectura de la inscripción similar a la realizada por Burgui.

Transcurrido un siglo, Pedro de Madrazo<sup>4</sup> consideró correcta la datación indicada en el manuscrito, pero discrepó de la lectura de Burgui. No considerando posible que en el siglo XI se utilizaran ya cifras arábigas y referencias cronológicas en base al nacimiento de Cristo, prefirió ver en la inscripción la esquematización de un pasaje de San Mateo (XI, 10) en el que Jesús elogia a San Juan Bautista: «Él es aquel de quien está escrito: mira que yo envío mi ángel ante tu presencia, el cual irá delante de ti disponiéndote el camino»:

**A(NGELUS) +(CHRISTI) IO(HANNE)S B(APTISTA)**

Iniciado el siglo XX, Eugène Roulin<sup>5</sup>, clérigo francés y uno de los pioneros en el estudio de la obra de Limoges, arrojó las primeras luces sobre su origen y datación: *la obra de Limoges más considerable que se ha conservado de entre todas las de la edad media... ...siglo XIII –primera mitad sin duda*. Calificó la lectura de Burgui, así como la fecha de fabricación que se derivaba de ella, como *una pura fantasía* fruto de su imaginación. No debió de leer bien a Madrazo, porque no se enteró de su propuesta; de hecho, como éste consideraba correcta la fabricación en 1028, Roulin creyó que la coincidencia se debía a que también compartía la lectura de Burgui. Aunque reconoció las dificultades que planteaba el epígrafe, entendió que estando escrito en la filacteria de San Mateo lo más sencillo y natural era leer su nombre en ella, por lo que supuso que la mano del ángel ocultaba la letra **M**, que la cruz, según otros casos conocidos, era una **T**, y que la **B** sería una **E** desfigurada por las limitaciones del espacio para dibujarla correctamente:

**(M)ATIOS E(VANGELISTA)**

Huici y Juaristi<sup>6</sup> también se interesaron por esta cuestión. Consultaron a varios especialistas, pero sus respuestas no les convencieron. Para D. S. Cu-

<sup>3</sup> *San Miguel de Excelsis, representado como Príncipe Supremo de todo el Reino de Dios en cielo y tierra y como Protector Excelso, aparecido y adorado en el Reino de Navarra San Miguel de Excelsis* (1774), vol. II, lib. III, p. 20.

<sup>4</sup> “El retablo de San Miguel in Excelsis”, *Museo Español de Antigüedades* (1875), vol. 6; y después en *Navarra y Logroño. España: sus monumentos y artes – su naturaleza e historia* (1886), t. II, pp. 165-181.

<sup>5</sup> “Le retable de San Miguel in Excelsis”, *Revue de l’Art ancien et moderne* (1903), vol. XIII, pp. 153-8; y “Orfèverie et Émaillerie. Mobilier liturgique d’Espagne. Le retable de San-Miguel in Excelsis”, *Revue de l’art Chretien* (1903), t. XLIV, pp. 292-303. Recogido en su mayor parte, traducido al castellano, por Huici y Juaristi.

<sup>6</sup> *El Santuario de San Miguel de Excelsis y su Retablo Esmaltado*. (1929), pp. 142-7.

nill, adjunto del Museo Episcopal de Vic, las letras estarían desordenadas y la **Æ** sería también una **Æ**, por lo que proponía que, si bien en la filacteria equivocada, la combinación : **S** : **IO** : **A** : **Æ** : correspondería a:

**S**(ANCTUS) **IO**(HANES) **A**(POSTULUS) (ET) **Æ**(VANGELISTA):

Aunque para José Gudiol, restaurador del mismo museo, la propuesta fuera muy razonable, Huici y Juaristi consideraron que implicaba *acumular sobre el artífice demasiados errores: de personajes, de forma de letras, de su colocación...* Así que, siguiendo la sospecha de Mariano de Arigita de que *en dicha cifra podía ir acaso envuelto el nombre del constructor del famoso esmalte,*<sup>7</sup> decidieron apoyarse en la inscripción que en su interior contiene el denominado *Ciborio del maestro Alpais* para formular una lectura en la misma línea:

*...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 interpretamos la O y la S como iniciales de Opus Semovicensis.*

Además, teniendo en cuenta el difuminado que presenta la **I** en su extremo superior, vieron la letra **Ɔ**, una forma antigua de la **F**, por lo que terminaron proponiendo:

**A**(LPAIS) : **Ɔ** : **F**(ECIT) **O**(PUS) **S**(EMOVICENSIS) **Æ**(?)



**Ciborio, o copón, del maestro Alpais** (ca. 1200), Museo del Louvre. Además de por su excepcional calidad, esta obra de Limoges es también conocida por ser una de las pocas firmadas por su autor. En su interior, la inscripción : **Ɔ** : **MAGI**(s)**TER** : **G** : **ALPAIS** : **ME FECIT** : **LEMOVICARUM** nos informa de que fue hecho en Limoges por el maestro G. Alpais.

La lectura de Huici y Juaristi fue calificada por Tomás Biurrún<sup>8</sup> como *arbitraria, retoreida y desprovista de fundamento*. Tampoco le parecieron creíbles las propuestas de Burgui y de Roulin; esta última por *los inconvenientes y torturas gratuitas y caprichosas que debiera sufrir dicha interpretación al darle carta de naturaleza*. En cambio, apoyó y defendió sin reservas la formulada por Madrazo.

<sup>7</sup> *Historia de la Imagen y Santuario de San Miguel de Excelsis* (1904), p. 76.

<sup>8</sup> *El arte románico en Navarra* (1936), pp. 688-99.

En un trabajo sobre el frontal de la urna de Santo Domingo de Silos,<sup>9</sup> Manuel Gómez Moreno aprovechó una referencia al retablo de Aralar para comentar que *allí donde se quiso descubrir nada menos que una fecha*, él leía:

ΑΓΙΟC M

Es decir, SANTO M(ATEO?) en idioma y caracteres griegos. Lo escueto de la referencia hizo que ésta pasara prácticamente desapercibida. De hecho, cuando en 1994 Daniel Rico Camps formuló su hipótesis planteando una lectura similar, la creía totalmente original.



Salterio de Westminster (ca. 1200, British Library, Royal 2 A XXII) –izquierda– y cubierta de libro con esmaltes de Limoges del s. XIII, The Schøyen Collection, MS 4613 –derecha. El único evangelista que no se identifica con la correspondiente filacteria es el que mantiene su forma humana; es decir, San Mateo. No es razonable, por tanto, considerar que la inscripción del retablo tuviera por objeto identificar al personaje del Tetramorfo que menos lo necesita. La lectura de Gómez Moreno tiene, además, el inconveniente de que implica asumir otro sinsentido: que se hubiera abreviado el nombre de Mateo y no la alusión a su santidad: “S. Mateo”, sería normal; “Santo M”, impensable.

Teniendo en cuenta que las letras que finalizan el epígrafe tienen su trazo invertido, Francisco Íñiguez<sup>10</sup> dedujo que la inscripción debía leerse de derecha a izquierda. Puso como ejemplo *ciertos letreros del claustro de Moissac* y apoyó la idea por el color rojo de la letra que, así leída, sería la inicial de la frase; una costumbre, ésta, habitual en la escritura de los manuscritos:

B : S : OI : + : A ·

A tenor de lo secundario de su ubicación y de lo menudo de su tamaño, Íñiguez supuso que la inscripción sería, más que una dedicatoria real o episcopal, la firma del autor: **B** y **S** corresponderían a su nombre y apellido o nombre y procedencia; **OI**, al no estar separadas por puntos, sería abreviatura de una sola palabra, como *obtuli* u *offerri*, en el sentido de ofrenda, u *orifici*, en el sentido de oficio; y **+** y **A** serían *Christo (et) Archangelo*.

<sup>9</sup> “La urna de Santo Domingo de Silos”, *Archivo español de arte* (1941), n.º, 48, pp. 493-502.

<sup>10</sup> *Arte Medieval Navarro* (1973), vol. III, “Arte románico”, p. 263.



©Manuel Sagastibelza Beraza, 2013

Aunque las inscripciones invertidas son generalmente explicadas por el analfabetismo de sus autores, el **CABRAS - SARJAC** que puede leerse en la Anunciación a los Pastores de este capitel del claustro de Moissac evidencia un intencionado juego de simetrías. También conservan inscripciones invertidas los capiteles que reproducen las escenas del Lavado de Pies, donde San Pedro es identificado por un deteriorado **STEPS** escrito en su nimbo, y del Martirio de San Pablo, donde puede leerse un **oЯEN** en la alusión a Nerón. Siendo las letras **N** y **S** las que con mayor frecuencia son escritas de manera invertida en las inscripciones, resulta curioso que en estos tres ejemplos de escritura especular hayan sido trazadas en su forma correcta.



The State Hermitage Museum - Государственный Эрмитаж

**Arqueta de Santa Valeria y la Adoración de los Magos** (ca. 1180-1185), Museo del Hermitage. La inscripción dice **OMNI / +ARAS**. De las tres letras no simétricas, sólo la **S** se ha dibujado correctamente. Aunque no se ha descifrado satisfactoriamente, la lectura inversa tiene menos sentido que la correcta, por lo que no parece probable que se trate de otro ejemplo de escritura especular. Si leemos Cristo en la cruz, obtenemos **ONMI +(CHRISTI) ARAS**. Reordenada y corregida podría ser **+(CHRISTI) (IN) OMNI ARAS: CRISTO EN TODOS LOS ALTARES**, que recuerda el "Christi in omni loco..." de San Pablo.



British Library: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts>

Salterio de Westminster (ca. 1200, British Library, Royal 2 A XXII). Mientras que las iniciales historiadas y decoradas se reservaban para dar comienzo a nuevos capítulos, las iniciales coloreadas, generalmente en rojo o azul, acostumbraban a iniciar frases o párrafos. Las *flores pulpo* que decoran las iniciales ornamentadas de las imágenes tuvieron su origen en la iluminación inglesa del segundo cuarto del siglo XII (Biblia de Bury, ca. 1135) y se difundieron profusamente por el “imperio Plantagenet” durante el resto de la centuria. Su influencia se distingue en algunas de las flores de las columnas que soportan los arcos de las galerías del retablo de Aralar.

La enigmática inscripción también cautivó a Isidoro Ursúa, cuya propuesta fue publicada por la revista *Príncipe de Viana*.<sup>11</sup> No creyó necesario suprimir puntos ni letras, ni tampoco leerla en sentido inverso. Para él, la **A** inicial estaría relacionada con la **Ω** final, que sería una omega minúscula, **ω**, rotada por problemas de espacio. La Alfa y la Omega estarían, por tanto, en el principio y final de la leyenda. Siendo el mensaje que dichas letras encierran una referencia a Jesús, la **+** segunda y la **2** penúltima serían la primera y la última letra de **XRISTOS**; y teniendo en cuenta que entre la **I** y la **O** no había puntos de separación, consideró **IO** como la abreviatura de una palabra: **IOANNES**. La inscripción contendría, pues, una alusión a Juan el Evangelista, quien en el *Apocalipsis*, es el que describe el misterio de Cristo, Alfa y Omega, y todo ello en clara relación con el simbolismo del cuerpo central del retablo. Como, consecuentemente, lo propio hubiese sido que el epígrafe se hubiera escrito junto a San Juan, explicó esta anomalía por ser San Mateo el único evangelista que por su forma humana era capaz de ostentar dignamente con su mano la filacteria, ya que los demás atrapan con sus patas o garras los correspondientes libros o rollo. Pero, más que una respuesta convincente, la explicación de la incoherencia que ofrece Ursúa no es más que una ocurrencia ad hoc que, si algo hace, es evidenciar que su rocambolesca propuesta no tiene sostén alguno.

<sup>11</sup> “La inscripción del retablo de San Miguel de Aralar”, *Príncipe de Viana* (1992), nº 197, pp. 291-7.



Salterio de Oxford (ca. 1200-25, British Library, Arundel 157). Las formas animales de San Juan, San Marcos y San Lucas ostentan dignamente con sus garras y patas filacterias que recogen mensajes relativos a Jesús; concretamente, las primeras palabras de sus Evangelios. Se trata de una identificación alternativa a los nombres. Su autor (probablemente Mateo de París) tampoco creyó necesario identificar a San Mateo.

Apenas un par de años después, quien también se animó a hacer su propuesta, y en la misma revista, fue Daniel Rico Camps.<sup>12</sup> Consideró que la hipótesis de Ursúa era *excesivamente forzada y oscura*, un “*pasatiempos*” *impropio del mobiliario litúrgico medieval* y una *interpretación tan ardua de corroborar como las de los demás autores* pues incurría en sus mismas insuficiencias.

Ignorando los puntos de separación situados entre las letras, y corrigiendo supuestas erratas, intuyó que en los caracteres en azul se podía leer, completa, la palabra griega **ΑΓΙΟΣ**. Con esta premisa, dedujo que la letra restante, al estar en rojo, sería la abreviatura de una palabra diferente, también griega y en griego; y puesto a buscar una letra de su alfabeto que explicara la misteriosa **Ϡ**, encontró la **Θ** (theta), por lo que propuso:

**ΑΓΙΟΣ Θ(EOS)**

O lo que es lo mismo, **ΑΓΙΟΣ Τ(HEOS)**, en caracteres latinos, o **SANTO DIOS** en castellano; la primera de las tres alabanzas que dan inicio al célebre canto conocido como *Trisagion* (tres veces santo).<sup>13</sup> Así, *el ademán y la mirada de Mateo* indicarían *inequívocamente que las palabras inscritas en el rollo se refieren y*

<sup>12</sup> “La inscripción del frontal de San Miguel de Aralar *sub specie graecitatis*”, *Príncipe de Viana* (1994), n° 203, pp. 455-66. Posteriormente, Rico Camps ha vuelto a comentar su hipótesis en dos artículos: “El frontal de San Miguel de Aralar: problemas y sugerencias”, *De Limoges a Silos* (2001), pp. 316-29, y “El retablo de San Miguel de Aralar”, *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y Diócesis de Pamplona* (2006), vol. I, pp. 561-71. Aunque aquí se comentan los tres trabajos en conjunto, lo cierto es que los dos últimos recogen una corrección de importancia que ya se ha comentado: que cuando desarrolló su idea desconocía que, antes que él, Manuel Gómez Moreno ya había apuntado una idea similar. Lo hizo, muy de pasada, en un artículo sobre el frontal de Santo Domingo de Silos, lo que explica el despiste.

<sup>13</sup> En realidad, la primera alabanza es **ΑΓΙΟΣ ὁ ΘΕΟΣ** (Agios o Theos/Oh, Santo Dios). El resto de alabanzas son **ΑΓΙΟΣ ΙΣΧΥΡΟΣ** (Agios Ischyros/Santo Fuerte) y **ΑΓΙΟΣ ἄΘΑΝΑΤΟΣ** (Agios Athanatos/Santo Inmortal).

*dirigen a Cristo. No estaríamos, por tanto, ante el evangelista cantando o exhibiendo ostentosamente su propio nombre, sino «entonando», literalmente, un conocido himno en honor de Cristo... siempre presente en las liturgias medievales de Oriente y de Occidente, reproducido multitud de veces en el arte y un mensaje que se conocía bien, incluso en griego, en la Europa de hacia 1160-1180, marco cronológico más creíble para la realización del frontal.*

Reconociendo lo improbable de que el artífice del frontal conociera el griego, y teniendo tan poco sentido una inscripción con unos caracteres que apenas podría leer nadie, Rico Camps concluyó *sin asomo de dudas* que tras ella se encontraría un anónimo promotor. Éste la habría ideado en griego, bien por *mero capricho*, por *mostrar la palabra de erudición, noble y solemne*, o por el afán de *hallar la palabra correcta y propia*. Luego, una vez escrita, la habría hecho llegar al maestro esmaltador como modelo a copiar. Y es entonces cuando Rico Camps considera que se produjeron las supuestas erratas, pues conociendo el artífice únicamente los caracteres latinos, no entendería los griegos, por lo que supuso que al intentar reproducirlos habría terminado latinizándolos al *buscar para los caracteres que copiaba un paralelo gráfico*.<sup>14</sup>

Frente a las otras propuestas, que calificó como una *extensa colección de lecturas, a cada cual más compleja y, por esa misma razón, más inverosímil*, entendía que la suya tenía como ventajas su *literalidad*, el *no dar lugar a demasiadas suposiciones ni elucubraciones* y la mejor justificación de la “*je de erratas*”.

Para Asunción Orbe Sivatte, la hipótesis de Rico Camps es la *interpretación con más sentido y coherencia y armoniza perfectamente con el contenido del retablo*.<sup>15</sup> En mi opinión, sin embargo, la propuesta es, por su nulo fundamento y su exceso de recreación, la más fantástica de todas las formuladas tras Burgui. Y es que son tantas las especulaciones que debe plantear para explicar el paso del –en correcto griego bizantino– **ΑΓΙΟC Ο ΘΕΟC** supuestamente original, hasta el **·A:+:IO:2:8** que se ve en el retablo, que incluso tiene que recurrir a falacias lógicas para dotar a su exposición de una apariencia de razonamiento fundado.

Ya de entrada, que el artífice hubiera preferido desperdiciar el espacio de la filacteria decorando la inscripción con unos inútiles puntos a costa de abreviar una de las palabras que conformarían ese supuesto mensaje con el que se pretendería *envolver* al frontal con *el aura sacra que merecía*, no resulta en nada creíble. Semejante despropósito no se explica ni aún imaginando un error de cálculo del esmaltador, porque pudiéndose remediar fácilmente en el momento, ni que decir tiene que, de haberse producido, se habría corregido antes del horneado de la placa.

Tampoco contribuye a la credibilidad de su idea la contradicción en la que incurre al poco de comenzar su exposición, pues tras exigir que cual-

<sup>14</sup> En un trabajo posterior, contempla la posibilidad de que el artífice fuera analfabeto, por lo que, entonces, el responsable de la latinización de las letras griegas sería el promotor, que habría entregado al primero *un garabato medianamente inteligible*. Parece que se trata de una explicación a un comentario que realizó al final de su hipótesis: *elucubrar sobre cuál pudo ser concretamente el modelo que se le entregó al artista se me antoja tarea inútil*.

<sup>15</sup> “Retablo de San Miguel in Excelsis”, *Enciclopedia del Románico en Navarra* (2008), vol. II, pp. 651-68.

quier propuesta que se plantee debe casar bien con *el proceder exegetico de la epigrafía latina*, a continuación se salta uno de sus preceptos básicos: que en las inscripciones, los puntos entre las letras (uno, dos y hasta tres, además de otros símbolos), cuando aparecen, separan palabras. Aduce que *se han tomado obsesivamente en serio* y que *abundan en los esmaltes inscripciones con palabras o siglas separadas sin puntos*, por lo que considera que los del retablo *no tienen otra función más que decorativa*. Por el mismo razonamiento, las líneas de las carreteras no separarían carriles, sino que las adornarían, pues también abundan las que no las tienen.



Rico Camps pone como ejemplo de puntos con fines decorativos los títulos que aparecen en la **Biblia de Worms** (Alemania, ca. 1148; British Library, Harley 2803), donde, efectivamente, unos pequeños puntitos inscritos en las letras las ornamentan. No ve, en cambio, que los otros puntos, los situados entre ellas, están, cómo no podía ser de otro modo, separando las palabras. Por otro lado, para apoyar la interpretación que hace del color rojo de la **B** como *sigla, a ciencia cierta, de nueva palabra*, recurre a **Biblia de Winchester** (ca. 1160-75), donde los títulos de los distintos capítulos están formados por letras de diferentes colores; pero la finalidad de los cambios de color es la de distinguir frases, líneas o iniciales de palabras, y no la que él indica. Ambos ejemplos, por tanto, lejos de apoyar su idea, la contradicen.

Pero donde menos convence Rico Camps es en sus conjeturas —una de las muchas hipótesis que podrían barajarse— para justificar la latinización de los supuestos dos caracteres griegos de la inscripción que difieren del **ΑΓΙΟΣ** **Θ** que propone. A pesar de la rotundidad con la que afirma que la cruz es el signo epigráfico de Occidente que más se puede confundir con la gamma mayúscula, el argumento vuelve a ser engañoso, porque de lo que se trata, según su idea, es de explicar la latinización de la **Γ**, y no la “grequización” de la **+**. Así, no resulta creíble que el artífice hubiera entendido los dos sencillos trazos de la **Γ** como una **+** existiendo la **F** y la **T**, que, además de ser letras, tienen mayor parecido. Y tampoco tiene sentido alguno que **Θ** se hubiera asimilado como una **B** siendo **B** la forma correcta. En cuanto a la **Ζ**, cuyo trazo normal o invertido era casi indistinto entre los menos letrados, por mucho que pretenda convencernos de que se trataría de una sigma lunar que se habría *accidentalizado* (sic), no lo consigue. Si hay que aceptar al imaginado anónimo promotor ideando la inscripción en griego y empeñado en escribirla con su **Γ** y su **Θ**, en el modelo habría escrito también la sigma mayúscula bizantina; es decir, la **C**, y no la **Ζ**. Y aunque él mismo reconoce que *la ocular [lunar] fue la única sigma empleada durante la Edad Media en la epigrafía de Oriente* y que **ΑΓΙΟC** es como aparece en *cualquier obra bizantina la palabra «sanctus» en griego*, se agarra a la latinización del acrónimo **IHC-XPC** en

$\overline{\text{IHS}}-\overline{\text{XPS}}$  para hacer creíble que la **z** se hubiera colado como letra griega en la inscripción del frontal.

Vistas todas las propuestas de lectura formuladas hasta hoy, entiendo como la más viable la apuntada por Íñiguez. Es la más sencilla y la única que se ciñe exactamente a lo que se ve, respetando las separaciones de palabras que señalan los puntos y leyéndola en el sentido que indican tanto el trazo de las dos letras de la derecha como el color rojo de la más extrema; es decir, leyéndola de derecha a izquierda. Existiendo numerosos ejemplos de inscripciones con escritura especular, esta anomalía resulta más asumible que las de inventar letras ocultas o corregir erratas imaginadas.



© Antonio García Omedes <http://www.romanicoaragones.com>  
Al igual que en Moissac, el DRACO : GABRIEL : ICS (DRAGÓN : SAN GABRIEL) que figura en la inscripción de este capitel de San Pedro de Fraga es otro ejemplo de escritura especular intencionado. Y, como allí, la letra S también ha sido trazada “erróneamente” en su forma correcta.



La filacteria de San Mateo tiene una cuerda en torno a 45 mm y un ancho que varía entre los 5 mm de su extremo más estrecho y los casi 9 mm del más ancho. Vista en detalle, es evidente que la **B** no es ni una **E**, ni una **M** o **W** rotadas, ni un intento frustrado de **Θ**, sino una perfecta **B** invertida; y la cruz, como la del Ciborio de Alpais y la de la arqueta del Hermitage, es simplemente una cruz.

SANTUARIO SAN MIGUEL DE ARALAR - Mozilla Firefox

www.aralarkosanmiguel.info/cas/c05\_03.php

Santuario de San Miguel de Aralar

>Euskaraz< >Mapa del sitio< >Contactar< >Enlaces de interés< >Créditos<

Principal

Bienvenidos a Aralar

La sierra de Aralar

El santuario

La efigie de San Miguel

El retablo de esmaltes

Cronología histórica

La tradición y la leyenda

Centro de espiritualidad

Visitas del Ángel

Los escritores

Información práctica

Noticias

**La Virgen con el Niño** < El retablo de esmaltes <

El motivo central contiene una teofanía de la Encarnación conformada por la imagen frontal de la Virgen María coronada, sentada y teniendo en su regazo al Niño Jesús, que adopta una pose mayestática, coronado y bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo con la izquierda las Sagradas Escrituras. María sujeta al Niño con sus manos por el hombro izquierdo y por la rodilla derecha, quedando la cabeza del Niño a la altura del pecho de la Virgen. Ambos visten túnicas en distintas coloraciones verdes y azules, cuyos pliegues quedan representados en oro. Otros elementos destacables son el alfa y la omega situados a ambos lados de la cabeza de la Virgen, la estrella de la Epifanía que se representa bajo la letra alfa, el artístico escabel en que reposan los pies de María, el cojín de rollo en que la Virgen apoya su espalda y que resulta visible en sus extremos y las artísticas grecas que conforman el óvalo, el arco sobre el que se sienta la Virgen y su halo de santidad.

Antes que Íñiguez, Victoriano Juaristi también vio que la leyenda podía leerse de derecha a izquierda, sólo que consideró que en el retablo las letras invertidas debían ser entendidas individualmente, y no como conjunto. Quien sí lo tuvo claro fue el responsable de digitalizar la diapositiva con la parte central del retablo incluida en la WEB del Santuario, pues a la vista del letrero de San Mateo decidió que éste tenía que estar en el lado derecho del Tetramorfo. No debió de caer en la cuenta de las Alfa y Omega a los lados de la Virgen. La página tiene fecha de 2004 y a día de hoy (31 de mayo de 2013) mantiene el error a pesar de las advertencias.

Teniendo en cuenta que las letras se generaron depositando puntitos de esmalte líquido sobre una base también líquida, la escritura especular de la inscripción se podría explicar por las reducidas dimensiones de la filacteria, pues viendo cómo el esmaltador utilizó todo su ancho para generar la **A**, se antoja difícil que hubiera podido encajarla donde está la **A**. Claro que, si como creía Íñiguez, el epígrafe fuera la firma del autor, cabría contemplar la posibilidad de que se hubiera escrito al revés con el fin de disfrazar tamaña muestra de vanidad en una obra destinada a presidir un altar.

En cualquier caso, lo cierto es que quien menos contribuyó a que la propuesta fuera considerada por otros fue el propio Íñiguez, que ante las dificultades que entrañaba cualquier lectura, prefirió recurrir al precavido “digo sin decir”: tras avisar que sus observaciones eran *a título informativo*, finalizó su comentario diciendo que *todavía podría proponer otras observaciones con idéntica base igualmente deleznable*. Ni que decir tiene que si realmente pensara así se habría abstenido, por innecesario, de hacer comentario alguno.



Inscripción en clave de ofrenda en uno de los laterales de la **arqueta relicario de la Vera Cruz** (Limoges, ca. 1200) del tesoro de San Cernín de Tolosa-Toulouse: **CA/NONICI CV(M) ABBATE OFFER(UM)T CRUCEM SATURNI/NO : TO/LOSA** (los canónigos y el obispo ofrecen la cruz a San Saturnino, Tolosa). También se recoge un epígrafe relacionado con el donante en la placa del frontal de altar de la Catedral de Orense (Limoges, ca. 1200) donde se representa a San Marcial y al propio donante. Está escrita en dos líneas y ha dado lugar a varias lecturas: **S·ALFON // S O AR E H D**. La propuesta más reciente la lee **S(uo) ALFONSO A(u)R(iensis) E(piscopus) H(oc) D(edit)**; esto es, “Alfonso, obispo de Orense, dio esto (de) su (peculio)”.

Entiendo que el principal desacierto de Íñiguez fue descartar que el epígrafe pudiera ser, por su reducido tamaño, una dedicatoria del donante. De aquí que cuando leyera en clave de ofrenda el **OI** del centro, comentara que las alternativas **O(btuli)I** y **O(fferr)I** las apuntaba con *serias dificultades*. Pero si donde él veía las iniciales del autor viéramos ahora al donante, dichas opciones no sólo cobran sentido, sino que también permiten una lectura completa y coherente de la inscripción:

$$\mathbf{B}(\text{nombre}) \mathbf{S}(\text{apellido}) \left| \begin{array}{l} \mathbf{O}(\text{btul})\mathbf{I} \\ \mathbf{O}(\text{fferr})\mathbf{I} \end{array} \right| + (\text{Christi}) (\text{et}) \mathbf{A}(\text{rchangel})$$

Es decir, “B.S. lo ofreció a Cristo y al Arcángel”. No teniendo ninguna noticia sobre el origen del retablo, sólo quedaría intentar descubrir a qué nombre correspondieron esas iniciales. Lógicamente, entendiendo el frontal de Aralar como un regalo de novios de **Ricardo Corazón de León** concebido para que su prometida, **Berenguela de Navarra**, lo destinara al altar de un templo de su devoción, y siendo San Miguel de Excelsis un santuario por el que los reyes de Navarra de la dinastía Ximena sintieron especial predilección, yo sólo puedo completar las iniciales con su nombre:

$$\mathbf{B}(\text{erengaria}) \mathbf{S}(\text{ancius filiae}) \left| \begin{array}{l} \mathbf{O}(\text{btul})\mathbf{I} \\ \mathbf{O}(\text{fferr})\mathbf{I} \end{array} \right| + (\text{Christi}) (\text{et}) \mathbf{A}(\text{rchangel})$$

Y ahora sí: “**Berenguela, hija de Sancho, lo ofreció a Cristo y al arcángel (San Miguel)**”. En su primer trabajo sobre el retablo, Marie Madeleine Gauthier consideró que **Berenguela**, en cuanto esposa de un Plantagenet, era la personalidad más susceptible de ser la donante.<sup>16</sup> Sin embargo, esta referencia a ella como hija de **Sancho** confirmaría la donación antes del matrimonio con **Ricardo**.

O p n e : M a n u e l : S a g a s t i b e l z a : B e r a z a

<sup>16</sup> “Le frontal limousin de San Miguel in Excelsis”, *Art de France* (1963), n° III, pp. 40-61.

**Fotografías:**

- © Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra (FCPHN).
- © Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra.
- © Musée du Louvre.
- © Antonio García Omedes.
- © The Schøyen Collection.
- © Manuel Sagastibelza Beraza.
- © British Library.

Todas las imágenes del [Catálogo de Manuscritos Iluminados de la British Library](#) han sido liberadas de sus restricciones de reproducción en trabajos de investigación.

**Agradecimientos:** Además de a **Esperanza Aragonés** y **Mikel Zuza**, a **Antonio García Omedes**, por dar más de lo pedido, a **John Gillingham**, por su amable atención, y a **Bernardo Santano Moreno** y **Manuel Rojas Gabriel**, profesores de la Universidad de Extremadura y responsables de la colección *In Geapdazum* de Silex ediciones, por su amabilidad y por haberme puesto en contacto con él.

### CONSULTA BIBLIOGRÁFICA

- ARIGITA LASA, M. *Historia de la Imagen y Santuario de San Miguel de Excelsis* (1904).  
—, *Cartulario de don Felipe III rey de Francia* (1913).  
BIURRUN Y SOTIL, T., *El Arte Románico en Navarra* (1936).  
BURGUI, T., *San Miguel de Excelsis, representado como Príncipe Supremo de todo el Reino de Dios en cielo y tierra y como Protector Excelso, aparecido y adorado en el Reino de Navarra* (1774), vol. II, lib. III.  
GALLEGO LORENZO, J., “El llamado «Frontal» de la catedral de Orense”, *De Limoges a Silos* (2001).  
GARCÍA DE PALACIOS, F., *San Miguel de Excelsis Aparecido en la Cumbre de Aralar* (1718).  
GAUTHIER, M.M., “Le frontal limousin de San Miguel in Excelsis”, *Art de France* (1963), nº III.  
—, “El frontal de altar de San Miguel de Excelsis” y “El origen limosín del frontal”, *El Retablo de Aralar y otros Esmaltes Navarros* (1982), primera edición.  
GÓMEZ MORENO, M., “La urna de Santo Domingo de Silos”, *Archivo Español de Arte* (1941), nº 48. Lo reproduce Juaristi en “Más sobre el retablo de Aralar”.  
HUICI, S. Y JUARISTI, V., *El Santuario de San Miguel de Excelsis y su Retablo Esmaltado. Estudio comparativo entre los esmaltes de San Miguel y los más importantes que existen en España y en el extranjero* (1929).  
IÑIGUEZ ALMECH, F. y URANGA GALDIANO, J.E., *Arte Medieval Navarro*, vol. III, “Arte románico” (1973).  
JUARISTI, V., “Más sobre el Retablo de Aralar”, *Príncipe de Viana* (1947), nº 27.  
MADRAZO, P., “El retablo de San Miguel in Excelsis”, *Museo Español de Antigüedades* (1875), vol. 6; posteriormente recogido en *Navarra y Logroño. España: sus monumentos y artes – su naturaleza e historia* (1886), t. II. Reproducido en su mayor parte en los trabajos de Arigita y de Huici y Juaristi.  
ORBE SIVATTE, A., “Retablo de San Miguel in Excelsis”, *Enciclopedia del Románico en Navarra* (2008), vol. II.  
RICO CAMPS, D., “La inscripción del frontal de San Miguel de Aralar *sub specie graecitatis*”, *Príncipe de Viana* (1994), nº 203.  
—, “El frontal de San Miguel de Aralar: problemas y sugerencias”, *De Limoges a Silos* (2001).  
—, “El retablo de San Miguel de Aralar”, *La Edad de un Reyno. Las Encrucijadas de la Corona y Diócesis de Pamplona* (2006), vol. I.  
ROULIN, E., “Le retable de San Miguel in Excelsis”, *Revue de l'Art ancien et moderne* (1903), vol. XIII. Artículo desarrollado con más profundidad en la siguiente referencia.  
—, “Orfèvrerie et Émaillerie. Mobilier liturgique d'Espagne. Le retable de San- Miguel in Excelsis”, *Revue de l'art Chretien* (1903), t. XLIV. Recogido en su mayor parte, traducido al castellano, por Huici y Juaristi.  
SCHAPIRO, M., “The Romanesque Sculpture of Moissac”, parte 1, *Art Bulletin* 13 (1931), núm. 3.  
URSÚA IRIGOYEN, I., “La inscripción del retablo de San Miguel de Aralar”, *Príncipe de Viana* (1992), nº 196.