

visigoda y merovingia, y su aspecto denuncia desde luego más respetable antigüedad que el templo románico que la cobija.— Dentro de esta primitiva construcción que podríamos propiamente llamar edícula ó capilla, y que hoy lo es de San Miguel, se venera la milagrosa efigie del excelso Arcángel (convencional simulacro, dado que realmente bajase del cielo, donde los espíritus puros carecen de humana forma), efigie tan desfigurada por la piedad de los fieles que desde tiempo inmemorial, y con poca discreción, la vienen recargando de caprichosos revestimientos, que nos fué de todo punto imposible juzgar de su real y verdadera forma. Para hacernos cargo de ella, nos hubiera sido preciso encontrarnos en la buena proporción que disfrutó el P. Burgui cuando en 1756, con motivo de haber robado y estropeado unos ladrones la prodigiosa imagen, fué despojada de su antiguo vestido por disposición del Dr. D. Juan Lorenzo de Irigoyen, prior de Velate, dignidad de la catedral de Pamplona, en cuya presencia y la de varios testigos se practicó en la sacristía de la iglesia la operación de ponerle vestido nuevo. «Haviendole desprendido el platero el antiguo vestido de plata, dice el piadoso monje historiador (1), vimos todos que el cuerpo y la cabeza de la Imagen Sagrada eran de una misma especie de madera morena, y muy sólida, que nadie pudo conocer, ni aun el maestro carpintero que asistía al examen ocular. En las espaldas, en los ombros, y sobre la cabeza, se hallaron indicios de haver habido antes continuación con la Cruz, las alas y los brazos: por lo qual se creyó sin duda alguna, conforme á la tradición antigua, que toda la obra fué de una misma materia continuada. Faltaba de esta en la Cruz, brazos y alas; y por esso en estas partes substituyeron los antiguos las correspondientes piezas de otra especie de madera, proporcionándolas con la misma disposición, y figura, que tenía la Imagen en su formación primitiva. Fatal desgracia de los antiguos tiempos, y detrimento

(1) Lib. III, cap. X, § III.

»bien sensible para nosotros, haverse enagenado tales porciones de este inestimable thesoro!» Colíjese de esta descripción, limitada á la materia de que está formada la efigie y al modo cómo fué labrada, que el objeto es realmente muy antiguo; pero respecto de su forma y estilo el P. Burgui nos deja á oscuras. Nos quedamos con la gana de examinarlo de cerca, y en vano aguzábamos la vista, cuando el buen vicario, solemnemente revestido de pluvial, nos le hacía adorar bajo el revestimiento de plata y cristal que le oculta á manera de relicario.

Pero en medio del disgusto que nos causaba el no poder formar una cabal idea de la estructura de la efigie aparecida, para deducir si era ésta ó no coetánea del primitivo santuario, que la tradición hace del séptimo siglo sin que una inspección artística superficial lo repugne, nos indemnizaba con creces, produciéndonos la más grata sorpresa, el ver que el retablo del altar mayor, lejos de ser una obra de escaso interés cual nos la ofrecía el grabado de Carmona que acompaña al libro del P. Burgui, era una verdadera é ignorada joya artística.—El regocijo que su aspecto nos produjo es imposible de describir: encontrarse con uno de los más bellos ejemplares de la esmaltación incrustada de la Edad-media en una alta montaña de Navarra, donde los aficionados á las antiguas artes suntuarias no hubieran nunca podido figurarse la existencia del menor objeto curioso de humana industria, y pensar que esa interesantísima obra artística no es un mero vaso sagrado, un cáliz, un copón, una custodia, ni una mera cruz, ó porta-paz, ó relicario, ó báculo episcopal, sino un gran retablo,—ó quizá más bien un frontal de altar,—íntegro y perfecto, intacto y espléndido, sin rival en ninguna de las más famosas colecciones de antigüedades del mundo, era en verdad motivo más que suficiente para estimarnos afortunados; y aun para jactarnos de *descubridores* de tan inapreciable joya, habida consideración á esos noventa y un años de absoluto silencio transcurridos desde que el P. Burgui habló de ella por primera vez, y á la circunstancia de que la manera cómo publicó su di-

bujo, era más propia para desorientar que para despertar interés hacia la noble antigualla. En efecto, dibujó el retablo de San Miguel de Excelsis para la obra del erudito capuchino, un D. Manuel de Beramendi y lo grabó en cobre D. Juan Antonio Salvador Carmona; pero con ser la lámina obra de tan esclarecido grabador, salió tan falta de carácter, á causa sin duda de la inexactitud del dibujo, propia de una época en que no se sabían ver el estilo y la fisonomía de los antiguos monumentos, que el peregrino objeto del siglo XI más parecía producto del Renacimiento bastardo del XVII (1).

Es el retablo de San Miguel de Excelsis un gran rectángulo que mide 4 piés navarros y 3 pulgadas de alto por 7 piés y 5 pulgadas de ancho. Tiene dos sisas ó escotaduras en los dos ángulos superiores de derecha é izquierda: accidente que parece acusar una modificación de época relativamente moderna, por la razón que luégo te diré. El rectángulo es un tablero de madera cubierto de chapas de metal dorado á fuego y esmaltado, que admirablemente casadas unas con otras y sujetas á la armazón de madera, componen un todo de traza románica, que se subdivide de la manera siguiente. — Finge la decoración arquitectónica un cuadrilátero rectángulo en el centro, más alto que ancho, en el que se halla inscrita una aureola angrelada de forma ovalar. Dentro de esta aureola hay otra, apuntada en las dos extremidades de su eje mayor, y ocupa su

(1) Nuestro descubrimiento fué el año 1865: diez años después, en 1875, dimos á la luz pública nuestro estudio acerca del retablo de San Miguel in Excelsis en el tomo 6.º del *Museo Español de Antigüedades*. Posteriormente, guiados del interés que no podían menos de despertar entre los amantes del Arte y de la Arqueología las noticias por nosotros publicadas, y aun quizá más las divulgadas por nuestros compañeros de expedición, todos relacionados con doctos anticuarios de Cataluña y de Francia, visitaron el Santuario del monte Aralar algunos eminentes críticos y escritores de historia del arte, entre ellos el muy entendido Barón Davillier, autoridad de gran peso en lo relativo á las artes suntuarias de la Edad-media; y por éste tuvo conocimiento de la existencia de la incomparable joya artística un personaje áulico, que acaso contribuyó á la visita hecha por S. M. el rey D. Alfonso al Santuario de San Miguel in Excelsis hallándose en los baños de Betelu.

campo la imagen de Nuestra Señora sentada sobre el arco iris, á la manera bizantina, con el niño Dios en el regazo, en actitud de dar la bendición. Á derecha é izquierda de este cuadrilátero central, cuya anchura viene á ser una tercera parte escasa de la longitud de todo el retablo, se desarrollan dos órdenes de arquerías de medio punto, sobrepuestas una á otra, con tres arcos en cada cuerpo ó zona, de manera que constituyen doce arcos ú hornacinas, en cada una de las cuales se cobija una figura. Sobre el cuadrilátero del centro, en que se halla dentro de su aureola la Madre de Dios, hay un espacio, también rectangular, ocupado por una cruz *gemmata* ó de pedrería, con un chatón por peana y dos recuadros á cada lado con otras tantas figuras. Y por último, á derecha é izquierda, sobre las arquerías arriba mencionadas, llenando los espacios que quedan entre éstas y la sisa de cada ángulo superior del retablo, hay, repartidos de una manera simétrica, diez y ocho gruesos chatones convexos que aumentan la riqueza del conjunto y producen muy bello efecto.

Las figuras repartidas en esta magnífica pieza, hoy destinada á retablo, son veintiuna, ejecutadas todas en esmalte plano; incrustado en las láminas de metal labrado que les sirven de fondo, con todos los perfiles del dintorno de delicados filetes de oro. Las cabezas son de alto relieve, sin esmaltar. Su distribución, significación é indumentaria, helos aquí: la Virgen María, que ocupa el centro, y que según te he dicho está sentada en el arco iris con su divino Hijo en el regazo, tiene bajo las plantas un escabel de forma prismática triangular, adornado de pedrería. Cubren sus piés unos borceguíes en punta, recamados de perlas. El arco que le sirve de asiento, subdividido por molduras exornadas de menudas hojuelas y perlas, tiene encima el almohadón bizantino que se ve en los dípticos consulares é imperiales, asomando por ambos lados de la figura. Las coronas de la Santa Madre y del niño Dios aparecen realizadas con piedras preciosas. Los pliegues de las vestiduras están dispuestos según el estilo dominante en la escuela neo-griega del Rhin. En

el fondo, junto á la cabeza de la Virgen, se ven la *Alpha* y la *Omega* alusivas á la consubstancialidad del Verbo con el Padre, principio y fin, sagrado emblema de los cristianos católicos que desde el tiempo de los visigodos se perpetuó hasta la conclusión de la Edad-media. Á la derecha de Nuestra Señora hay también en el fondo cincelado de la lámina de cobre dorado, una estrella, formada por una refulgente gema de cristal de roca orlada de rayos, la cual responde á la presencia de las tres figuras que ocupan las tres arcadas ú hornacinas de la zona inferior á mano izquierda del que mira, según luégo verás.

En el rectángulo ó cuadrilátero central que ocupa la Virgen con Jesús niño, deja la aureola que la circunda cuatro enjutas: llénanlas las cuatro figuras que corresponden á los cuatro Evangelistas, y en el orden que prescribe la iconografía de las Iglesias latina y griega, á saber: el toro figurativo de San Lucas, en lo bajo, á la izquierda; el león que simboliza á San Marcos, en lo bajo, á la derecha; el águila, figura de San Juan, en lo alto, á la izquierda; y el ángel, emblema de San Mateo, en lo alto, á la derecha. Cada una de estas figuras, de esmalte perfilado de oro y con la cabeza de alto-relieve, llena perfectamente el plano trapezoidal que ocupa en su enjuta, y su dibujo tiene cierto carácter heráldico y monumental que denota un gusto formado en la buena ornamentación oriental. Los accesorios que este tetramorfo ostenta no son todos iguales: San Lucas y San Marcos tienen sendos libros; San Juan una tira de pergamino ó papyrus en forma de graciosa cartela; San Mateo una filacteria desarrollada, donde se lee en clarísimos caracteres de esmalte negro sobre un fondo blanco, un verdadero enigma arqueológico, de que más adelante nos haremos cargo.

Ya sabes que entre los cuatro Evangelistas hay dos apóstoles: San Juan y San Mateo. Ocupando éstos los dos ángulos superiores del cuadrilátero que contiene la figura de la Virgen, tienen encima los otros cuatro apóstoles que están en el remate del retablo á los dos lados de la cruz. Los otros seis que faltan

para completar el apostolado, ocupan las seis hornacinas de las dos arquerías altas, de modo que los doce apóstoles se hallan todos reunidos en la parte superior de esta bien razonada máquina arquitectónica. Todos sin distinción llevan la túnica y el *pallium* griego, y sendos libros en las manos, á excepción de San Pedro que ostenta las llaves: todos asimismo aparecen descalzos, sin campo en qué fijar los piés, según la antigua manera bizantina. — La arquería baja del lado izquierdo del espectador aloja en cada una de sus tres hornacinas un rey mago. Miran los dos primeros hacia la estrella que vimos antes brillar en el campo de oro ocupado por la Virgen con Jesús; el tercero vuelve el rostro al opuesto lado, sin más motivo al parecer que el de romper la uniformidad de la posición de las tres figuras. Los tres reyes llevan vestidura bizantina de túnica y clámide, coronas semejantes á las de las dos sagradas personas á quienes visitaron guiados por aquel lucero, y en sus manos las ofrendas que tributaron á Jesús recién-nacido en su humilde pesebre. El primero tiene cubiertas con la clámide las manos, en que lleva la copa con el oro que ofreció; el que lleva el incienso tiene su copa en la mano derecha y levanta la izquierda en señal de adoración; el que va á ofrecer la mirra lleva sujeto con ambas manos el vaso que la contiene. Tampoco estas figuras posan en plano alguno, y llevan los piés cubiertos con lujosos zapatos recamados de pedrería.

Ofrecen el mayor interés las tres figuras que llenan las hornacinas de la arquería baja de la derecha. Es la primera y principal la del arcángel San Miguel, que hace patente la originaria consagración de esta hermosa pieza de orfebrería y esmalte al santuario donde siempre ha estado. El príncipe de la milicia celeste aparece representado en pié sobre una zona de varios arcos concéntricos, con largas alas, y teniendo en la mano siniestra un libro, accesorios alusivos á aquella visión apocalíptica en que el supremo arcángel se apareció á San Juan Evangelista de la manera que lo describe éste en su capítulo X: *Ví también á*

otro ángel valeroso bajar del cielo... el cual tenía en su mano un librito... y puso su pié derecho sobre el mar y el izquierdo sobre la tierra. Componen su vestidura estola y palio griegos, los mismos que se suelen dar á todos los ángeles en las miniaturas y mosaicos del Bajo Imperio.—Los otros dos personajes, hombre y mujer, son dos magnates, según lo indican sus lujosos arreos, su calzado todo cubierto de piedras preciosas, y los emblemas que llevan en las manos. El hombre tiene en la cabeza un casquete muy ceñido al cráneo, rematando en una como bellota ó madroño; su clámide, sujeta sobre el hombro izquierdo con una gruesa fíbula ó broche redondo, presenta un forro todo recamado de grecas de oro de arriba abajo; parece llevar guantes por la gema que luce en el dorso de su mano izquierda, y sostiene en ella un cetro que remata en una gran macolla de cuatro pétalos, semejantes á los de la flor de lis. La mujer lleva un traje muy honesto en la forma y de gran distinción: sobre una finísima estola que forma delgados pliegues, cuelga de sus hombros hasta cerca de los piés un amplio paludamento recogido sobre los brazos, descubriendo sólo las manos, y encima de este abundante peplo le baja de la cabeza una toca ó velo que envuelve su garganta. En la mano derecha muestra una flor parecida á la del lirio silvestre ó gladiolo, emblema de realeza, acaso no exclusivamente peculiar de los reyes francos de la segunda raza.—¿Qué personajes son estos? El erudito P. Burgui vió en ellos al rey de Navarra D. Sancho el Mayor y á su esposa D.^a Elvira, llamada también Doña Mayor y Doña Munia; mas para exponer todos los fundamentos que dan fuerza á esta opinión, hay que desentrañar primero el sentido de la inscripción puesta en la filacteria del ángel que representa al evangelista San Mateo. Esta inscripción, tan clara en la forma de sus caracteres cuanto oscura en el significado de los mismos, aparece esmaltada así: $\wedge \text{ } \ddot{\text{z}} \text{ } \text{IO} \text{ } \text{:} \text{ } \text{8} \text{ } \text{:} \text{ } \text{R}$

¿Quién, á primera vista, no la interpretará resueltamente como el P. Burgui: *Anno Christi 1028*? Pero vale la pena exa-

minar si esta primera y fácil lectura ha de ser también la última y decisiva. Ocurre desde luégo el reparo de si los dos signos iniciales \wedge y $+$ están bien leídos como *Año de Cristo*. Con recordar que son bastantes los instrumentos antiguos en que la A se halla sustituida por la \wedge , y que desde el emperador Valente fueron muchos los príncipes cristianos que usaron el monograma de Cristo en la forma abreviada y fácil de una simple cruz, esta primera objeción parece resuelta.—Mas hay otro reparo, que se refiere al sistema numeral seguido para expresar la época, siendo así que el uso general de España hasta fines del siglo XII no fué contar por los años del nacimiento ó de la Encarnación de Cristo, sino por la Era de Augusto. El sistema de contar por los años de la Encarnación fué introducido en Cataluña por un concilio Tarraconense en 1180; en Aragón por las cortes de Zaragoza de 1349; en Valencia por las cortes de 1358; en Castilla lo establecieron en 1383 las cortes de Segovia; en cuanto á Navarra, no se descubre ley ó decreto de autoridad pública que variase la antigua práctica de contar por la Era de Augusto. Pero señala el P. Burgui escrituras reales pertenecientes al mismo santuario de Excelsis, que se custodiaban en su tiempo en el archivo de la catedral de Pamplona (en el cajón de la *Chantría*), de las cuales, suponiéndolas auténticas, resulta que el cómputo según los años de Cristo comenzó allí antes que en los otros reinos. Cítanse entre ellas dos del mismo siglo XI, una del rey D. García el de Nájera, del año 1040, y otra de su hijo D. Sancho el de Peñalén, del 1074. En ambas figuran simultáneamente los dos sistemas, el de la Era y el de los años de Cristo, y fuerza es reconocer que no citó el erudito capuchino monumento alguno, literario ni artístico, anterior al siglo XIII fechado sin la Era. Pero el P. Burgui no echó de ver dónde estaba el nervio de la demostración que intentaba, y era porque no sospechaba dónde se construyó el objeto que describía. ¿Habría quien niegue que en Francia y en Alemania, imperando Carlo-Magno y sus sucesores, era ya usada la Era cristiana, y aun

preferida á la Era cesariana, para muchos documentos oficiales, como lo evidencian los mismos Capitulares del gran Emperador? — El último argumento en contra de la interpretación del P. Burgui se funda en el empleo de las cifras arábicas en lugar de las romanas, para fechar una obra de arte del siglo XI. Verdaderamente el uso de tales cifras no llegó á ser general hasta los siglos XIV y XV, y en Francia hasta el tiempo de Francisco I; mas ha de tenerse presente que el tránsito de uno á otro sistema no se verificó en ninguna nación de golpe, sino que fué operándose paulatinamente, y sus principios debieron de ser tan remotos como la noción misma de las cifras numéricas que por último habían de prevalecer. Así se van lentamente produciendo todas las mudanzas en lo humano. El gran Gerberto, genio extraordinario del décimo siglo, conocido en el Pontificado con el nombre de Silvestre II, que fué para los Othones II y III de Alemania lo que había sido Alcuino para Carlo-Magno, había estudiado las ciencias matemáticas en las academias de los árabes-españoles, y no es posible suponer que no usase él las cifras arábicas mientras fué en Francia monje benedictino, y en Lombardía abad de Bobbio, y en Alemania preceptor de Othon II, y maestro de Roberto Capeto en Borgoña, y luégo arzobispo de Reims, y después arzobispo de Ravena, y por último Papa. Luégo veremos porqué es fuerza considerar extendida hasta los mismos talleres industriales de Verdun la influencia del monje Gerberto en tiempo de Othon II y Othon III, que es cabalmente cuando se verifica la importación del arte de esmaltar de los bizantinos en el Occidente. Pero no se dé si se quiere valor ninguno á estas racionales conjeturas: supóngase que Gerberto desconocía las cifras numerales de sus maestros los árabes, ó que no quiso servirse de ellas; supongamos más, que Gerberto no estudiara en las academias del Califato occidental, y que aciertan Isaac Vosio, Huet, Ward y Chasles al atribuir á los Pitagóricos de los primeros siglos de nuestra Era la introducción en Europa de los números que llamamos arábicos. Siempre ten-

dremos que había quien los empleaba en el siglo XI, aunque no fuera en instrumentos oficiales y de cancillería; y esto es bastante para nuestro propósito. Se objetará acaso que en el supuesto guarismo 1028 la última cifra 8 es meramente una B puesta del revés; pero es de advertir que los números arábicos no fueron introducidos en Europa en la forma perfecta que hoy tienen, sino que, como observa el docto Bachelet, antes de llegar á su forma actual experimentaron numerosas variaciones. En caso análogo se encuentra el guarismo 2, formado con una S en sentido inverso; y es muy posible que la misma semejanza de ambos guarismos con ambas letras, inspirara la idea de emplear estas últimas, invertidas en esta forma, 2 y 8, para que no se tomasen por letras. — Pero sin hacer alarde de sutileza, cuando todos los argumentos en pro de la interpretación del P. Burgui debieran ser desestimados, acaso podría sostenerse que el artífice autor del retablo, al trazar el emblema del evangelista San Mateo recordó una expresión característica de éste, que venía muy á cuento para que en la composición figurase, juntamente con el apostolado, el nombre, por lo menos, del santo precursor de Cristo, de aquel á quien Jesús calificó de *más que profeta*. Pone el referido San Mateo en los divinos labios estas palabras explicando al pueblo quién era el Bautista: *Él es aquel de quien está escrito: mira que yo envío mi ángel ante tu presencia, el cual irá delante de ti disponiéndote el camino* (1); y acaso el que dirigió la obra condensó el versículo del evangelista de esta manera: ANGELUS CHRISTI JOANNES BAPTISTA, y luégo el artífice esmaltador, iliterato, puso al revés las dos letras S y B, esto es, la S del nombre JOANNES escrito en abreviatura, y la B inicial de la palabra BAPTISTA. Imperfecciones de esta especie son muy frecuentes en la epigrafía de la Edad-media.

Sea ó no por último este retablo obra del año 1028, prevalezca ó no la interpretación del P. Burgui sobre la que acaba-

(1) San Mateo, XI, 10.