

Ricardo Corazón de León y el retablo de San Miguel de Aralar: Apéndice IV-Manuel Sagastibelza Beraza

El retablo de Aralar y sus anteriores estados



Con fotografías del retablo de José Luis Larrión

© Manuel Sagastibelza Beraza, marzo de 2014

Segunda edición, abril de 2016 (añadidas láminas centrales en diciembre de 2020)
msagastibelza@gmail.com

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)

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

Otros apéndices 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)

También en: <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)

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

[La enigmática inscripción de la filacteria de San Mateo en el retablo de Aralar](http://www.tierravascona.info/filacteria-san-mateo-retablo-aralar.pdf)

También en: <http://www.tierravascona.info/filacteria-san-mateo-retablo-aralar.pdf>

Ricardo Corazón de León y el retablo de San Miguel de Aralar
Apéndice IV

**El retablo de San Miguel de Aralar y
sus anteriores estados.**

La idea de que el retablo de Aralar no fue en su origen tal y como lo conocemos, al menos desde 1765, fue ya intuida por Eugène Roulin tras ver que *la zona superior entera tenía una base con apariencia de cobre mucho menos antiguo que el resto* y que la cruz de cabujones de cristal dibujada entre los *apóstoles* de dicho nivel era cosa moderna del siglo XVIII. De aquí que se refiriera a él como *frontal o retrofrontal*.¹

¹ “Orfèvrerie et Émaillerie. Mobilier liturgique d’Espagne. Le retable de San-Miguel in Excelsis”, *Revue de l’art Chretien* (1903), t. XLIV, p. 293 y 297. En un artículo anterior, publicado a modo de avance en *Revue de l’Art ancien et moderne* (1903), vol. XIII, pp. 154, sólo se refiere a él como *retrofrontal*.

Esta posibilidad fue también compartida al poco por Narciso Sentenach,² aunque no por Enrique de Leguina, para quien la forma del retablo desdeñaba la idea:

*El llamado frontal de San Miguel in Excelsis, que para nosotros es un retablo, afecta figura rectangular, con dos pronunciadas escotaduras en los ángulos superiores. Estos especiales cortes, indican que hubo de estar destinado a colocarse sobre el altar y no en la parte delantera del mismo, donde hubiera dejado descubiertas las partes que corresponden a las indicadas sisas.*³

Ya en 1929, Serapio Huici y Victoriano Juaristi no lo dudaban: el retablo fue antes un frontal de altar, *mayor y de otra forma*:

*...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 recortes de las chapas cuadradas grabadas sobre que asientan los medallones y la disparatada orientación de éstos. La cruz, formada por toscos pedacitos 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...*⁴

Aunque la leyenda que se añadió al retablo cuando la restauración de 1765 sólo nos informa de que tras sacarse *de la obscuridad de su capilla se limpió en Pamplona*, entendieron que la reforma del frontal en retablo también se produjo entonces y apuntaron al joyero pamplonés Manuel de Beramendi como autor y ejecutor más probable por ser él quien firmó el dibujo que se hizo del retablo una vez restaurado. Lamentablemente, esta injusta imputación ha perdurado hasta nuestros días a pesar de que desde 1971 se sabe con certeza que él no tuvo nada que ver.

Juaristi volvió a escribir sobre el retablo en 1933.⁵ Respecto a su anterior trabajo ofreció una novedad que conviene recordar por lo que se verá más adelante: la existencia en los museos nacionales de Austria (Viena) y del Bargello (Florencia) de *dos placas representando a las «Virgenes prudentes» con su «lámpara», cuyo dibujo, color, cabezas en relieve y fondo vermiculado delatan, no sólo el mismo taller sino la misma mano de la Anunciación de nuestro retablo... Ambas han pertenecido, sin duda, a otro frontal o a una arqueta grande*. Esta información la proporcionó sin haberlas visto previamente, pues tanto la descripción que hace de ellas como su comparación con las placas de Aralar coinciden con lo comentado por Marquet de Vasselot al respecto.⁶ Años más tarde, tras verlas, volvió a escribir sobre ellas ratificando que se podía *asegurar que quien las labró fue el mismo que hizo el Retablo del Aralar*.

² “Bosquejo histórico sobre la orfebrería española”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1908), nº 7 y 8, p. 20.

³ *Esmaltes Españoles. Los frontales de Orense, San Miguel “in Excelsis”, Silos y Burgos* (1909), p. 151. Entre quienes asesoraron a Leguina se encontraba Pedro Miguel de Artiñano, quien, sin embargo, años más tarde no dudó en denominar frontales a las obras de Aralar, Silos y Orense, si bien es cierto que reconociendo que era *muy difícil saber lo que fueron en su época*.

⁴ *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...* (1929), pp. 125.

⁵ *Esmaltes, con especial mención de los españoles* (1933), Colección Labor, pp. 188-96.

⁶ *Les émaux limousins a fond vermiculé*, publicado inicialmente en 1905 como artículo en la *Revue Archéologique*, fue editado como un trabajo independiente en 1906.

...No hace falta saber el oficio para convencerse de la identidad... el mismo «modelo» con idéntica cabeza de bulto, iguales detalles en nimbos, cenefas y vestido; y absolutamente la misma manera de cincelar los inconfundibles rameados del fondo, graciosos y hábiles, que sin dejar un milímetro sin cubrir, desenvuelven un dibujo ininterrumpido. Constituyen estas placas una singular modalidad en la serie de las obras que Marquet de Vasselot llama de «fondo vermiculado». ¿De dónde han salido esas placas? ¿Dónde estarán las demás de este supuesto importantísimo retablo? No he podido saberlo aun...⁷



Virgenes Prudentes del Österreichisches Museum de Viena, izquierda, y del Museo del Bargello de Florencia, derecha. A pesar de las evidentes conexiones con las placas de Aralar, ni el dibujo de las figuras ni el tratamiento de los pliegues invitan a atribuirles la misma mano. El vermiculado, aunque traza los mismos motivos, es más burdo y el cincelado de las cabezas tampoco alcanza la misma calidad. Comparadas con las del retablo, las placas son más pequeñas y el motivo de la cenefa que las contornea difiere tanto en su geometría como es su color.

⁷ “Más sobre el retablo de Aralar”, *Príncipe de Viana* (1947), n° 27, p. 154-5.

Tomás Biurrún también juzgó que el de Aralar no fue inicialmente un retablo propiamente dicho; claro que tampoco creía que hubiera sido un simple frontal. Según él, en el estado actual estarían mezclados un frontal y un retablo *que, separados hasta 1766, el uno en la parte inferior y delantera y el otro en la alta y posterior, se unieron al efectuar la limpia, quedando unidos, como si fueran una misma cosa, por la pieza tubular, que lo contorna*. Según su idea, el frontal estaría conformado por los tramos de las galerías y la Virgen con el Tetramorfo; y el retablo, por los medallones y los cuatro *apóstoles* situados entre ellos, a los que habría que añadir, donde la actual cruz de cristales, unas supuestas imágenes de *Jesús Crucificado y de San Miguel*.⁸

Pero la propuesta no convenció y los que vinieron después siguieron con la idea de que el retablo fue en origen un frontal. Entre ellos, Marie Madeleine Gauthier, la mayor autoridad en la obra de Limoges, quien, además, dio por buenas la mayoría de las ideas apuntadas por Huici y Juaristi. Entre ellas, la que identificaba como una Anunciación la escena protagonizada por el ángel, la mujer nimbada (María) y el hombre con el cetro (José); solo que, viendo que los dos primeros se dan la espalda, entendió que durante la reforma también se intercambiaron de lugar las placas de San José y el ángel:

*...La Anunciación hace hincapié en el carácter humano otorgado a Cristo por la Virgen y San José. Este último fue colocado a la derecha por el restaurador, pero no por razón histórica, puesto que él acostumbra a ser testigo de la Epifanía.*⁹

Para proponer este cambio se basó en un confuso comentario realizado por Tomás Burgui del que podría deducirse que durante la restauración se modificó la ordenación de las placas:

*En el año 1765, fueron limpiadas todas sus piezas por un Platero en Pamplona, y quedaron tan brillantes, y hermosas, como si recientemente hubiesen sido fabricadas. Nuevamente coordinadas, y clavadas con mejor disposición quedan en el mismo Templo de San Miguel, no como antes en su Capilla, sino en el nuevo Retablo de la Capilla Mayor.*¹⁰

Asimismo, tras analizar la geometría de la mandorla polilobulada que recoge la figura de la Virgen con el Niño, dedujo que la posición de las placas de los evangelistas fue ligeramente retocada entonces.

A Huici y Juaristi también les siguieron José María de Lojendio¹¹ y José María Jimeno Jurío.¹² Aunque este último desconocía el trabajo de Gauthier, coincidió con ella en la idea de que la disposición de los protagonistas de la supuesta Anunciación no era correcta, solo que entendiendo que las placas desordenadas fueron las de María y el ángel. Viendo a éste *sobre las nubes del cielo anunciando a la Virgen el misterio redentor en presencia de San José*, consideraba *más lógico que San Gabriel ocupara el centro de la composición*.

⁸ *El Arte Románico en Navarra* (1936), p. 690.

⁹ Marie Madeleine Gauthier, "Le frontal limousin de San Miguel in Excelsis", *Art de France* (1963), nº 3, p. 49.

¹⁰ *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, p. 19.

¹¹ "El Frontal de San Miguel «in excelsis»", *España Románica* (1978), vol. 7, p. 377-86, traducción al castellano del artículo publicado anteriormente en *Navarre Romane* (1967), nº 26.

¹² *San Miguel de Aralar. Navarra, Temas de Cultura Popular* (1970), nº 78., p. 31.



Propuestas de Anunciación realizadas por Marie Madeleine Gauthier en 1963, intercambiando las placas del ángel y José (izquierda), y por Jimeno Jurío en 1970, intercambiando las placas del ángel y María (derecha).

El investigador artajonés no leyó bien a Juaristi en lo que a las placas de las Vírgenes Prudentes respecta, pues entendió que eran las piezas sobrantes a las que se refirió el médico donostiarra cuando en su primer trabajo comentó que tras la reforma *sobraron piezas* que habrían sido *guardadas por alguien*:

...Juaristi denunció la existencia de dos plaquetas representando a dos vírgenes portadoras de lámparas en sendos museos de Florencia y de Viena labradas indudablemente por el mismo artista de nuestro retablo y que pudieron haber formado parte de él.

La confusión generada por Jimeno Jurío fue amplificada poco después por Francisco Íñiguez Almech cuando, con más imaginación que fundamento, se propuso reconstruir la obra en su estado inicial. Pero como tampoco leyó bien, más que luz terminó aportando sombras y más confusión.¹³

La particular composición temática del retablo le llevó a concluir, coincidiendo con Biurrun, que en origen habría sido un *juego de altar y retablo*. Y es que siendo sus protagonistas la Virgen y el Niño, consideró que tanto el Tetramorfo como los apóstoles –al ser más propios de obras presididas por un Cristo en Majestad– eran elementos extraños. Así, aventuró que inicialmente la Virgen habría estado presidiendo el frente del altar junto *con otras escenas de la Infancia* de Jesús, una reina acompañando al rey donante y San José o un ángel advirtiendo a los Magos que no vuelvan a Herodes. Para encajar esta disparatada composición Íñiguez propuso unos movimientos tan rocambolescos y contradictorios que no merece la pena ni intentar reconstruirlos:

...podemos pensar en un frontal de la Virgen sin el Tetramorfos... posiblemente con el Mago de la cabeza vuelta situado al otro lado, con lo cual deja hueco para la reina, que suponemos falta, y debió acompañar al rey donador; subiendo a la banda superior y bien colocada la Anunciación con otras escenas de la Infancia. El arco dejado abajo entre Mago y rey puede ocuparlo una figura suelta: San José o el ángel que les avisa no vuelvan a Herodes.

El retablo, por su parte, estaría compuesto, además de por los apóstoles y el Tetramorfo actuales, por un Cristo en Majestad y los apóstoles restantes, que se habrían perdido. Los *santos pequeños* situados en el actual frontón *podrían ir encima, como peana quizá de San Miguel, completados acaso por más piezas.*

¹³ *Arte Medieval Navarro* (1973), vol. III, “Arte románico”, p. 265. La obra fue firmada conjuntamente con José Esteban Uranga.

En cuanto a las Vírgenes Prudentes de Viena y Florencia, que consideraba *idénticas al retablo y arrancadas del mismo*, las supuso ubicadas en los costados del altar.

La idea de que la transformación del frontal en retablo se produjo a manos de Beramendi y durante la restauración de 1765, quedó desmentida en 1971 tras publicar José Goñi Gaztambide –canónigo archivero de la catedral de Pamplona– los apuntes que Mariano Arigita tomó de distintos documentos de los archivos de la seo pamplonesa y de Aralar. Al parecer, no había quedado satisfecho del trabajo que sobre el santuario de San Miguel publicó en 1904¹⁴ y se propuso mejorarlo; pero la muerte le alcanzó cuando apenas había comenzado a documentarse. Pues bien, del folio 183r del *Libro nuevo de cuentas* que se abrió en 1706 para *escribir en él las limosnas del Santuario de San Miguel de Excelsis que voluntariamente dieron sus devotos*, tomó la siguiente nota:

Cuentas de 1765... Más detalles sobre dicho retablo: Salario dado al platero José de Jirate [Jiraud o Giraud] por el trabajo de limpiar las santas imágenes, pedrería y piezas del precioso retablo antiguo ya dicho, y armar de nuevo como antes con su cerquillo nuevo, 960 reales.¹⁵

Es decir, que Beramendi no tuvo nada que ver en la restauración de 1765 y que ésta consistió únicamente en sustituir el marco anterior por uno nuevo y en limpiar las piezas, tal y como literalmente dijo Burgui y dice la leyenda. Por tanto, la reforma debió ser anterior a 1765. Sorprendentemente, la nota ha sido una y otra vez ignorada por los investigadores a pesar de que Goñi Gaztambide la volvió a reproducir en 1989 comentando lo que de ella se concluía,¹⁶ y de que también fue reproducida en el correspondiente número del *Catálogo Monumental de Navarra*.¹⁷

Lamentablemente, la confirmación de las sospechas sobre la forma original del retablo se adelantó en el tiempo por la desgraciada actuación de unos ladrones que lo desvalijaron salvajemente durante la madrugada del 25 al 26 de octubre de 1979. La falta de los esmaltes dejó a la vista gran parte de la estructura del soporte, permitiendo apreciar que la madera del frontón tenía una tonalidad y veta diferentes a la del resto de los tablones, y descubriendo unas sombras en los tramos de las galerías que evidenciaban que tanto estas como las placas que albergaban estuvieron antes desplazadas hacia los laterales. Esto es, que el retablo fue antes más largo y que el frontón era un añadido moderno.

La mayor parte de las piezas robadas fueron recuperadas en dos operaciones policiales llevadas a cabo por la Interpol en París y Roma durante los meses de marzo y abril de 1981 respectivamente. Las primeras llegaron al Museo de Navarra el 26 de mayo y las segundas el 20 de noviembre. Como la información que se tenía en Navarra era muy deficiente, desde la institu-

¹⁴ *Historia de la Imagen y Santuario de San Miguel de Excelsis* (1904). Arigita comenzó su nuevo proyecto iniciado 1914 y su temprana muerte se produjo el 19 de julio de 1916.

¹⁵ José Goñi Gaztambide, “San Miguel de Excelsis y la Chantría de Pamplona, de M. Arigita”, *Príncipe de Viana* (1971), nº 124-125, p. 157.

¹⁶ *Historia de los Obispos de Pamplona* (1989), vol. VIII, pp. 29-30.

¹⁷ *Merindad de Pamplona*, vol. V* (1994), p. 788.

ción Príncipe de Viana se solicitó la colaboración de Marie Madeleine Gauthier, pues había estudiado “in situ” la obra y era miembro del CNRS de Francia, donde se atesoraba una extensa y valiosa información del retablo:

Nuestras observaciones arqueológicas... están llenas de múltiples relaciones numeradas y de siglas alfa-numéricas. Apoyadas por el aporte de cientos de placas fotográficas tomadas desde alrededor de 1925 hasta 1963, en blanco y negro y en color, permiten presentar un inventario detallado de cada uno de los elementos constitutivos del admirable conjunto que se ha sabido conservar hasta el 25 de octubre de 1979... Las observaciones a las que ha llegado el «Corpus des émaux», fruto de un sistema de análisis arqueológico aplicado a cualquier objeto de arte precioso... exponen el código de la nomenclatura exhaustiva que engloba a todas las piezas que han constituido el Retablo en sus sucesivos estados, desde el origen hasta el despiece.



Estado en el que quedó el retablo tras el robo de sus esmaltes en 1979. Aunque las sombras se generaron por la falta de contacto entre la superficie de las placas y el soporte, su contorno se corresponde con el de los marcos sobre los que se apoyaban. La numeración visible en los tramos, destacada en verde, fue seguramente realizada cuando la limpieza de 1765 con el fin de volverlo a *armar de nuevo como antes*. El hecho de que los números estén descentrados con respecto a las sombras, evidencia que fueron hechos con posterioridad a la reforma.

Una vez rearmado parcialmente, Príncipe de Viana decidió celebrar su recuperación organizando la exposición *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros* que durante 1982 recorrió Madrid, Pamplona y Tudela.¹⁸ Para la edición del correspondiente catálogo se contó nuevamente con la colaboración de Marie Madeleine Gauthier, quien firmó dos de sus artículos: “El frontal de altar de San Miguel de Excelsis” y “El origen limosín del frontal”. En el primero, aunque de naturaleza arqueológica, la investigadora gala revisó y corrigió algunos de los planteamientos de su trabajo de 1963, que resumido y traducido al castellano se reprodujo en el segundo.¹⁹ Con relación al retablo, expuso numerosas anotaciones sobre su estado desnudo, que

¹⁸ La exposición de Madrid inauguró la Sala de Cultura de la sede de la CAN y se celebró del 22 de marzo al 7 de abril; la de Pamplona se hizo en el Museo de Navarra entre el 2 y el 27 de junio (una semana más de lo previsto) y la de Tudela en su catedral del 12 al 20 de noviembre.

¹⁹ *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros* (1982), primera edición, pp. 23-45.

definió como “Estado III”. La más interesante tenía que ver con las marcas de clavos que podían distinguirse en torno a las sombras de las placas, pues apuntaba que podrían *revelar la antigua colocación de los esmaltes*.

El correspondiente ensayo fue realizado por los restauradores del Museo de Navarra al poco de que ella abandonara Pamplona. Por medio de plantillas transparentes cotejaron los puntos de fijación de las placas con las marcas de clavos, resultando que nueve de ellas habían estado antes bajo el intradós de otro arco. Lo más interesante de este descubrimiento fue la confirmación de que la secuencia ángel-María-José no había sido alterada cuando se trasladó de la galería superior izquierda a la actual, pues negaba la salutación del ángel a María en el estado que revelaban las sombras y, por tanto, refutaba la idea de que la escena hubiera sido antes una Anunciación.



Ordenación original de las placas de las galerías según el ensayo realizado en 1982 por los restauradores del Museo de Navarra. Además del movimiento comentado, también propusieron que en su “Estado I” los Magos segundo y tercero intercambiaban su posición. Sin embargo, como se verá y explicará más adelante, la reproducción fotográfica del ensayo que he realizado niega este movimiento. Para entender esta contradicción hay que tener en cuenta que para cuando el ensayo todavía no se había recuperado la placa de Gaspar (faltaba también la de un apóstol). Por esta razón, cuando se publicaron los resultados, las placas ausentes se simularon repitiendo, aunque volteadas horizontalmente, dos de las recuperadas. Dada la confusión que produce dicha representación y la mala calidad del montaje fotográfico realizado, he preferido mostrar uno propio corrigiendo dichas deficiencias.

Pero para entonces Gauthier ya había llegado a la misma conclusión tras realizar una relectura del *nuevamente coordinadas y clavadas con mejor disposición* de Burgui en base a indicaciones que Goñi Gaztambide le transmitió mediante carta de septiembre de 1981. Aunque no las citó, hay que suponer que estarían relacionadas con la nota de Arigita que el archivero de la catedral de Pamplona publicó en 1971 confirmando que tras la limpieza de 1765 el retablo se volvió *a armar de nuevo como antes*. Pero la investigadora gala no debió entenderle del todo, pues siguió repitiendo hasta su muerte que la reforma se hizo en 1765 y que su responsable fue Beramendi. En cualquier caso, lo cierto es que la negación del supuesto intercambio de posición de las placas del ángel y San José, junto a otras informaciones obtenidas mientras tanto, motivó que cambiara de idea y decidiera rehacer en su mayor parte la hipó-

tesis sobre el origen del retablo que expuso en el catálogo.²⁰ La nueva edición se imprimió para la exposición de Pamplona y se aprovechó la ocasión para hacer público, justo tras su nuevo artículo, el resultado del ensayo de los restauradores sobre la ordenación de las placas en su “Estado I”.²¹

Gauthier no debió llegar a conocer sus conclusiones, pues nunca lo citó en trabajos posteriores como, por ejemplo, la extensa entrada que redactó para el primer volumen del *Catalogue International de la Œuvre de Limoges*.²² O esto, o no consideró creíble la ordenación desvelada y prefirió ignorarla. Pero fuera cual fuese la razón, el hecho de que una información tan trascendental fuera también olvidada en el folleto que se editó en 1991 para la exposición que celebró la total restauración del retablo, podría llevar a pensar que, posteriormente, en el Museo de Navarra se dudó del ensayo realizado.²³ Esto explicaría por qué tampoco ha sido considerado por otros investigadores.

En esta generalidad sólo ha sido excepción Daniel Rico Camps, que aunque en el primero de los dos trabajos que ha escrito sobre el retablo como conjunto,²⁴ “oculta” la existencia del ensayo en una nota al final en la que afirma que a su *juicio carece de toda credibilidad*, en el publicado en el catálogo de la exposición *La Edad de un Reyno*²⁵ muestra su total rechazo en cuanto entra en materia. Así, tras comenzar sentenciando que el estado actual del retablo (*en composición y ubicación*) *es fruto de una reinvencción del siglo XVIII*, cuestiona que las marcas de clavos sean medievales y se burla de las *evidencias –llamémoslas– arqueológicas* que se derivan de ellas; por lo que, al igual que en su primer trabajo, vuelve a insistir en que el juego de miradas que se produce es un *dislate iconográfico... tan inverosímil como indecorosamente centrífugo*, porque *todas las figuras contiguas al icono de la Maiestas (excepto el rey mago) le dan la espalda y todas las de los extremos (con la excepción, nuevamente, del último mago) se vuelven hacia el exterior, como dirigiéndose al vacío*. Y ante la posibilidad de que algún día pudiera confirmarse que la ordenación ensayada es la original, entonces concluye que sólo se explicaría porque el frontal *se montó mal en la propia época de ejecución*.

²⁰ “El frontal de altar de San Miguel de Excelsis”, *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros* (1982), segunda edición, pp. 23-46. Gauthier también aprovechó la ocasión para ampliar el informe arqueológico sobre el frontal en su “Estado III”.

²¹ “Datos para un hipotético Estado I”, *El Retablo de Aralar y otros esmaltes navarros* (1982), segunda edición, pp. 47-8.

²² *Émaux Méridionaux: Catalogue International de Œuvre de Limoges* (1987), t. I.

²³ Ángel Marcos Martínez, *El retablo de Aralar y su restauración en el Museo de Navarra* (1991). Según me comenta el propio restaurador durante una entrevista que mantengo con él el 8 de junio de 2014 en Ejea de los Caballeros, el olvido se habría debido a un despiste, pues me confirma que nunca ha dudado de la ordenación ensayada en 1982. Es más, tras mostrarle la reconstrucción del frontal que propongo, me dice que es similar a la que él mismo realizó por entonces y que debe conservarse junto al resto de documentación generada durante la restauración. Cuando le comunico que, según me han informado en la Sección de Bienes Muebles y Registro de Patrimonio, apenas se conserva nada de ella, se muestra muy extrañado.

²⁴ “El frontal de San Miguel de Aralar: problemas y sugerencias”, *De Limoges a Silos* (2001), pp. 316-29. Anteriormente había publicado un artículo sobre la leyenda de la filacteria de San Mateo: “La inscripción del frontal de San Miguel de Aralar *sub specie graecitatis*”, *Príncipe de Viana*, nº 203 (1994), pp. 455-66.

²⁵ “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. 561-80.



Sarcófago de Saint Junien, lado norte (ca. 1160-75). Está considerado como una de las joyas de la escultura románica aquitana. Estando a poco más de 20 km de Limoges, ha sido a menudo relacionado con la obra esmaltada de sus talleres. La concepción arquitectónica es tan similar a la del retablo de Aralar, que invita a pensar que sirvió de modelo al maestro que fabricó el frontal. Si hiciéramos caso a Rico Camps estaríamos ante otro *dislate iconográfico*, porque, como se puede apreciar, *las figuras contiguas al icono de la Maiestas le dan la espalda*. Estando esculpido en piedra, es evidente que en este caso no cabe argumentar un error de montaje. El juego de miradas de los ancianos del apocalipsis, que se repite en siete de las ocho galerías, consiste en que el personaje de la izquierda mira a la derecha, el del centro al frente y el de la derecha a la izquierda. Es el mismo juego que siguen los apóstoles de la galería superior derecha del retablo en su localización original ensayada. En la inferior derecha también vemos las mismas miradas, sólo que en diferente orden.

La actitud de Rico Camps para con la ordenación desvelada tiene que ver con el apoyo implícito que esta *reconstrucción hipotética*, en la que el ángel, María y José *mantienen sus posiciones relativas actuales*, brinda a los Esponsales de la Virgen propuestos por Gauthier en 1982 como alternativa a la Anunciación que también creyó inicialmente; y, consecuentemente, a la idea de que el ángel es San Miguel, hipótesis, ambas, que él no comparte.

Si ya el hecho de que siga situando cronológicamente la reforma del frontal en 1765 dice muy poco en favor de la investigación realizada, calificar de hipotético lo que en verdad es un resultado empírico no hace sino cuestionar su criterio científico; porque, por mucho que las desprecie, las marcas de clavos situadas en el contorno de las sombras constituyen la única y verdadera clave para validar, o desmentir, cualquier ordenación original que se aventure, incluidas las que él propone después de concluir – coincidiendo, curiosamente, con lo apuntado en la ordenación ensayada en el Museo de Navarra – que *los dos magos de la cola* fueron intercambiados de posición *truncando el diálogo* que habitualmente mantienen en muchas representaciones medievales (el segundo de los Magos acostumbraba a ser representado volviéndose hacia el tercero señalándole la estrella que les guiaba):

Presumo que también se modificó el lugar que antiguamente ocuparon un par de los apóstoles del registro superior, pero creo innecesario especular al respecto. Si nos interesa en cambio la transformación que ha padecido el terceto inferior derecho. Salta a la vista que

su ordenación actual compone un esquema extraño a la tradición figurativa... ...el revuelo se arregla fácilmente con sólo cambiar entre sí los dos personajes de los flancos, haciendo del ángel el Gabriel de la Anunciación y situando a San José en el lugar que le es más natural en las escenas de la Adoración de los Magos.

Rico Camps propone este último movimiento creyendo ser el primero en hacerlo, pero lo cierto es que, como ya se ha visto, es el mismo que apuntó Gauthier en 1963 para validar la Anunciación que vieron Huici y Juaristi.

Desde el Santuario de San Miguel también se cuestiona que la ordenación ensayada fuera la disposición original argumentando que *no se cuenta con elementos suficientes para definir la conformación ideada por los autores del retablo.*²⁶ Desconocen que durante la última restauración del retablo, realizada entre 1982 y 1991,²⁷ unas muestras de la madera del soporte fueron analizadas por el método del carbono-14 con el fin de determinar su antigüedad, resultando que el haya del que procedían los cuatro tablonos más antiguos (la tabla del frontón, de roble, fue añadida cuando el frontal se transformó en retablo) fue cortada en torno al año 1000 d.C.²⁸ Esto confirma, por tanto, que las marcas de clavos corresponden a la distribución original de las placas en las galerías.

Seguramente, todas las dudas sobre la verosimilitud de la ordenación ensayada se habrían disipado si después de desvelarse se hubiera publicado el correspondiente informe técnico, pero o bien no se hizo o se ha perdido, porque en el Servicio de Bienes Muebles y Registro de Patrimonio del Gobierno de Navarra no se conserva nada relativo al ensayo.²⁹ Por suerte, sí que todavía guardan nueve fotografías “domésticas” del retablo en su estado desnudo. A pesar de su mala calidad y penosos encuadres, una vez digitalizadas, y tomando como referencia las fotografías realizadas para su muestra en la exposición *La Edad de un Reyno* (2006), he podido reconstruir mediante software de edición fotográfica las galerías desnudas con las referencias dimensionales y escala necesarias para poder reproducir el ensayo.

Como comenta Rico Camps, las perforaciones que se aprecian en la madera son muchas; más de las que cabría pensar en un principio, pero hay que tener en cuenta que los marcos sobre los que se asientan las placas se fijaron igualmente con clavos. Además, y sobre todo en la galería de los Magos, también se aprecian perforaciones que parecen realizadas por xilófagos. Por todo ello, tras cotejar los puntos de fijación de las placas con las perforaciones del tablero, resulta que son varias las que pueden posicionarse en

²⁶ <http://www.aralarkosanmiguel.info/cas/c0504.php>, “El retablo esmaltado: apóstoles, magos y santos” (2004).

²⁷ La restauración del retablo se prolongó hasta 1991 debido a que el taller del Museo de Navarra fue desmantelado con ocasión de la profunda renovación de la que fue objeto el museo por entonces. Una vez restaurado, volvió a exponerse en el Museo entre el 26 de marzo y el 7 de abril, siendo finalmente devuelto al Santuario el 20 de mayo del mismo año.

²⁸ Ángel Marcos Martínez, *El retablo de Aralar y su restauración en el Museo de Navarra* (1991). En palabras del restaurador y autor del folleto, la antigüedad de la madera empleada se debería a que *el artista escogió como soporte de la obra de metal una madera vieja, muy seca y estable, de modo que no se viera alterado por los posibles movimientos de dicho soporte.*

²⁹ Sorprendentemente, tampoco se conserva el informe con los resultados del ensayo que se hizo a la madera del soporte. Así, sólo cabe concluir que mucha de la información generada durante la restauración se ha “extraviado”, lo que me parece lamentable.

distintos tramos de las galerías. Afortunadamente, también son varias las placas donde el número de coincidencias que se producen son lo suficientemente rotundas como para concluir su localización anterior de manera inequívoca. Con estas placas como puntos de partida, el resto pueden ubicarse igualmente con la ayuda de las evidentes siguientes premisas:

1. Los seis apóstoles deben ocupar dos galerías.
2. Los tres Magos sólo pueden estar compartiendo la misma galería (y en el lado izquierdo, pues viajan de izquierda a derecha).
3. El ángel, la mujer nimbada y el personaje del cetro tienen que estar juntos en la galería restante.

Y como en la galería de los Magos tanto el primero como el tercero podrían ubicarse en cualquiera de sus tramos, para determinar su posición se hace necesario establecer otra premisa:

4. Que el Mago que actualmente encabeza la comitiva es Melchor.

Siendo este rey el que presenta un aspecto de edad más avanzada, la identificación es clara. No obstante, y para disipar cualquier duda, nada mejor que recurrir a otras dos representaciones lemosinas de la Adoración de los Magos para confirmarlo. Me estoy refiriendo a las escenificadas en las arquetas de la National Gallery of Art de Washington y del Museo del Hermitage de San Petersburgo, ya comentadas en el anexo primero sobre la Virgen del retablo, y que a tenor de las coincidencias formales y estilísticas, me parece evidente que fueron ejecutadas en el mismo taller que el retablo.



Washington

Hermitage

Siendo aparentemente tan diferentes, la vinculación entre los Magos de las arquetas de Washington y de San Petersburgo ya había sido apuntada con anterioridad. No así su relación con los del retablo de San Miguel.

Aunque la cabeza cincelada del Melchor de Aralar no permite su comparación con los rostros de los Melchor anteriores, la particular representación del gesto de sujeción de la ofrenda y de la caída del manto desde los brazos, que es idéntica en los tres casos, prueba su vinculación. Y es que estamos ante el mismo Melchor.



Washington

Hermitage

Y lo mismo sucede con Gaspar. En este caso, hasta la ofrenda es idéntica. En lo único que difiere el de Aralar de los de Washington y San Petersburgo es en la posición de la mano que saluda: sobre el pecho en el primero y hacia el exterior en los segundos. Tampoco lleva el de San Miguel las mismas prendas, pero las que comparten son del mismo color.

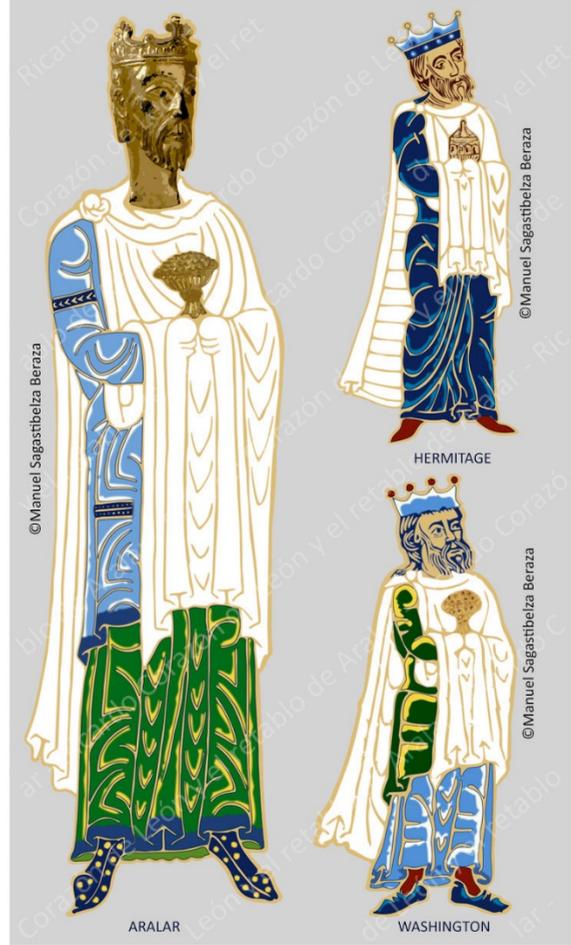


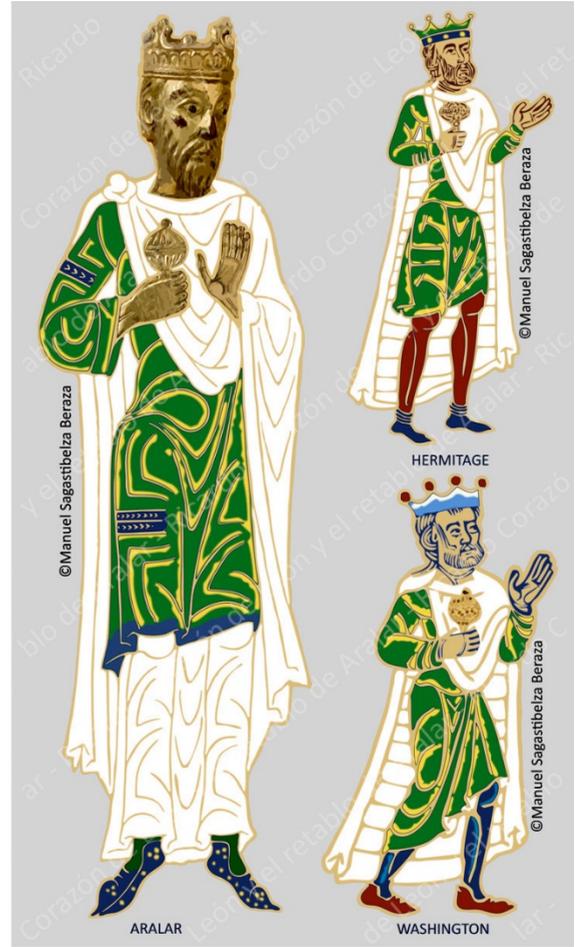
Washington

Hermitage

El Baltasar de Aralar, en cambio, no comparte ni gesto ni ofrenda con los de Washington y San Petersburgo (que coinciden hasta en el lunar de su cara). Lo más significativo es que mira hacia atrás, donde no hay nadie. Además, el gesto de su mano ni saluda ni señala la estrella. El patrón del forro del manto y el motivo cruciforme del galón de pasamanería que porta a modo de brazaletes, coinciden con los del personaje que encabeza el Fresco de los Plantagenet de Chinon, de aquí mi propuesta de que en él se está aludiendo a Enrique II de Inglaterra, el padre de Ricardo Corazón de León.













Washington

Hermitage

La comparación de los Magos se completa con la de San José. Cada uno de ellos presenta una particularidad respecto a los demás: en el de Washington la capa vuela por detrás, el de San Petersburgo ha “perdido” la vara florida y el de Aralar saluda con la mano a la altura del pecho. Con su cuidada barba recogida en pequeñas trencitas y su calzado enjorado, el porte principesco del de San Miguel nada tiene que ver con el más descuidado de los otros. Frente a la de Washington, la flor de su vara está abierta como señal de que acaba de florecer.

Aunque Marie Madeleine Gauthier y los técnicos de CNRS francés establecieron una nomenclatura científica para localizar topográficamente todos los elementos que conforman el retablo, he decidido referirme a las placas y tramos de las galerías siguiendo la numeración realizada durante la limpieza de 1765, que comienza en el tramo de la esquina inferior derecha (tramo “1”) y que siguiendo el sentido del giro de las agujas del reloj finaliza en el tramo de la esquina superior derecha (tramo “12”).

La ordenación que se obtiene siguiendo las premisas indicadas es única y confirma la ordenación ensayada en 1982 salvo en el intercambio de posición de los magos segundo y tercero; o lo que es lo mismo, de Gaspar y Baltasar. La discrepancia se explica fácilmente porque cuando tuvo lugar el ensayo todavía no se habían recuperado las placas de Gaspar (Montpelier, marzo de 1986) y un apóstol. Y es que con la placa del segundo de los Magos sucede una excepción tan significativa que confirma que en la distribución original ocupó el mismo tramo que en el estado actual: el “5”.

Los pilares de las galerías y los marcos de las placas en su disposición actual ocultan las marcas de clavos de uno de los costados de las sombras, de manera que en los tramos de la izquierda las coincidencias hay que buscarlas con los puntos de fijación del lateral derecho de las placas, y en los tramos de la derecha con los del lateral izquierdo. Pues bien, en torno a la sombra del tramo “5”, además de las marcas del lateral derecho, también se puede distinguir una del lateral izquierdo, resultando que la de Gaspar es la única placa con puntos de fijación coincidentes con las marcas de ambos lados.

Una vez ubicadas todas las placas habría que concluir que algunas perforaciones han quedado aparentemente ocultas con el paso del tiempo. Sólo así se puede explicar otra de las excepciones que se produce: los puntos de fijación de la placa del apóstol que actualmente ocupa el tramo “7” no permiten ubicarlo en ninguna de las galerías. Se ha situado en el “1” de la ordenación original por ser el único que queda libre. Curiosamente, este tramo es el único en el que no se distingue el trazo que lo debería numerar. Teniendo en cuenta que los restauradores del Museo de Navarra lo localizaron en el mismo lugar, también cabría pensar que las marcas sí que pueden vislumbrarse viendo el soporte al natural.

Asimismo, es posible que algunos puntos de fijación actuales de las placas no sean originales, pues el intermedio del lateral derecho de la placa de San José no coincide con ninguna marca de clavo del tramo “9”, el único que puede ocupar una vez ubicados inequívocamente el ángel y la Virgen en los “7” y “8” (sucede lo mismo con el apóstol del tramo “10” en el “2”).

Como las imágenes de las galerías desnudas se han obtenido tras la digitalización de copias en papel –las que decía que conservan en el Servicio de Bienes Muebles y Registro de Patrimonio del Gobierno de Navarra–, su baja definición no permite apreciar con claridad las distintas perforaciones. Así, con el fin de facilitar su localización, las marcas de clavos que coinciden con puntos de fijación se han destacado con puntitos blancos y las que no con rojos.



Fotografías: © José Luis Larrión. © Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra. Montaje: © Manuel Sagastibelza Beraza

Galería superior izquierda: tramos “7”, “8” y “9”. El tramo “7” es el único en el que los puntos de fijación de la placa del ángel coinciden con más de dos marcas de clavos; exactamente, tres coincidencias de tres posibles. Por tanto, necesariamente tuvo que estar allí en el “Estado I”. Este movimiento rechaza ya de entrada las propuestas de Anunciación realizadas por Gauthier, Jimeno Jurío y Rico Camps. Situado el ángel, las únicas placas que pueden acompañarle en la galería son las de la Virgen y San José. La primera consigue dos coincidencias de dos posibles en el tramo “8”, y el segundo, dos de tres en el “9”. Como la placa de San José no pudo estar inicialmente en otro tramo, hay que entender que el punto de fijación intermedio de su lateral derecho es probablemente posterior. La placa de la Virgen es una de las más “versátiles”, pues también se obtienen dos coincidencias de dos posibles en los tramos “3”, “5”, “6”, “10”, “11” y “12”. Del mismo modo, la de San José obtiene dos coincidencias de tres posibles en los tramos “3” y “6”. Es decir, que aunque ignoremos la incompatibilidad de la placa del ángel con la galería inferior derecha, las marcas de clavos visibles en las placas de los esposos tampoco permiten reconstruir una escena compatible con la Anunciación. Como se puede apreciar, la del ángel monta sobre la imposta que separa las dos galerías de la izquierda, lo que evidencia que antes, además de desplazadas hacia los extremos, también estuvieron en torno a 1 cm más bajas.



Descubriendo la ordenación original en el tramo "7": a) placa actual; b) sombras y marcas de clavos del tablero; c) destacados dos grupos de tres marcas de clavos; d) coincidencia de los puntos de fijación de la placa del ángel con el grupo de marcas blancas. La coincidencia también se produce con el grupo de marcas azules.



Fotografías: ©José Luis Larión ©Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra Montaje: ©Manuel Sagastibelza Beraza

Galería inferior izquierda: tramos "6", "5" y "4". La placa que determina la distribución original de esta galería es la de Gaspar, que consigue 3 coincidencias de tres posibles en el lateral derecho y una coincidencia de una posible en el izquierdo (el marco del tramo "6" impide comprobar si coincidiendo con el punto de fijación inferior izquierdo hay también una marca de clavo). Ubicado Gaspar, para situar a Melchior y Balthasar hay que tener en cuenta, como ya se ha visto, que el mago que encabeza la Adoración de los Magos en el estado actual es Melchior y que, por tanto, también la encabezó en la ordenación original. Esta ordenación, coincidente con la de las representaciones de la adoración de los Reyes Magos en las arquetas de la National Gallery of Art de Washington y del Museo del Hermitage de San Petersburgo, niega el intercambio de posición propuesto en el ensayo de 1982; y, por tanto, el único punto con el que Rico Camps se mostró de acuerdo cuando rechazó sus resultados. Ciertamente, como él comenta, en las representaciones medievales de los Magos fue frecuente figurar al segundo de los Magos (generalmente Gaspar) volviéndose hacia el tercero (el más joven Balthasar) señalándole el dedo la estrella que debían seguir, pero este no es el gesto del Mago que en el retablo se vuelve hacia atrás. Entendiendo yo que en él se estaría aludiendo a Enrique II de Inglaterra, cabría entender su gesto como una manifestación de su rechazo al compromiso matrimonial con Berenguela de Navarra que su hijo, Ricardo Corazón de León, acordó con Sancho el Sabio en torno a 1185; un compromiso, este, que según la hipótesis que mantengo en este trabajo explica la presencia en Navarra del retablo de Aralar.



Fotografías: ©José Luis Larión ©Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra Montaje: ©Manuel Sagastibelza Beraza

Galería superior derecha: tramos "10", "11" y "12". Completadas las galerías izquierdas, las distintas combinaciones posibles para ubicar los seis apóstoles se reducen notablemente. La placa de San Pedro consigue 3 coincidencias de tres posibles en el tramo "10" y los apóstoles de los tramos "11" y "12" de la ordenación actual mantienen la original con dos coincidencias de dos posibles. El juego de miradas de los apóstoles es el mismo que el de los ancianos del apocalipsis en la mayoría de las galerías del sarcófago de San Junien.



Descubriendo la ordenación original en el tramo "5": a) placa actual; b) sombras y marcas de clavos del tablero; c) destacadas 1+3 tres marcas de clavos; d) coincidencia de los puntos de fijación de la placa de Gaspar con las marcas de clavos.



Galería inferior derecha: tramos “3”, “2” y “1”. Las cuatro coincidencias de cuatro posibles que la placa del apóstol que actualmente ocupa el tramo “8” consigue en el “3” confirman esta posición en la ordenación original de manera inequívoca. La placa del apóstol del tramo “10” consigue tres coincidencias de cuatro posibles en el “2”. Sorprendentemente, la única placa que queda por ubicar, la del apóstol del tramo “7”, no consigue ninguna coincidencia compatible con el espacio del tramo “1” libre. Claro que, se da la paradoja de que tampoco es posible localizarlo con más de una coincidencia en ninguno de los tramos del retablo. Sólo cabe concluir, pues, que por las razones que sean, las correspondientes marcas de clavos han quedado ocultas. O esto, o la placa fue restaurada en algún momento de manera que sus primitivos puntos de fijación desaparecieron.

Aunque la validez científica del estudio realizado sea relativa por tratarse de una superposición fotográfica, que los resultados conseguidos estén en consonancia con el obtenido por los restauradores del Museo de Navarra en marzo 1982 avala la única discrepancia detectada tras incluir en el ensayo la placa de Gaspar.

Llegados a este punto, la información disponible permite reconstruir con fundamento los distintos estados que el inicialmente frontal de altar ha conocido desde su fabricación. Marie Madeleine Gauthier definió tres: el “Estado I”, que sería el original del frontal, el “Estado II”, que correspondería al del retablo, y el “Estado III”, que es el del retablo sin los esmaltes robados. Pero la joya de Aralar ha conocido más apariencias que las que definen esta clasificación, por lo que considero necesario ampliarla. Como no es cuestión de añadir más confusión, seguiré el mismo criterio, sólo que complementándolo con referencias auxiliares para identificar otras variaciones.

La clasificación comienza desde el estado actual y viaja hacia atrás en el tiempo siguiendo la información que ha ido desvelándose.

Para la reconstrucción del “Estado I” he utilizado referencias dimensionales que deben entenderse en todo momento como aproximadas, pues todo en el retablo es irregular; desde el tablero, que es trapezoidal, hasta las distintas piezas que lo componen. Se han tomado midiéndolas sobre una fotografía que se ha escalado mediante software (fotogrametría digital) hasta hacer coincidir su contorno con el de las dimensiones del tablero anotadas por los restauradores del Museo de Navarra en un croquis que pude consultar en la sede de Sección de Bienes Muebles y Registro del Patrimonio del Gobierno de Navarra.

“Estado III-2”

Desde 1991, cuando finalizó su restauración, hasta hoy. Siguen faltando dos medallones, el cabujón central de la cruz, las molduras de varios tramos de los arcos y los cristales rojos de los arcos de María y Gaspar.



“Estado III-1”

Corresponde al que tuvo durante la exposición *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros* celebrada en Madrid, Pamplona y Tudela entre el 22 de marzo y 20 de noviembre de 1982. Todavía faltaban las placas de Gaspar y del apóstol del tramo “12”.



“Estado III-0”

Desde la madrugada del 25 al 26 de octubre de 1979, cuando fueron robados los esmaltes, hasta marzo de 1982.



Estado III-0. El retablo desnudo permaneció en el santuario hasta enero de 1982, cuando se bajó al Museo de Navarra para comenzar su rearmado. Los arcos de María y Gaspar todavía conservaban los cristales rojos “perdidos” en diferentes momentos de su estancia en el museo.

“Estado II-1”

Desde su restauración en 1765 a la noche del robo. Además de limpiarse sus piezas dejándolas *tan brillantes, y hermosas, como si recientemente hubiesen sido fabricadas*, se cambió el marco y se añadió la leyenda actual.



Reconstrucción del Estado II-1. La leyenda actual debió sustituir a otra anterior que, seguramente, sigue oculta bajo ella o, más probablemente, en la otra cara del tablón en el que está escrita. Siendo generalizada la idea de que la reforma se hizo en 1765, nadie contempló esta circunstancia durante la restauración de 1982 a 1991. Si hubiera voluntad, y con un poco de suerte, seguramente todavía podría desvelarse mediante ensayos no destructivos.

“Estado II-0”

Desde su transformación en retablo hasta la limpieza de 1765. La reforma podría explicarse como una consecuencia de la imposición del rito recogido en el Misal Romano, redactado por Pío V en 1570, para la celebración de la misa: el sacerdote debía officiarla de cara al altar y de espalda a los fieles (Misa Tridentina).



“Estado I-0” o “Estado original”

Desde su fabricación en torno a 1186, hasta su reforma a finales del siglo XVI(?). Para intentar descubrirlo lo primero que debe hacerse es desmontar el cerquillo, el letrero, el tablero del frontón y las piezas que éste soporta.





Vista de la trasera del soporte. Los cuatro tablones inferiores provienen de un haya cortada en torno al año 1000. El superior es de roble y fue añadido cuando la reforma para dar soporte al nuevo frontón.

Salta a la vista que, además de los cuatro medallones del nivel superior, ni las cuatro figuras del frontón ni la cruz de cabujones pudieron estar en el frontal en la localización actual. Y tampoco puede ser original la distribución de los medallones del segundo nivel, pues al igual que los del superior tienen su base recortada. Nueve del total (uno de ellos todavía desaparecido) conservan parcialmente la base vermiculada, lo que permite descubrir que en la actualidad su orientación tampoco es coherente.

Ubicadas las placas conforme a la distribución ensayada fotográficamente, las arquerías del lado izquierdo deben desplazarse 43 mm hacia la izquierda y 13 mm hacia abajo, y las del lado derecho 36 mm hacia la derecha y 8 mm hacia abajo. Tras este movimiento, la distancia de los lados superior e inferior de las galerías a los respectivos bordes del soporte queda igualada a 115 mm, que sería el ancho del marco que contornaba el frontal (este dato desmiente que las galerías inferiores se hubieran recortado a la altura de los edículos del Jerusalén Celeste que la coronan). Por tanto, para restaurar la longitud que tuvo el frontal original es necesario ampliar el actual soporte de manera que sea también 115 mm la distancia de sus bordes laterales a los de las galerías una vez reubicadas.

Tras ajustar también la localización de las placas del Tetramorfo hasta nivelarlas con las galerías, ya sólo queda cubrir los espacios que han quedado desnudos.

El ancho de las cuatro plaquitas del frontón con figuras humanas y de los medallones que conservan su base vermiculada es de unos 85 mm. Éste debió ser, por tanto, el ancho de la franja decorada del marco. Y si así, los 30 mm restantes hasta completar los 115 mm hay que repartirlos en los dos cerquillos que deben ir en su perímetro interior, para apoyar la transición con las galerías, y exterior, para rematar la obra. Suponiendo que se reutilizaron todos, la distribución más lógica de los 18 medallones, una vez colocados cuatro de ellos en las esquinas, es situar, equidistantes, cinco en los largueros y dos en los montantes. Las cuatro figuras de las plaquitas comparten tamaño y fisonomía con el San Mateo del Tetramorfo, por lo que cabe aventurar que en ellas se está representando a los evangelistas en su forma humana. Siguiendo esta idea, lo propio es ubicarlas en los extremos de los montantes: en el izquierdo los que miran a la derecha y viceversa.

A tenor de las bases vermiculadas de los medallones, los espacios entre estos hay que suponerlos decorados del mismo modo. Pero también con cabujones.



No siendo igual el desplazamiento lateral de las galerías, la mandorla con la Virgen y el Niño no queda centrada; de aquí que se haya desplazado hasta promediar la separación. El descentramiento sería una consecuencia de la reforma que, según Gauthier, también afectó a su estructura. Esta debe ser la razón de que la moldura vermiculada que forra los distintos lóbulos fuera recortada; y es que los respectivos radios de curvatura no son coincidentes.

La pedrería de varios fragmentos de la imposta corrida que separa los niveles de las galerías no sigue el patrón 2-1-2-1-2 que se observa en el resto, lo que los delata como añadidos. Durante el rearmado del retablo de 1982, Gauthier comprobó que al menos uno de ellos formó antes parte del marco, pues el dibujo de su vermiculado continúa en la base de uno de los medallones.³⁰ Dado que este fragmento muestra un cabujón y el engaste de otro, el marco debe reconstruirse con ellos dispuestos siguiendo la misma secuencia. El tamaño de estos cabujones que hacen el “2” en el marco es similar al que hace el “1” de la imposta, por lo que, consecuentemente, los que hacen el “1” del marco deben ser de mayor tamaño; es decir, como el de los cristales reutilizados para formar la cruz del frontón. Finalmente, y tomando como referencia el sarcófago de San Junien y varios frontales catalanes, hay que suponer los dos espacios verticales que separan el cuerpo central de las áreas de las galerías cubiertos por molduras similares a las que conforman la imposta corrida, solo que dispuestas a modo de jambas.



Frontales con escenas de la vida de San Sadurní (izquierda) y San Martín (derecha). Las diferentes escenas se separan mediante molduras y los marcos están decorados también con medallones.

³⁰ *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros* (1982), segunda edición, p. 30. La comprobación la realizó junto a Fernando Redón, director por entonces de Príncipe de Viana. La correspondiente fotografía, que se reproduce más adelante, fue incluida en la página 48.



Reconstrucción hipotética del frontal en su **Estado I**.

A propósito de los medallones.

Dos confusas puntualizaciones realizadas por Patricia Stirnemann en “Émaux et enluminures: problèmes de flore”, parecen dar a entender que, en su opinión, los medallones no habrían formado parte del frontal original, pues tras vincular dos de los diferentes tipos de flores representados en ellos con ciertas flores dibujadas en una miniatura del Nuevo Testamento del priorato de Deffech (cercano a Limoges) y en los flancos traseros de las arquetas de San Pedro de Apt y de la Adoración de los Magos de Washington, limita las conexiones lemosinas que descubre en el retablo a *los medallones* (y únicamente a los medallones) o a *los medallones* (pero no el frontal completo).³¹



Retablo de Aralar. Fragmento de la imposta corrida aprovechado del marco primitivo: su vermiculado es continuación del de uno de los medallones (img. 1). Flores gorro de los medallones estudiadas por Patricia Stirnemann (img. 2c y 2c').

Después de haber visto –tanto en este anexo como en el dedicado a la Virgen– la evidente vinculación formal y estilística entre las figuras que conforman la escena de la Adoración de los Magos en el retablo de Aralar y las de la arqueta de Washington, puede resultar sorprendente la restricción que establece en su conclusión, pero hay que tener en cuenta que su idea del retablo de Aralar está condicionada por la última hipótesis propuesta por Marie Madeleine Gauthier para explicar su origen: que fue una obra realizada en Pamplona por un equipo multidisciplinar de artistas entre los que se encontrarían un esmaltador procedente de Limoges y un orfebre venido del supuesto taller de Silos.

La primera flor que analiza es una singular evolución de uno de los tipos de *flor gorro* que aparecieron en la iluminación inglesa durante el segundo cuarto del siglo XII (biblia de Bury, ca. 1136) como mutaciones de la *flor tentacular*, y que, junto a sus también características palmetas flor, se divulgaron a mediados de siglo por todo el “imperio Plantagenet” y, finalmente, por el resto de Europa. Las *flor gorro*, son flores de un sólo pétalo que, por lo general, tienen una visera trilobular festoneada, un cinturón coloreado o perlado y una copa que en ocasiones se reviste de escamas o bayas.

³¹ *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts* (1996), pp.225-46. Actas del coloquio organizado en el Museo del Louvre por el Servicio cultural los días 16 y 17 de noviembre de 1995.



Flor tentáculo a)Flor gorro *solideo* b)Flor gorro *capucha* c)Flor gorro *frigio*

Tipología de las flor gorro. Las flores del gráfico combinan los distintos patrones con los que acostumbraban a decorarse sus diferentes partes. A falta de otro criterio he optado por clasificarlas según una denominación propia: los tipos *solideo* y *capucha* son los que aparecieron en la Biblia de Bury, bien como flor independiente o bien como pétalos de una palmeta flor; el tipo *frigio* es la evolución que descubre y estudia Patricia Stirnemann.

Estudiando la flora de la arqueta de Apt, Patricia Stirnemann se dio cuenta de que sus ocho *flor gorro* habían sufrido una evolución muy particular y similar a la que presentaba otra *flor gorro* en una miniatura del Nuevo Testamento del priorato de Deffech:

...la flora de la arqueta Apt revela la presencia de artistas ingleses en el territorio meridional. Pero este no es el único secreto que guarda su flanco trasero. Dos tipos de flores secundarias coronan los pequeños tallos adicionales: una flor con tres sépalos festoneados y una flor con un gorro que se extiende y se enrolla. Este último está siempre grabado, tallado, nunca esmaltado. También viene desde el directorio floral inglés, pero aquí se presenta en una forma inusual, que es una subversión de las reglas del género... ..es en esta forma como aparece en Lemosín, incluso en el Nuevo Testamento de Deffech... Durante el último tercio del siglo, en Inglaterra, esta lengüeta se transforma en otro tipo de gorro, pero no conozco ningún ejemplo, en Inglaterra o alrededores, donde la parte superior escamada de la flor se prolongue como lo hace en la arqueta de Apt [img. 4c], excepto en el Nuevo Testamento de Deffech [img. 3c] y en los medallones (y sólo en los medallones) que adornan el frontal de la Virgen y de los Reyes Magos de San Miguel de Excelsis [img. 2c].



Inicial decorada del **Nuevo Testamento de Deffech** (BNF-latin 252, f. 7; ca. tercer cuarto del siglo XII) y detalle de la flora del flanco trasero de la **arqueta de San Pedro de Apt** (ca. 1186). Resaltadas las flores gorro *frigio* (img. 3c y 4c) y *solideo*, bien como flor independiente (img. 3a) o como pétalo (img. 4a).

Con relación a las versiones de Aralar, también destacó como una particularidad propia la existencia de ejemplares donde *la flor no sólo se estira, sino que también empuja a una segunda flor* [img. 2c’].

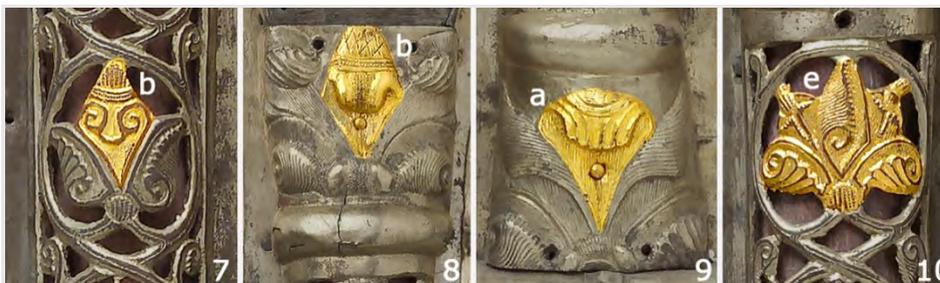
Centrada ya en los medallones del retablo, a continuación vinculó la otra flor estudiada, la que tiene tres pétalos festoneados (fig. 5d), con las flores representadas en los flancos traseros de la arqueta de Washington (fig. 6d).



Medallón del **retablo de Aralar** con la flor de tres pétalos festoneados (img. 5d) que también se reproduce – sólo que con pétalos verde-amarillo en lugar de azul-blanco– en el flanco trasero (img. 6d) de la **arqueta con la Adoración de los Magos de la National Gallery de Washington**. Aunque Stirnemann no repara en ellas, en los flancos traseros de la arqueta de San Pedro de Apt también se pueden ver dos versiones más desarrolladas de esta misma flor (img. 4d’).

Por todo ello, en su conclusión reseña que le parece *importante reconocer que los medallones (pero no el frontal completo) forman parte del mismo grupo estilístico como las arquetas de Apt y Washington*.

Pues bien, si Stirnemann hubiera prestado la misma atención al resto del retablo habría descubierto que la mayoría de las flores que figuran en los medallones también se encuentran reproducidas en las basas, fustes y capiteles de la columnillas de las galerías [fig. 7b, 8b, 9a y 10e], si bien es cierto que las *flor gorro* en su versión pétalo.



Retablo de Aralar, detalles de las columnillas de las galerías. Por lo general, lo que predominan en éstas son adaptaciones o evoluciones de las palmetas flor inglesas, en las que los pétalos se prolongan a modo de tentáculos, pudiendo estar todos o una parte de ellos enroscados a los tallos de la propia flor o de otra vecina. Son las denominadas *palmetas tentaculares* y *palmetas pulpa*.

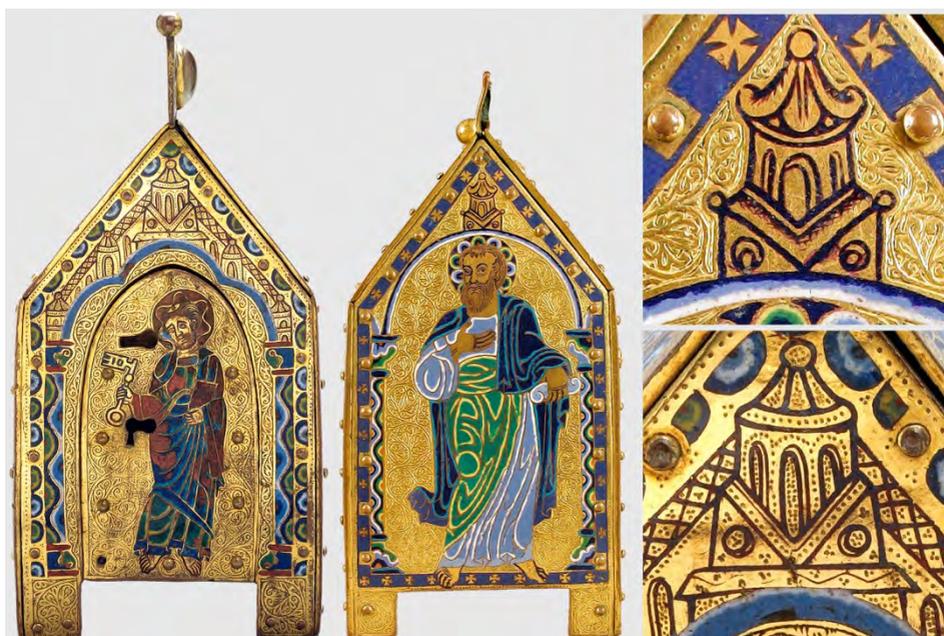
Pero, además de con estas flores, la vinculación del retablo de Aralar con las arquetas que comenta y con otras obras de Limoges de fondo vermiculado también se acredita con otros de sus particulares motivos decorativos.

Las áreas esmaltadas de las arquetas de Apt [img. 4F] y de Washington [img. 6F], así como la de Santa Valeria del Museo Británico, la de San Esteban de Gimel les Cascades y las de la Virgen con Niño del Museo Británico y del Museo Nacional de Baviera, están enmarcadas por orlas de fondo azul decoradas con florecitas/estrellitas cuyos núcleos alternan los colores blanco y rojo. Es la misma orla que forma parte de la mandorla de la Virgen del retablo y que también decora el escabel en el que apoya sus pies [img. 11F] o la pasamanería del apóstol situado bajo el arco superior izquierdo.



Retablo de Aralar, detalles de la orla y el escabel de la Virgen (img. 11F) y de uno de los torreones del Jerusalén Celeste de las galerías superiores.

También resulta especialmente interesante la coincidencia de la arquitectura que remata los torreones del retablo [img. 12] con la de los representados en los piñones de las arquetas de Apt, del Hermitage, del Museo Metropolitano de Nueva York (Cristo en Majestad con Cordero de Dios y Crucifixión con Cristo en Majestad) y de la Adoración de los Magos (la que tiene perdida la placa del flanco principal) del Museo Nacional de Copenhague.



Piñones de las arquetas de **Cristo en Majestad y Cordero de Dios** (izda.) y de la **Crucifixión y Cristo en Majestad** (dcha.) del Metropolitan Museum de Nueva York. Con pequeñas variaciones en la cantidad de ventanales, torreones similares también se pueden ver en otras arquetas de fondo vermiculado e incluso en el frontal (no esmaltado) de Santo Domingo de Silos

Curiosamente cuando Patricia Stirnemann describe los torreones de la arqueta de Apt dice que están *coronados con tejados y cornisas con un encanto típicamente lemosino*.

La arquitectura del Jerusalén Celeste del retablo es, ciertamente, muy particular y, además, difiere en sus dos niveles. En su concepción más elemental, la del nivel superior sigue la idea del representado en la miniatura de La Expulsión del Paraíso del Salterio de St. Alban (ca. 1131-1140), y la del nivel inferior está claramente influenciada por el representado sobre las galerías del Sarcófago de Saint Junien.

Sobre el grabado del Genio Alado.

Cuando Eugène Roulin describió la *moderna* cruz de cristales del retablo, además de lo ya dicho al inicio de este anexo, hizo un comentario que, sorprendentemente, ha pasado completamente desapercibido:

*...un examen cuidadoso incluso nos ha revelado, a través de uno de los grandes cabujones de la cruz, un grabado del siglo XVIII que representa a un genio alado con abundante cabellera y sosteniendo una banda de tela con las dos manos.*³²

Pero, puesto a buscar a este misterioso *genio alado*, no lo encontré. Lo que sí descubrí, en cambio, es que bajo el gran cabujón circular dispuesto sobre la Virgen también se había insertado otro dibujo: el de una flor que sale desde un tiesto. Fue redactando la primera edición de este anexo cuando me di cuenta de que, además de los medallones y los arquillos, en el retablo todavía falta por recuperar otra pieza de las robadas en 1979: el cabujón central de la cruz. Enseguida concluí que este debía ser el cristal al que se refirió Roulin. Sólo era, pues, cuestión de encontrar una fotografía con un primer plano de la cruz realizada con anterioridad al robo. Aunque se antojaba misión imposible, afortunadamente la foto existe.³³



Retablo de Aralar. A la izquierda, el desaparecido cristal central de la cruz con el grabado. En el centro, la misma imagen destacando la cara con bigote, el torso y la mano del genio alado, así como el libro o filacteria que parece estar leyendo. A la derecha, el dibujo de la flor insertado tras el cabujón situado sobre la Virgen. A falta de otra información, hay que suponerlos introducidos por el responsable de la restauración de 1765; es decir, por José de Giraud.

³² *Op. cit.*, p. 297.

³³ Fue realizada por Garikoitz Estornés Zubizarreta –hijo de uno de los fundadores de la editorial Aunamendi– y puede consultarse en la web de Eusko Ikaskuntzaren Euskomedia Fundazioa (www.euskomedia.org), la entidad que administra los fondos de la citada editorial. Di a conocer el hallazgo en <https://www.facebook.com/retablodearalar/> en la entrada del pasado 22 de agosto de 2015 (el 27 de febrero había comentado que estaba a la búsqueda de esta fotografía).

Un segundo robo en el retablo.

Además de por las bolitas de esmalte negro y los cristales actuales, la pedrería que adorna el retablo también incluía, al menos, dos cristales rojos. Estaban situados en los arcos de Gaspar y de María. Y digo “estaban” porque ya no están. Fueron robados en vísperas de la exposición con la que el Museo de Navarra celebró su total restauración (26 de marzo a 7 de abril de 1991). Primero desapareció el insertado en el arco de María³⁴ y poco después el del arco de Gaspar.³⁵



Retablo de Aralar. A la izquierda, fotografías realizadas al soporte desnudo una vez bajado del santuario (enero de 1982). A la derecha, fotografías realizadas por José Luis Larrión el 26 de septiembre de 2005.

© Manuel Sagastibelza Beraza.

Agradecimientos: Una vez más, a **Mikel Zuza**, que fue quien me propuso reconstruir el retablo en su Estado I (y al que muchos ven retratado en el grabado del *genio alado*), y a **Esperanza Aragonés**; quienes además de compartir conmigo su sabiduría, también me obsequian con su amistad.

Fotografías:

- © José Luis Larrión.
- © Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra.
- © National Gallery of Art, Washington D.C.
- © The State Hermitage Museum, San Petersburgo
Государственный Эрмитаж.
- © Bibliothèque Nationale de France (BNF).
- © The Walters Art Museum.
- © Museu Episcopal de Vic
- © Corpus Christi College, Cambridge.
- © Manuel Sagastibelza Beraza.

³⁴ Fotografías 00045430,-34,-35,-37,-47,-64 del Archivo Sahats custodiado por Euskomedia Fundazioa. Fueron realizadas en vísperas de la citada exposición; probablemente, durante la presentación a los medios de comunicación. El arco de Gaspar todavía conserva el cristal rojo.

³⁵ Cf. www.facebook.com/TurismoReynodeNavarra, fotografía divulgada el 4 de diciembre de 2014, realizada en la misma sala aunque en diferente momento. También se puede comprobar la desaparición de los dos “rubís” en la fotografía del retablo incluida en *Catálogo Monumental de Navarra*, V*, Merindad de Pamplona: Adios-Huarte Araquil (1994), lámina LX.

CONSULTA BIBLIOGRÁFICA

- ARIGITA LASA, M. *Historia de la Imagen y Santuario de San Miguel de Excelsis* (1904).
- ARTIÑANO, PEDRO M., “Esmaltes españoles”, *Arte Español* (1923), VI.
- BIURRUN Y SOTIL, T., *El Arte Románico en Navarra* (1936).
- BOEHM, B. D., “Chasse with the Adoration of the Magi”, *Enamels of Limoges, 1100-1350* (1996).
- 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.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C. “Artes suntuarias: esmaltes y orfebrería”, *El arte románico en Navarra* (2002).
- GARCÍA DE PALACIOS, F., *San Miguel de Excelsis Aparecido en la Cumbre de Aralar* (1718).
- GARCÍA GAINZA, M. C., “San Miguel de Aralar”, *El arte en Navarra* (1994), vol. I.
- , *Catálogo Monumental de Navarra, Merindad de Pamplona*, vol. V*, (1994).
- 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.
- , “Le frontal de San Miguel de Excelsis” (comunicación de marzo de 1982), *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France - 1982* (1984).
- , “El frontal de altar de San Miguel de Excelsis”, *El Retablo de Aralar y otros Esmaltes Navarros* (1982), segunda edición.
- , *Émaux Méridionaux: Catalogue International de Œuvre de Limoges* (1987), t. I., con la colaboración de Geneviève François.
- , “L’Espagne, reconquêtes et pèlerinages de L’Œuvre de Limoges”, *L’Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts* (1995-1998).
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., “Los obispos de Pamplona del siglo XIII”, *Príncipe de Viana* (1957), nº 18.
- , “San Miguel de Excelsis y la Chantría de Pamplona, de M. Arigita”, *Príncipe de Viana* (1971), nº 124-125.
- 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).
- JIMENO JURÍO, J.M., *San Miguel de Aralar. Navarra, Temas de Cultura Popular* (1970), nº 78.
- JUARISTI SAGARZAZU, V., *Esmaltes, con especial mención de los españoles* (1933).
- , “El santuario de San Miguel in Excelsis en la sierra de Aralar”, *Revista Geográfica Española* (1941), nº 12; y también en *Victoriano Juaristi Sagarzazu (1880-1949). El ansia de saber. Datos para una biografía* (2007).
- LEGUINA, E., *Esmaltes Españoles. Los frontales de Orense, San Miguel “in Excelsis”, Silos y Burgos* (1909).
- LOJENDIO IRURE, L.M., “El Frontal de San Miguel «in excelsis»”, *España Románica* (1978), vol. 7; y también en *Rutas Románicas en Navarra* (1995). En ambos casos se trata de la traducción al castellano de “Le devant d’autel de San Miguel in Excelsis”, *Navarre Romane, La Pierre qui vire* (1967), nº 26.
- 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.

- MARCOS MARTÍNEZ, A., *El retablo de Aralar y su restauración en el Museo de Navarra* (1991), folleto de la exposición del mismo nombre celebrada en el Museo de Navarra antes de que el retablo fuera devuelto a Aralar.
- ORBE SIVATTE, A., “Retablo de San Miguel in Excelsis”, *Enciclopedia del Románico en Navarra* (2008), vol. II.
- RICO CAMPS, D., “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.
- SENTENACH, N., “Bosquejo histórico sobre la orfebrería española”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1908), n° 7 y 8.
- STIRNEMANN, P., “Émaux et enluminures: problèmes de flore”, *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts* (1996).
- TABURET-DELAHAYE, E., “Chasse of Saint Valerie”, *Enamels of Limoges, 1100-1350* (1996).
- VASSELOT, M., “Les émaux limousins a fond vermiculé”, *Revue Archéologique* (1905).
- , *Les émaux limousins a fond vermiculé* (1906).
- YARZA LUACES, J., “Arqueta relicario de Santa Valeria”, *De Limoges a Silos* (2001).



Adorno con su Imagen de la Virgen del sagrario de la Catedral de Salamanca, estubo antiguamente en la obsequidad de su Capilla, de donde se sacó para su colocación en esta Capilla mayor, en el año 1765