

Orfebrería de Navarra

-1- EDAD MEDIA

EXPOSICION:

Organizada y patrocinada por la CAJA DE AHORROS DE NAVARRA.

Con la colaboración del ARZOBISPADO DE PAMPLONA

Proyecto y Dirección: FERNANDO REDON HUICI

Supervisión general: FERNANDO PEREZ OLLO.

Coordinación: ASUNCION ORBE SIVATTE.

Coordinación con el Arzobispo: JESUS MARIA OMEÑACA.

Relaciones públicas: JULIA IRIGOYEN

Montaje: FERMIN LIZAU

CATALOGO:

Edita: CAJA DE AHORROS DE NAVARRA.

Textos: M.^a CARMEN HEREDIA MORENO Y MERCEDES ORBE SIVATTE

Fotografías y maquetación: FERNANDO REDON HUICI.

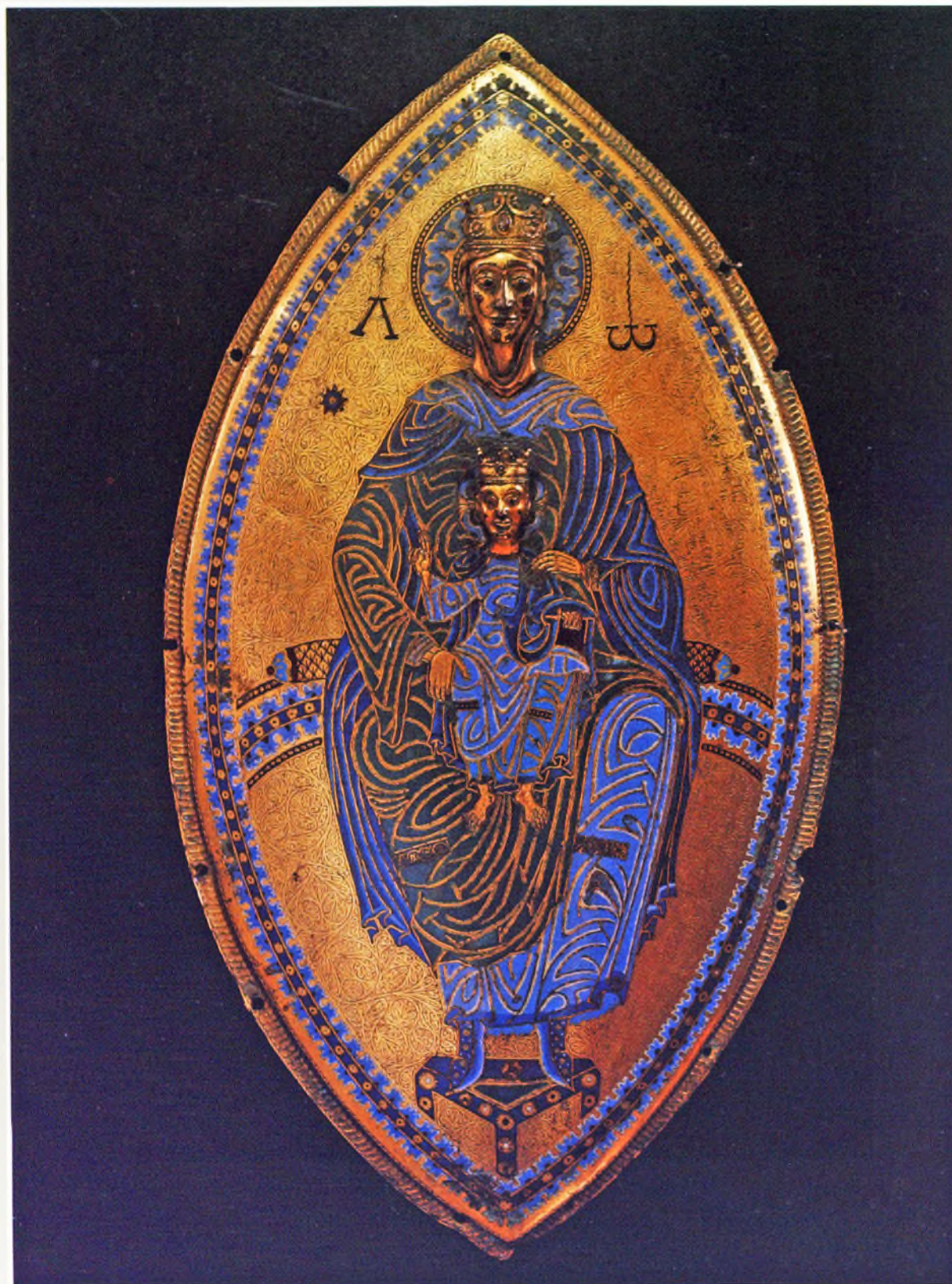
Fotomecánica: REPRODUCCIONES LAR, Logroño

Fotocomposición: COMETIP, Pamplona.

Impresión: I.G. CASTUERA, Burlada

Depósito Legal: NA. 1462-1986.

INTRODUCCION



Mandorla del retablo de San Miguel de Aralar

Nuestro propósito al redactar el presente catálogo ha sido dar a conocer, en apretada síntesis, una visión de conjunto de la platería medieval navarra desde finales del siglo XII hasta el primer tercio del XVI inclusive, panorama que habrá de completarse en el futuro con la platería de otras épocas.

Dada la complejidad de las obras conservadas y la dificultad para exponer algunas piezas señeras, bien por razones de culto o devocionales, bien por encontrarse en proceso de restauración o por algún otro problema insoluble, hemos adoptado un criterio selectivo amplio en orden a la mejor comprensión de la orfebrería medieval de Navarra. Así por ejemplo, la ausencia del retablo de Aralar, –ya expuesto hace cuatro años–, se ha intentado suplir con alguna otra pieza esmaltada de cronología y técnica similares, aunque de inferior categoría artística; la Virgen titular de Roncesvalles está, de alguna manera, presente gracias a la imagen pequeña de la Colegiata, la cruz de Soraurén, actualmente en restauración, se ha sustituido por la de Bearin, copia o réplica contemporánea suya, etc. En definitiva, hemos intentado ofrecer no sólo las obras más importantes de cada siglo sino también ejemplos significativos de los distintos talleres y una tipología lo más variada posible. Junto a piezas de categoría excepcional se muestran otras de menor valor pero igualmente interesantes a la hora de definir un tipo, constatar la existencia de tal o cual taller y confirmar una cronología. Ejemplos de cálices, arquetas, píxides, evangeliarios, custodias procesionales o de manos, imágenes marianas y un amplio repertorio de relicarios tienen así cumplida representación a través de estas páginas.

Un trabajo de tales características requiere la colaboración de personas y entidades diversas. Por ello queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a cuantos lo hicieron posible con su entusiasmo y con su esfuerzo. Por una parte, a la Caja de Ahorros de Navarra que, una vez más, presta su apoyo económico para difundir la cultura y el arte del Antiguo Reino. También al Arzobispado de Pamplona –con sus párrocos y sacerdotes– tan dispuesto siempre a dar a conocer sus valiosas obras, de manera muy especial a su director de Arte Sacro, don Jesús María Omeñaca, entusiasta defensor y difusor del arte navarro, por las facilidades prestadas para estudiar las piezas. Asimismo, damos las gracias a Mercedes de Orbe que, además del análisis de algunas piezas del catálogo, nos ha prestado valiosa ayuda, junto con su hermana Asunción, a la hora de localizar bibliografía, revisar datos y corregir pruebas de imprenta.

El desarrollo de la platería medieval navarra hay que conectarlo con las circunstancias geográficas y políticas del Antiguo Reino¹. No debe olvidarse que el territorio navarro presentaba fronteras con Castilla, Aragón y Francia, y que estaba atravesado por el Camino de Santiago que, además de recoger las principales vías de comunicación de allende los Pirineos, era no sólo ruta de peregrinaciones religiosas, sino también vehículo de penetración de ideas y de formas artísticas procedentes del Continente².

A lo largo de la Edad Media, Navarra se vio envuelta con frecuencia en las contiendas con los reinos cristianos. Además, durante casi dos siglos, desde 1234 hasta bien entrado el siglo XV, la corona se fue vinculando de manera progresiva a monarcas de sangre francesa. En efecto, la muerte sin sucesión de Sancho el Fuerte, acaecida el año 1234, pone fin a la dinastía pirenaica que había gobernado Navarra desde el siglo IX e introduce la Casa de Champaña en la figura de Teobaldo I, sobrino de aquél. Cincuenta años más tarde, el casamiento de Juana I, sobrina de Teobaldo II, con Felipe IV el Hermoso consuma la unión Navarra-Francia, y, posteriormente, con el matrimonio de Juana II y Felipe de Evreux tras el fallecimiento de Carlos el Calvo se entroniza la dinastía francesa de los Evreux que se mantendrá en Navarra hasta la muerte de Carlos III el Noble en el año 1425³.

En el campo de la platería, el Camino de Santiago puede explicar, por ejemplo, la existencia de piezas esmaltadas fechables en torno a 1200 como la arqueta de Fitero, la píxide de Esparza o la Virgen de Artajona, fruto todas ellas de las cuadrillas de esmaltadores itinerantes que transitaban desde Limoges a Silos⁴; el máximo exponente de ese estilo es el espléndido retablo de San Miguel de Aralar ejecutado entre 1275-1285 en un taller de Pamplona por un equipo de artífices llegados de Limoges⁵.

Por otra parte, la fundación y crecimiento en el propio Camino de Santiago de instituciones religiosas tales como la Colegiata de Roncesvalles que, además, poseía importantes encomiendas al otro lado del Pirineo o la presencia de monarcas franceses en Navarra pueden aclarar también el por qué de los numerosos objetos de platería francesa conservados en la provincia o conocidos a través de la documentación. La calidad de estas piezas es siempre exquisita, tanto si se trata de obras de mecenazgo regio como si son producto de patronato eclesiástico. Basta recordar a este respecto los relicarios parisinos del

Santo Sepulcro o del Lignum Crucis de la catedral de Pamplona, contemporáneos de Juana I y su esposo; la Virgen titular de la Colegiata de Roncesvalles –pieza tolosana de la época de Juana II y Felipe de Evreux– o el Ajedrez de Carlomagno labrado en Montpellier en tiempos de Carlos II: ejemplos todos ellos indicativos de la calidad de la platería francesa entre 1280 y 1360 aproximadamente. Pero para calibrar el alcance del mecenazgo medieval en Navarra habría que añadir aquí otros importantes objetos de platería, como la arqueta de filigrana regalada por Juana I a la Colegiata de Roncesvalles, o el cáliz de Ujué y el brazo relicario de San Cernin relacionados con la figura de Carlos III el Noble, exponentes, a su vez, de la categoría alcanzada por los argenteros de la corte navarra a lo largo del siglo XIV⁶.

El resto de la producción de platería local, salvando ejemplos tan magníficos como el Evangelionario de Roncesvalles o la cruz de Monjardín, fechables en la época de Sancho el Fuerte, contrastan con los anteriores por su aspecto mucho más tosco y provinciano, como productos de los talleres locales alejados de los círculos cortesanos de la época, que se van a ir abriendo camino lentamente. El nivel de calidad en estos talleres sube a lo largo del siglo XV donde encontramos ya obras de excelente categoría como la custodia de Sangüesa, los relicarios de Urzainqui o de San Agustín de Pamplona y algunas cruces parroquiales de hacia 1500 como las de Eraul, Roncal y otras. A partir de estos mo-

mentos y, sobre todo, desde el segundo cuarto de siglo, tras la anexión a Castilla, la platería navarra no sólo incorporará las formas renacentistas sino que acentuará las relaciones con los demás reinos peninsulares, Castilla y Aragón principalmente. La custodia de manos de Aibar, marcada en Burgos a comienzos del siglo XVI, puede ser un temprano ejemplo de estos contactos.

Todo el proceso se puede sintetizar en varios puntos: hay un primer momento de esplendor que coincide con el reinado de Sancho el Fuerte, durante el cual un grupo de plateros locales trabaja en la zona de Pamplona-Estella produciendo obras tan importantes como el Evangelionario de Roncesvalles, el desaparecido de la catedral de Pamplona o la cruz de Monjardín; su fuente de inspiración parece ser la gran escultura contemporánea como la portada de San Miguel de Estella, concluida a finales del siglo XII. En segundo lugar, la presencia de las dinastías francesas (1234-1425) supone, por una parte, la importación sistemática de obras de platería y, por otra, la existencia de un crecido número de artífices –extranjeros o navarros– que trabajan en torno a la corte y desarrollan un estilo de gran calidad. Frente a este estilo cortesano, los talleres locales experimentan un estancamiento durante la segunda mitad del siglo XIII y a través del XIV para recuperarse de manera progresiva a lo largo del siglo XV, llegando a alcanzar, en torno a 1500, niveles de auténtica categoría. A partir de este siglo, sobre todo a raíz de la anexión a

Marca del burgo de San Cernin de Pamplona, en el relicario de la Sta. Espina



Marca de Pamplona en la cruz de Epároz





Marca de Sangüesa en la cruz de Iso

Castilla, la platería navarra incorpora influencias de otros reinos peninsulares coincidiendo con la implantación del Renacimiento a lo largo de la primera mitad del siglo XVI. Se trata de un complejo proceso que corre parejo al desarrollo de las corporaciones de orfebres, al nacimiento de su normativa y a la implantación de un sistema de marcaje peculiar que desde Pamplona se va a extender a las vecinas merindades de Estella y Sangüesa.

Aunque desconocemos la fecha en que los argenteros de Pamplona comenzaron a agruparse en cofradías, sí tenemos noticias indirectas de su ubicación, salvo los de origen judío, en el burgo de San Cernin. Allí se habían establecido los francos —dedicados fundamentalmente a la artesanía y al comercio—, a raíz de su repoblamiento en tiempos de Alfonso I el Batallador⁷ y allí los plateros, como el resto de los menestrales, debieron muy pronto agruparse en torno a una cofradía con sede en la iglesia de San Cernin⁸. Más adelante, Carlos II ordenó suprimir todas estas asociaciones, orden ratificada por su hijo Carlos III en el año 1411⁹. Sin embargo, parece que dicha disposición no anuló la actividad profesional de los plateros navarros, que continuaron ejerciendo su oficio tanto en Pamplona como en otras ciudades, ni tampoco supuso la desaparición de sus celebraciones religiosas, sino que tan sólo motivó la supresión de una serie de privilegios y de competencias de tipo administrativo que pasaron a ser desempeñadas por funcionarios reales, a los que se les encomendó



Marca de Estella, en la cruz de Frauli

entonces, a partir de estos momentos la vigilancia del trabajo o la imposición de multas por obras defectuosas, pagadas ahora al poder fiscal en lugar de a las cofradías. En resumen, la orden recortaba las atribuciones de los organismos gremiales, en este caso de los plateros, que, al parecer, debían gozar de unas prerrogativas y de una autonomía que el monarca intenta detener. Tal situación se mantuvo a lo largo de todo el siglo XV, resurgiendo las cofradías con gran fuerza en la centuria siguiente, época de la que datan las primeras ordenanzas de los plateros navarros, fechadas en el año 1587¹⁰.

Con anterioridad, a lo largo del siglo XV se había ido perfilando el sistema de marcaje de la platería navarra, que se difundió también a partir de la ciudad de Pamplona y del burgo de San Cernin, donde estaba ubicada primitivamente esta clase artesana. Igual que en la Corona de Aragón y a diferencia de la de Castilla, el sistema de marcaje se concentra en la marca de localidad, no existe marca personal de contraste y las de autor son muy escasas y de fechas tardías. La marca de localidad presenta en Pamplona dos variantes que se utilizan antes y después de 1423, fecha del Privilegio de la Unión otorgado por Carlos III el Noble. La primera de ellas está compuesta por la abreviatura del nombre de la ciudad, «PPLON», en caracteres góticos surmontada por creciente ranversado sobre estrella de seis puntas, tilde sobre la «O» y apóstrofo sobre la «N». Se resumen en ella, por tanto, lo nominativo y lo heráldico, ya que la estrella y la luna aluden al burgo de San Cernin que poseía esta divisa desde el año 1212, en que se concedió a sus habitantes

el privilegio de usarla como distintivo en premio por haber arrebatado a los moros un estandarte en las Navas de Tolosa¹¹. Cronológicamente y en el campo de la platería, la marca de San Cernin tiene origen incierto, ya que, aunque sólo la hemos localizado en un par de piezas del primer tercio del siglo XV, es posible que comenzara a utilizarse a finales del siglo anterior. Lo que sí está claro es que existía ya en el año 1414, puesto que en esta fecha el rey Carlos III el Noble otorgó a los plateros estelenses la facultad de utilizar también una marca elegida por ellos mismos igual que lo habían hecho con anterioridad los argenteros de Pamplona¹². Ello confirma que la divisa de San Cernin se empleaba ya como marca de platería y, por otra, que la corporación de plateros estelenses ya gozaba de cierta entidad dentro del Reino.

Por extensión, pensamos que de estos momentos debe de datar también la adopción de marca de localidad por parte de los plateros sangüesinos ya que sus esquemas son muy semejantes, puesto que en ambos casos se fusiona lo nominativo y lo heráldico, abreviado en Sangüesa por la complejidad de su nombre y de su escudo. El resultado es, por tanto, el nombre de la ciudad, «STELA», o sus iniciales «SANG», en caracteres góticos surmontado por el escudo de la villa, total –estrella de seis puntas– o parcial –terciado en palo–, respectivamente. Tales cuños se mantendrán en vigor, tanto en Estella como en Sangüesa hasta finales del siglo XVI¹³. Por el contrario, la marca de San Cernin fue destruida en el año 1423 según lo dispuesto en el capítulo dieciséis del Privilegio de la Unión otorgado por Carlos III el Noble: «... que la marca o seillo de marcar la plata, que solia ser con las armas del dicho burgo... sea deffecha e sea fecha de nueuo otra marqua, en la qual será la seynnal una corona e tendrá de yuso en escripto Pomplona...»¹⁴. En consecuencia, a partir de esta fecha la marca se simplifica, ya que la divisa del burgo de San Cernin –la estrella y la luna– se sustituye por la corona alusiva a la monarquía. Esta modalidad se mantendrá vigente hasta finales del siglo XVI, si bien a partir de la segunda mitad del XV puede ir acompañada de la marca de autor que, en estos momentos, se compone por letras góticas engarzadas formando el anagrama del nombre del platero, cual es el caso del maestro Johan de Pamplona¹⁵.

Por otra parte, aunque las piezas conocidas no nos permiten, de momento, establecer conclusiones definitivas sobre el desarrollo y las relaciones entre los distintos talleres navarros a lo largo de los siglos XIV y XV, si podemos aventurar algunas ideas basándonos, sobre todo, en los tipos de cruces parroquiales que son uno de los objetos que se han conservado en mayor número¹⁶. Los elementos diferenciadores son la traza y la iconografía más o menos simplificada.

De esta forma, dejando aparte la cruz de Monjardín, dada su temprana fecha de comienzos del siglo XIII, los ejemplares más primitivos son el núcleo de la cruz de Ichaso y la cruz de Arandigoyen, y esta última es, a su vez, el punto de partida de un modelo que, desde Pamplona, se va a difundir a partir del siglo XIV y a lo largo del XV, tanto por el propio taller de Pamplona como por el de Sangüesa. Las cruces de Epároz, Uriz o Abaurrea Baja, con marcas de Pamplona, o la de Adoain, marcada

en Sangüesa, pueden servir de ejemplo: todas ellas presentan una traza simplificada de brazos florenzados y repiten la misma iconografía: el Tetramorfos en la cara posterior y Adán saliendo de la tumba más tres figuras que portan emblemas pasionales, en el anverso. Paralelamente se difundió en el taller de Pamplona un segundo modelo, más complejo, que añadía al anterior unos robustos candiles o brazos laterales como soportes de las imágenes de la Virgen y San Juan a ambos lados del Crucificado; es el esquema que siguen, por ejemplo, las cruces de Soarauren, Bearin, Ichaso, Ituren, Aizcorbe, Belzunce y Berriozar, varias de las cuales ostentan marcas de Pamplona. Cronológicamente el modelo perdura durante el primer tercio del siglo XVI y encuentra su continuación en la cruz de Alcoz, del segundo tercio de esta centuria. La cruz de San Cernin, en cambio, ejecutada antes de 1527, supone una variación en cuanto que sustituye el nudo poliédrico, normalmente utilizado desde el siglo XV en las cruces pamplonesas y sangüesinas, por una traza arquitectónica de mayor envergadura.

El taller de Estella, en cambio, llega a una solución de compromiso y funde los dos modelos pamploneses del siglo XV en un tercero, compuesto de brazos florenzados sin candiles laterales pero con la iconografía resumida en los brazos de la cruz, a donde se trasladan las figuras de la Virgen y San Juan. En consecuencia, los ángeles o figuras pasionarias se reducen a una sola. Hacia 1500, tanto en Estella como en Sangüesa se filtran aspectos estructurales e iconográficos procedentes de Castilla y Aragón como se desprende de las piezas de Eraul o Roncal, ambas de calidad excelente, o la sangüesina cruz de Isaba que, por pertenecer ya al segundo tercio del XVI acusa con mayor fuerza estas influencias, aparte de incorporar elementos renacentistas.

En resumen, hasta ahora la platería medieval navarra se conocía de modo fragmentario a través de estudios y trabajos diversos, obras sobre temas concretos como las de Clavería, Mendoza, Marquet de Vasselot, etc., así como el estudio más general de Uranga e Iñiguez o los datos dispersos aportados por otros autores como Biurrun, Altadill y otros muchos, habían ido desbrozando un terreno problemático, complejo y desconocido. Se contaba también con catálogos de exposiciones donde se exhibieron algunas piezas medievales de Navarra, también contábamos con los volúmenes del Catálogo Monumental de Navarra donde se recogen sistemáticamente las obras de platería, tanto medievales como modernas, conservadas en las instituciones religiosas de la provincia. Paralelamente han ido surgiendo en los últimos años varios estudios, propios o ajenos, sobre diversos aspectos de la platería navarra, algunos todavía sin publicar, que han sido de gran ayuda en nuestras investigaciones¹⁷. En consecuencia, muchas de las piezas expuestas eran ya conocidas de alguna manera. Sin embargo, el interés de esta exposición y de su catálogo reside en el hecho de exhibir juntas, por primera vez, un amplio repertorio de piezas de platería medieval navarra y de estudiarlas en su conjunto relacionándolas con un contexto socio-político concreto. De esta forma, a través del análisis de las propias obras y la revisión de la bibliografía correspondiente hemos podido calibrar el interés de la platería medieval navarra.



Virgen de Roncevalles

tanto por sus productos locales como por sus piezas de importación, sobre todo francesas. Asimismo, hemos vislumbrado la importancia del mecenazgo real y eclesiástico, confirmado la existencia de unos talleres con personalidad propia, pero relacionados entre sí, y puntualizado el origen y desarrollo de un sistema de marcaje que, partiendo del burgo de San Cernin se extiende a partir del siglo XV y a lo largo del XVI a Estella y Sangüesa. En definitiva, hemos intentado establecer unas directrices generales sobre la platería medieval navarra, —rectificando incluso nuestras propias opiniones— para llegar a un conocimiento más profundo sobre la misma.

Esperamos que otros investigadores, que se encargarán de completar las líneas aquí esbozadas, encuentren en este catálogo una sólida base en que apoyarse, además de una copiosa bibliografía que les sirva de punto de partida.

M.C. Heredia

1. Pueden consultarse las obras de J.M. LACARRA: *Historia política... e Historia del Reino...*
2. Sobre la trayectoria del Camino de Santiago véase L. VAZQUEZ DE PARGA y otros: *Las peregrinaciones...*
3. Varios: *Atlas de Navarra*, pág. 61.
4. Varios: *El retablo de Aralar...*, págs. 55-57.
5. *Ibidem*, págs. 23-45.
6. F. MENDOZA: *Los plateros...*, recoge por orden alfabético los plateros que trabajaron en la corte navarra en tiempos de Carlos II y Carlos III, tanto los de origen judío como los navarros y los de procedencia extranjera, sobre todo franceses, prueba del cosmopolitismo de la corte navarra bajo la dinastía Evreux.
7. M.A. IRURITA: *El municipio...*, pág. 89.
8. Hay noticias de la existencia de la cofradía de plateros en el siglo XVI ya que J. ALBIZU en su *Catálogo general...*, págs. 302 y 303, menciona un báculo y una mitra de plata, del siglo XVI, que pertenecía a la imagen de San Eloy —... a la que daban culto los plateros—, pero el origen de dicho culto puede proceder de la Edad Media.
9. M.A. IRURITA: *Op. cit.*, pág. 91: «por dobladas cuasas et razones que aeste lazer nos mouieron, quiesemos ordenado e mandado ser dessechas cossadas e anulladas todas et qualesquiera contrarias de todos el qualesquiere menestrales del dicto nuestro Regno, tanto las publicas que auian et an lettras de licencia de los Reyes nuestros predecesores como las secretas et escondidas».
10. M. NÚÑEZ DE CEPEDA: *Los antiguos gremios...*, pág. 216.
11. J. ALBIZU: *San Cernin. Reseña histórico-artística...*, págs. 64-65.
12. P.E. ZORRILLA Y ECHEVERRÍA: *Índice de los documentos antiguos...*, pág. 13 y V. BIELZA DE ORY: *Estella, estudio geográfico...*, pág. 69.
13. Sobre la evolución de las marcas de Estella y Sangüesa puede consultarse nuestro trabajo sobre *Datos para un estudio...*, págs. 181-189 y el de R. FERNÁNDEZ GRACIA Y P. ECHEVERRÍA GONÍ: *Platería sangüesina...*, págs. 135-136.
14. F. MENDOZA: *Op. cit.*, págs. 89-90.
15. La marca del maestro Johan fue dada a conocer por J. DE NAVASCUES en su tesis inédita sobre *Cruces procesionales...*, pero su cronología ha de retrasarse, al menos, hasta después de 1423, fecha del Privilegio de la Unión otorgado por Carlos III. Por tanto, no parece conveniente identificarla con el platero Juan de Egues documentado a lo largo del primer cuarto del siglo XV.
16. J. DE NAVASCUES: *Ibidem*, recogió por primera vez un amplio número de cruces procesionales o parroquiales agrupándolas por talleres, si bien muchas de sus opiniones referentes a cronología, existencia y modalidad de las marcas en el siglo XIV, etc. deben ser rectificadas de acuerdo con lo que hemos dicho en páginas anteriores.
17. Todos estos autores, con sus obras, catálogos de exposiciones, etc. se recogen en el lugar correspondiente de la lista bibliográfica y aparecen también intercalados a lo largo del texto.

Virgen del Tesoro de Roncesvalles



CATALOGO



Virgen de Irache

1

VIRGEN DE IRACHE

Parroquia de San Emeterio y Celedonio de Dicastillo

Material:

Plata parcialmente dorada sobre alma de madera, a excepción del rostro y manos.

Estado de conservación:

Excelente.

Dimensiones:

125 x 50 cms.

Estilo y cronología:

Románico de finales del siglo XII.

Inscripción:

En el Niño: PVER NATVS: ES: NOBIS: VENITE ADO-
REMUS: EQVO SVM: ALFA ED O PRIMVS ET NOVI-
SIMVS DOMINVS¹.

Una piadosa leyenda envuelve el origen de esta hermosa talla forrada en plata, al igual que sucede con numerosas imágenes medievales de la Virgen relacionadas con algún hecho bélico de la Reconquista. Madrazo recogió la versión de que el rey Sancho Garcés I rezó ante esta sagrada imagen de Irache antes de la conquista del castillo de Deyo o Monjardín, a comienzos del siglo X².

La Virgen de Irache era la titular del monasterio de su nombre regido por los benedictinos, en donde permaneció hasta 1843 ó 1844, cuando a raíz de la desamortización fue trasladada a la parroquia de Dicastillo³.

Sin duda nos encontramos ante uno de los ejemplos más espléndidos y bellos de la escultura exenta del período románico navarro. Se ajusta plenamente a la iconografía del momento, en la que se representa a María como Sedes Sapientiae o Virgen en Majestad, con interesantes precedentes en pinturas y mosaicos paleocristianos. Esta hermosa obra de escultura y orfebrería ofrece el rigor del románico, con la Virgen sentada, en posición frontal, con total simetría; los brazos dirigidos al frente abarcan, sin llegar a abrazar, al Niño. Este se sienta en la actualidad en el centro del regazo materno, con la mano derecha levantada en actitud de bendecir, mientras la izquierda sostiene un volumen con el Introito de la misa de Navidad, detalle éste poco frecuente en la imaginería contemporánea, en opinión de Fernández Ladreda.

La colocación del Niño ha planteado algún interrogante ya que se ha alterado en distintas ocasiones. Sin embargo, tanto la posición de la mano izquierda de María como el desconchado que presenta la rodilla de ese mismo lado parecen indicar, como ya apuntaron Uranga e Iñiguez, que Jesús se sentaba originariamente sobre la rodilla izquierda de su Madre. Refuerza esta posibilidad el hecho de que en las imágenes de Nuestra Señora de Biurrun y Rocamador de Estella, muy relacionadas con la de Irache, el niño aparezca sobre la rodilla izquierda de María⁴.

Con la cubierta de metal, perfectamente adaptada a la talla, se trabaja una elaborada vestimenta, de tres piezas para la Virgen: túnica, sobretúnica y manto, claramente diferenciadas

por las orlas. Se trata de unas cenefas que recorren los bordes de las prendas, muy decoradas a base de una retícula de rombos que contrastan con la lisura del resto de la lámina, donde se dibujan un sinfín de pliegues suavemente ondulados. La bicromía de la plata en su color y sobredorada, unida al trabajo minucioso del plegado con interesantes juegos de claro oscuro, contribuyen al esplendor de esta imagen mariana.

Delicado complemento a la indumentaria de María es la toca, que se recorta sobre el perfil, se recoge en un decorativo nudo en la nuca y cae rígida sobre la espalda.

El Niño, por su parte, utiliza un atuendo más sencillo, de dos prendas: túnica y manto dispuesto como una toga romana, aunque en las orlas repite la misma riqueza decorativa que su Madre. Complemento de la vestimenta de ambos es el calzado puntiagudo con que protegen los pies, decorado con una gran hoja. Si ello es normal en la Virgen, sorprende en Jesús, ya que lo habitual en el período románico, y aún en todo el medievo, es que aparezca descalzo, por lo que, según Fernández Ladreda se le pudo añadir posteriormente, siguiendo el modelo de la Madre.

El trono donde se sienta la Virgen es simple y no se aleja del tipo utilizado durante la época medieval en Navarra, el cual adquiere la forma de un paralelepípedo.

Si la riqueza de la chapa de plata le confiere a esta imagen un esplendor particular, los rostros, que dejan ver la madera también sorprenden en su belleza conceptual aunque no alcanzan la expresión profunda de la imagen de Ujué, antes de su restauración. La cara de la Virgen dibuja un óvalo casi perfecto, enmarcado por la toca, con ojos grandes, nariz recta, boca menuda y mentón carnoso, todo lo cual acentúa el rigor de la expresión, plenamente románico, compensado, no obstante, por la suavidad del modelado. El mismo concepto se plasma en el rostro del Niño, de mirada majestuosa y singular tratamiento del cabello, cubierto por una chapa de plata donde se labran grandes rizos ensortijados.

La cronología de la imagen ha suscitado entre los especialistas más que controversias, matizaciones. La mayoría de ellos, siguiendo a Lampérez, la sitúan en un románico avanzado, en-

tre los años finales del siglo XII y los comienzos del XIII⁵. Sin embargo, Uranga e Iñiguez la adelantan algunos años, al considerar a la Virgen de Irache contemporánea de la cabecera de la iglesia de su monasterio, que fechan a mediados del siglo XII, y precisan más, cuando dicen que es algo anterior a Nuestra Señora la Blanca de la catedral de Tudela, esculpida entre 1180 y 1190⁶. No obstante, parece más acertado, siguiendo la opinión de Fernández Ladreda, situar a la Virgen de Irache en los últimos años del siglo XII, para lo que se apoya en el parentesco existente entre esta imagen y Santa María la Real de Pamplona, así como en el devenir constructivo que tuvo el monasterio de Irache⁷.

Nuestra Señora de Irache ejerció gran influencia en otras imágenes marianas navarras. Intima relación guarda con la titular de la Catedral, Santa María la Real, al punto, de que a pesar de los retoques sufridos por ésta, como ya apuntó Iñiguez y recoge Fernández Ladreda, no estamos ante una obra de taller, sino que se puede hablar de un mismo autor para ambas. Dada la importancia de las dos titulares, se convirtieron en modelos de otras, más modestas y algunas incluso toscas, ya sin la plata, como por ejemplo, la Virgen de Rocamador de Estella, Biurrun, Berriozar —las tres con el velo anudado en la nuca— y Abárzuza. Es lógico pensar que el modelo de la de Rocamador y Abárzuza, dado su emplazamiento geográfico, fuera la Virgen de Irache, mientras que el de Berriozar lo sería la de Pamplona⁸.

Fuera de Navarra el tipo apenas tiene difusión y sólo encuentra un lejano eco en el plegado inferior de la Virgen del Tesoro de la catedral de Toledo, como ya apuntaron Uranga e Iñiguez.

Las coronas de la Virgen de Irache y su Hijo, de plata repujada y ornamentación de rizado follaje, son barrocas del siglo XVIII.

M. de Orbe

- 1 Exposiciones. Sevilla, 1929 (*Exposición Iberoamericana*, pág. 10, n.º 6). Madrid y Estella 1984 (C. FERNÁNDEZ LADREDA, *La arqueta de Leyre*, págs. 59-63).
- 2 P. MADRAZO, *Navarra*, vol. III, pág. 135. Con el mismo acontecimiento se ha ligado la Cruz de Monjardín, aquí expuesta. J. M. LACARRA, *Expediciones musulmanas*, pág. 49.
- 3 J. CLAVERIA ARANGUA, *Iconografía*, vol. II, pág. 119.
- 4 J. E. URANGA GALDIANO y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Arte medieval*, vol. III, pág. 254. C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Op. cit.*, pág. 59 sintetiza la problemática suscitada en este punto.
- 5 V. LAMPÉREZ Y ROMFA, *La imagen de Santa*, pág. 108. J. SUBIAS WALTER, *Imágenes españolas*, pág. 54. J. CLAVERIA ARANGUA, *Op. cit.*, pág. 115. M. C. GARCÍA GAINZA, y otros, *Catálogo Monumental. Estella*, pág. 441. C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Op. cit.*, pág. 59.
- 6 J. E. URANGA GALDIANO y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Op. cit.*, págs. 248 y 254.
- 7 C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Santa María de*, pág. 61. Opinión que desarrolla más extensamente en la *Imaginería mariana*.
- 8 J. E. URANGA GALDIANO y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Op. cit.*, pág. 254 ya indica la relación de la Virgen de Irache y la de Rocamador aunque el grupo lo amplía. C. FERNÁNDEZ LADREDA, *La arqueta de Leyre*, pág. 63.



Virgen de Irache Tocado



Virgen de Jerusalén

2

VIRGEN DE JERUSALEN

Basilica de Nuestra Señora de Jerusalén de Artajona

Material:

Cobre dorado con esmaltes «champlevé».

Estado de conservación:

Buena conservación aunque en alguna zona se ha perdido el dorado.

Dimensiones:

32 cms. de alto y 17,5 x 15 de base.

Estilo y cronología:Románico tardío de comienzos de siglo XIII¹.

Una piadosa leyenda envuelve el origen de esta delicada imagen y la remonta al año 1099, en relación con la primera cruzada. Tras la conquista de Jerusalén, Godofredo de Bouillón quiso agradecer al capitán artajonés, Saturnino Lasterra, su colaboración en la contienda. Este le pidió la imagen de la Virgen que él llevaba en la montura, que había sido realizada por Nicodemus y pintada por San Lucas. Con la imagen se traería tierra de los Santos Lugares y un fragmento de Lignum Crucis. Esta leyenda fue recogida en un pergamino apócrifo escrito a comienzos del siglo XVI para servir de auténtica².

Con todo en esta narración ya aparecen explícitas dos peculiaridades de la Virgen de Jerusalén, que hacen referencia a su posible participación en contiendas bélicas y a albergar reliquias. El análisis del basamento con las patas arqueadas y horadadas dan a entender que pudo ser una Virgen de las Batallas que se llevaba en el arzón del caballo al igual que la imagen de San Fernando de la Capilla Real de Sevilla. Asimismo parece que estamos ante una Virgen-relicario, con el hueco situado detrás del trono y protegido por una portezuela, esquema que se repite en la Virgen de los Husillos de Palencia y en la de la Vega de Salamanca³, todas ellas de cobre esmaltado y muy relacionadas entre sí. No compartimos por ello la opinión de M.M. Gauthier quien considera que estas imágenes con orificio abierto a la espalda cumplen la función de Virgen-Sagrario. Nos parece más acertada la definición de Trens para quien las Virgenes tabernáculo ofrecen el hueco abierto en el pecho⁴.

La Virgen con el Niño, sentada en un trono, se eleva sobre una plataforma cuadrada con patas abiertas. La Virgen sigue el modelo románico de Sedes Sapientiae, está en el papel de trono del Salvador, de ahí su rigidez e hieratismo. Extiende el brazo derecho que porta un ramo mientras que con el izquierdo sostiene al Niño.

María viste túnica lisa abrochada con botones esmaltados y manto decorado a buril con una retícula de rombos que alojan medias lunas. Las orlas de ésta se destacan con esmaltes turquesas de igual modo que en el velo y la corona. Jesús se sienta también con cierta rigidez sobre la rodilla derecha de su Madre; en acción de bendecir levanta la mano derecha y con la otra sujeta el libro. Viste tres prendas, túnica lisa, sobrepelliz con rombos que encierran círculos y manto corto liso. Como su Madre decora las orlas y corona con turquesas.

La Virgen va calzada y no así el Niño que deja ver bajo la túnica los pies desnudos, como es propio de la imaginería medieval.

Ambos rostros presentan una mirada profunda con los ojos de esmalte negros, dulcificada por los suaves rasgos y sonrisa incipiente, notas todas ellas que se ensayan aquí tímidamente y que triunfarán con plenitud en el gótico.

Particular interés tiene el trono y la peana todo ello decorado con esmaltes campeados con variados tonos de azules, algún verde y toques blancos y ocre. El trono adquiere una rígida forma prismática con los ángulos reforzados por unas varillas doradas que culminan en cuerpos esferoides. La parte trasera del trono y los laterales enriquecen el coronamiento con una crestería de arcos trilobulados mientras que el resto de la superficie se dedica a la decoración esmaltada. Los paños laterales representan a dos apóstoles y el respaldo el Sacrificio de Caín y Abel; las figuras perfectamente dibujadas a buril preludian el gótico con su alargamiento y torsión de los cuerpos y destacan sobre el fondo azul intenso. Se acompañan de motivos arabescos vegetales muy decorativos, que se vuelven a repetir en el pedestal con el mismo colorido de azules, verdes, y blancos.

En relación con el origen de esta pieza esmaltada los críticos se dividen en dos corrientes, los que consideran que procede de talleres lemosinos y aquellos que siguiendo el parecer de Hildburgh son partidarios de la existencia en la España románica de importantes centros de esmalte⁵. Estos talleres estaban pujantes desde el siglo XII y continuaron su producción durante los siglos XIII y XIV, si bien en más estrecha relación con Limoges, ya que a partir del siglo XIII su labor de esmalte se puso de moda en Europa.

De ahí que la Virgen de Artajona tenga algo de «lemosino», pero el hecho de que en España en la etapa final del románico —comienzos del siglo XIII—, se origine un tipo de Virgenes con Niño, metálicas muy características y con semejanzas entre sí, hace pensar que hubiera en la península uno o varios centros especializados en producirlas, sin olvidar la figura del artista itinerante⁶.

Dentro del tipo hay dos variantes según el alma sea de madera cubierta con metal esmaltado (Virgen de Santa Clara de Huesca y las Virgenes del Museo Victoria and Albert de Londres y Metropolitan de Nueva York) o según esté toda ella labrada en

metal también con esmaltes (Virgen de Artajona, Virgen de los Husillos de Palencia).

Ahora bien aunque en España se produjeron varias Vírgenes de este tipo, el modelo no es exclusivo de nuestro país ya que también de Limoges salieron Vírgenes con Niño metálicas y esmaltadas, con ejemplos desde finales del siglo XII⁷.

M. de Orbe

1. Exposiciones Pamplona y Tudela 1982 (Varios: *El retablo de Aralar*, págs. 59-61).
2. P. MADRAZO: *Navarra*, vol. III, págs. 36-46, recoge esta leyenda que no comparte. Fecha a la Virgen en el siglo XIII, J. M. JIMENO JURIO: *Historia y leyenda*, págs. 69-82 hace un estudio crítico muy extenso de todo lo relacionado con la imagen, la clasifica como obra del siglo XIII. Otros autores que se ocupan de ella son: T. BIURRUN SOTIL: *El arte románico*, págs. 697-699. J. CLAVERIA ARANGUA: *Iconografía y santuarios*, vol. II, págs. 237-254.
3. J. HERNANDEZ DIAZ: *Iconografía medieval*, pág. 17. M. TRENS: *María*, pág. 490.
4. M. M. GAUTHIER y G. FRANÇOIS: *Medieval enamels*, pág. 22.
5. Son partidarios de la primera tesis V. JUARISTI: *Esmaltes con especial mención*, pág. 212. S. HUICI y V. JUARISTI: *El Santuario de San Miguel*, págs. 66-71. J. M. JIMENO JURIO: *Op. cit.* pág. 107. J. E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Arte medieval*, vol. III, pág. 266. Recientemente M. C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo monumental. Olite*, pág. 18 también la consideran «procedente de talleres lemosinos», si bien creo que puede tratarse de un error de expresión. Se inclinan por la segunda tesis, la cual compartimos. W. HILDBURGH: *Medieval spanisch*, págs. 95 y ss. J. HERNANDEZ PEREDA: *Los esmaltes románicos*, pág. 303. Varios: *Op. cit.* pág. 61.
6. W. HILDBURGH: *Medieval cooper*, A. ALCOLEA: *Artes decorativas*, pág. 272. M. M. GAUTHIER: *Esmaltes meridionales*, pág. 402.
7. M. M. GAUTHIER y G. FRANÇOIS: *Op. cit.* págs. 21-22. M. M. GAUTHIER: *Emaux limousins*, pág. 73, lám. 47.



Virgen de Jerusalén. Detalle del trono

3 PIXIDE DE ESPARZA DE GALAR

Museo Diocesano de Pamplona

Material:

Cobre con esmaltes «champlevé».

Estado de conservación:

Excelente.

Dimensiones:

11 cms. de alto y 6,5 de base.

Estilo y cronología:

Románico de comienzos del siglo XIII¹.

Las píxides dentro del ajuar litúrgico se empleaban para contener el Santísimo. La píxide de Esparza de Galar presenta una traza muy sencilla a base de una caja cilíndrica con tapa cónica rematada en esfera y cruz plana. Este esquema, generalizado en el románico, pervive con ligeras variaciones en siglos posteriores.

La decoración de esta pieza está realizada según la técnica «champlevé» o campeado, conocida ya por los pueblos orientales y en la Europa medieval, con particular desarrollo en los talleres de Limoges. Esta técnica consiste en excavar la lámina de metal hasta conseguir unos huecos que se cubren con el esmalte; entre hueco y hueco se mantienen unas finas cintas de metal con las que se consigue el dibujo. En cuanto al colorido se generalizan los azules en variedad de gama, y los verdes, sobre los que contrasta algún toque rojo.

En la píxide de Esparza se representa, rodeando toda su superficie, una secuencia de ángeles cercados por unos lazos blancos que dibujan lóbulos. Como complemento aparecen hojas de diseño esquemático.

El origen de este tipo de piezas esmaltadas, con mucha aceptación en la Península, ha suscitado diversos pareceres. Juaristi, por ejemplo, considera que todas proceden de Limoges, opinión que en relación con esta píxide también sostiene Biurrun². Sin embargo la crítica reciente, siguiendo el parecer de Hildburgh se inclina por la existencia en España de talleres de esmaltes tan importantes e incluso anteriores a los lemosinos tal es el caso de Silos o Burgos, aunque en ocasiones se establece una relación entre los focos hispánico y galo³, perfectamente ejemplarizada en obra tan señera como es el retablo de San Miguel de Aralar, perteneciente al románico del último tercio de siglo XII.

El año 1200 se toma como fecha convencional del florecimiento de esta técnica de esmaltado que se divulgó gracias a las cuadrillas itinerantes, en relación con las cuales se puede situar esta píxide de Esparza de Galar y otras obras con esmaltes «champlevé» que se conservan en Navarra, como la Virgen de Jerusalén de Artajona, aquí expuesta, y la arqueta de Fitero⁴.

Ilustrativa muestra de las conexiones existentes entre ambas vertientes de los Pirineos es la colección de píxides lemosinas del siglo XIII que se conservan en el Museo Cluny de París, de traza y decoración semejante a la de Esparza de Galar⁵.

M. de Orbe



1. Exposiciones: Sevilla 1929 (*Exposición Iberoamericana*, pág. 10, n.º 2), Madrid, Pamplona y Tudela 1982 (Varios: *El retablo de Aralar*, pág. 57).
2. V. JUARISTI: *Esmaltes*, págs. 189-213. S. HUICI y V. JUARISTI: *El Santuario de San Miguel*, pág. 75. T. BIURRUN SOTIL: *El arte románico*, pág. 703.
3. W. HILDBURGH: *Medieval Spanish*, págs. 50 y ss. M.M. GAUTHIER: *Emaux du*, págs. 68 y ss. *Esmaltes meridionales*, pág. 404.
4. J.E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Arte medieval*, vol. III, pág. 266 y Varios: *Op. cit.* págs. 55-61.
5. A. ERLANDE BRANDENBURG: *Musée de*, pág. 73. M.M. GAUTHIER y G. FRANÇOIS: *Medieval enamels*, pág. 24.



Cruz de Monjardín

4

CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de Villamayor de Monjardín

Material:

Plata sobre alma de madera, con cabujones de piedras en la corona de Cristo.

Estado de conservación:

Muy restaurada.

Dimensiones:

75 x 48 cms.

Estilo y cronología:

Románico de transición, de alrededor de 1200.

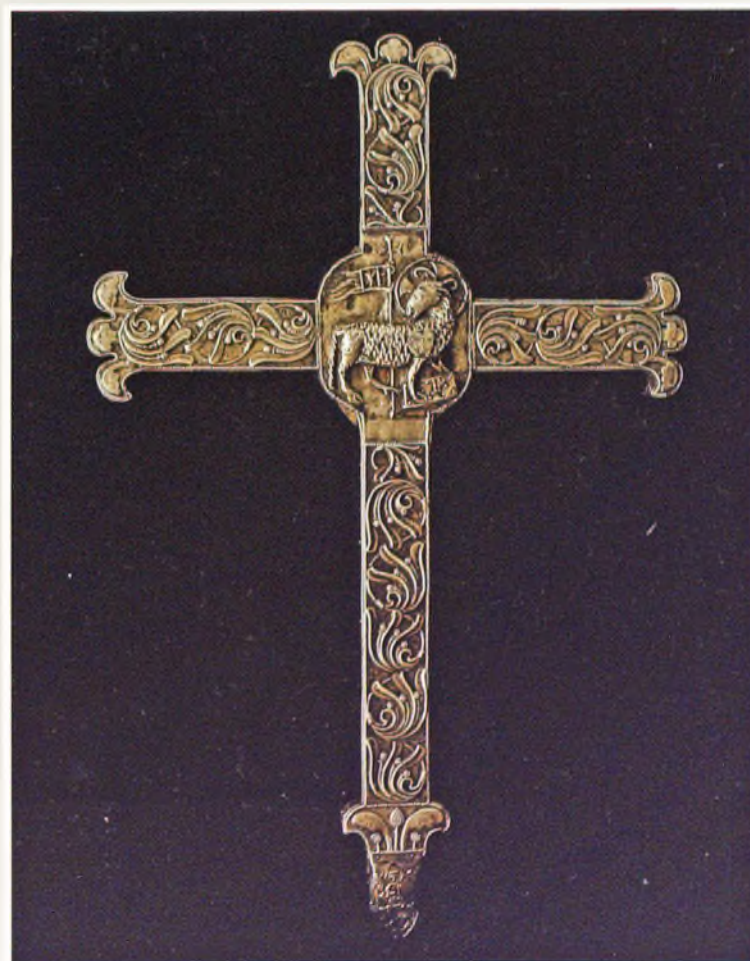
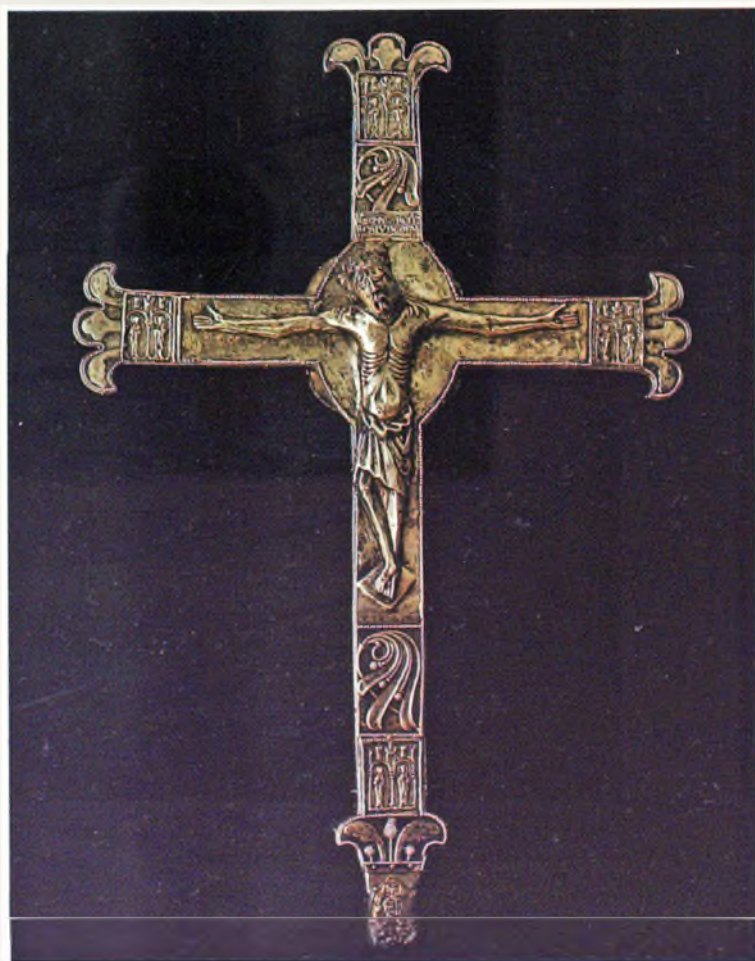
Taller:

Local¹.

El interés de la Cruz de Monjardín viene dado no sólo por su calidad artística, sino también porque, junto con el Evangelionario de Roncesvalles, es una de las piezas de platería más antiguas que se conservan en Navarra. La leyenda vincula su origen a la conquista del castillo de Monjardín en el año 908 por el monarca Sancho Garcés I²,

aunque esta fecha ha sido rechazada por todos los especialistas.

A pesar de la importante restauración de que ha sido objeto la cruz en el presente siglo, que ha afectado principalmente a los elementos decorativos —motivos vegetales y perlas— su estructura no se ha alterado³. Presenta crucero oval y brazos pla-



nos rectos que rematan en triples lóbulos, rehechos algunos. Esta terminación recuerda a la cruz del Cristo de Torres del Río, talla también románica tardía de comienzos del siglo XIII. La decoración es abundante, con preferencia por los temas vegetales que a base de roleos rematados por trifolias adornan el reverso y en zonas localizadas el anverso, mientras que unas rosetas de cuatro pétalos se extienden por el lateral. Como ya se ha puesto de manifiesto, técnicamente la restauración ha resaltado este repertorio decorativo que antes era más plano⁴.

La iconografía representada en la cruz la protagoniza un impresionante Crucificado, apenas alterado, a no ser la tablilla de los pies y la cabeza, con mayor inclinación, apoyando sobre el hombro antes del arreglo. Se impone el desgarramiento de dolor impreso en el rostro de Cristo, con la cabeza totalmente exenta, dramatismo y sentimiento que ya apuntan al gótico, al igual que la manera de cruzar la pierna derecha que rompe la frontalidad y la utilización de tres clavos, en lugar de los cuatro del Románico. A este estilo, sin embargo, remite el tratamiento esquemático de la anatomía, la rigidez de los brazos, totalmente horizontales y la corona real, prácticamente nueva la actual. El anverso lo completan unos santos, no identificados, dispuestos en parejas, bajo arquerías de medio punto, culminadas por torres, en un procedimiento todavía románico, que se sitúan en los extremos de los brazos. Uranga e Iñiguez ya vieron la relación que estos santos tenían con los que adornaban el trono de la Virgen de Villatuerta, actualmente en paradero desconocido; una comparación más minuciosa ha hecho pensar a Fernández Ladreda la posibilidad de que el orfebre que trabajó la Cruz de Monjardín fuera el mismo que hizo la cubierta de plata a la mencionada imagen de Villatuerta⁵. Técnicamente estos relieves recuerdan los trabajos de eboraria⁶. El reverso de la cruz representa al Cordero Místico acompañado de sus atributos —nimbo crucífero, libro de los siete sellos y cruz con lábaro decorado por el crismón—. Completa el repertorio iconográfico el Pantocrator dentro de mandorla, de la empuñadura, que figura en el anverso y reverso de la pieza y que recuerda al representado en los «sellos» de Ujué y en algunos de los medallones de un cofrecillo de Roncesvalles⁷.

La pieza, tanto por su calidad, como por su cronología ha despertado el interés de diversos historiadores, que han planteado interrogantes aún no resueltos. En lo referente a la cronología, se ha desechado, por lo menos en lo que respecta a la cubierta de plata, la fecha de la leyenda (s. X)⁸.

Clavería y Valencia la tuvieron por románica del siglo XII, opinión que parcialmente —en cuanto al estilo— comparte Lojendio. Este autor, aún reconociendo la dificultad de precisar la fecha, tras la restauración, se inclina a considerar que el Cristo, el Cordero y sobre todo los santos podrían ser del siglo XI, una fecha excesivamente temprana en esta región. Más matizada es la opinión de Uranga e Iñiguez, quienes ven una cruz primitiva del siglo XII que sufrió importantes transformaciones en el siglo XIII⁹. No obstante, estas aparentes discordancias entre aspectos retardatarios y aspectos avanzados, puede ser producto de un momento de tanteo, de transición, lo cual explicaría la convivencia de rasgos románicos con otros más decididamente góticos en el Cristo de Monjardín, propia de comienzos

del siglo XIII, parecer que comparten García Gainza, Heredia Moreno y Fernández Ladreda y que hacemos nuestro¹⁰.

No parece improbable que esta pieza de orfebrería se realizara en un taller navarro, como ya apuntó Lojendio, hipótesis reforzada por un cierto parentesco existente entre el Crucificado de Monjardín y el del Evangelario de Roncesvalles, como se pone de manifiesto en este catálogo, y la vinculación de esta cruz con la Virgen de Villatuerta, imagen perteneciente a un grupo de Vírgenes navarras que parten de la de Irache¹¹.

M. de Orbe

1. Exposiciones: Pamplona, 1920 (J. ALTADILL, *La exposición*... pág. 306) Sevilla 1929 (*Exposición Iberoamericana*... pág. 23, n.º 117) Madrid y Estella 1984 (C. FERNÁNDEZ LADREDA, *La Arqueta de Leyre*... págs. 53-56).
2. J. ALTADILL, *Geografía del País*... vol. X, págs. 661-662 ya cita la leyenda que después recogerá T. BIURRÚN SOTIL, *El Arte románico*... págs. 707-709. Sobre la problemática del año de la conquista del castillo de Monjardín vid. J. M. LACARRA, *Expediciones musulmanas*... pág. 49.
3. J. CLAVERÍA y A. VALENCIA, *Crucifijos*... págs. 93-94 corresponden a las fotografías de la cruz antes de restaurar. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral*... pág. 33 pormenorizan las alteraciones sufridas en la restauración.
4. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Op. cit.* y M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental. Estella*... pág. 639.
5. J. E. URANGA GALDIANO y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Arte medieval*... vol. III pág. 267 y lám. 342. C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Cruz procesional*... pág. 60.
6. L. M. LOJENDIO, *Navarra*... pág. 404.
7. J. E. URANGA GALDIANO y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Op. cit.* pág. 267. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Op. cit.*
8. En la Exposición Iberoamericana de Sevilla se databa en el siglo VIII.
9. J. CLAVERÍA y A. VALENCIA, *Op. cit.* L. M. LOJENDIO, *Op. cit.* pág. 404. J. E. URANGA GALDIANO y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Op. cit.* pág. 267.
10. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Op. cit.* C. FERNÁNDEZ LADREDA, *La arqueta de Leyre*... pág. 53.
11. C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Imaginería mariana*.

5 EVANGELIARIO

Museo de la Colegiata de Roncesvalles

Material:

Plata parcialmente dorada sobre alma de madera con aplicaciones de filigrana de plata y cabujones de piedras diversas.

Estado de conservación:

Desperfectos importantes en el reverso con destrucción casi total de la cabeza del Cristo y parcial en el asiento. En el reverso se observan profundas modificaciones y añadidos como la lámina reticulada del fondo y el medallón gótico con el emblema del evangelista San Marcos.

Dimensiones:

29,3 x 20,3 cms

Cronología:

Segundo cuarto del siglo XIII.

Taller:

Navarro (?).

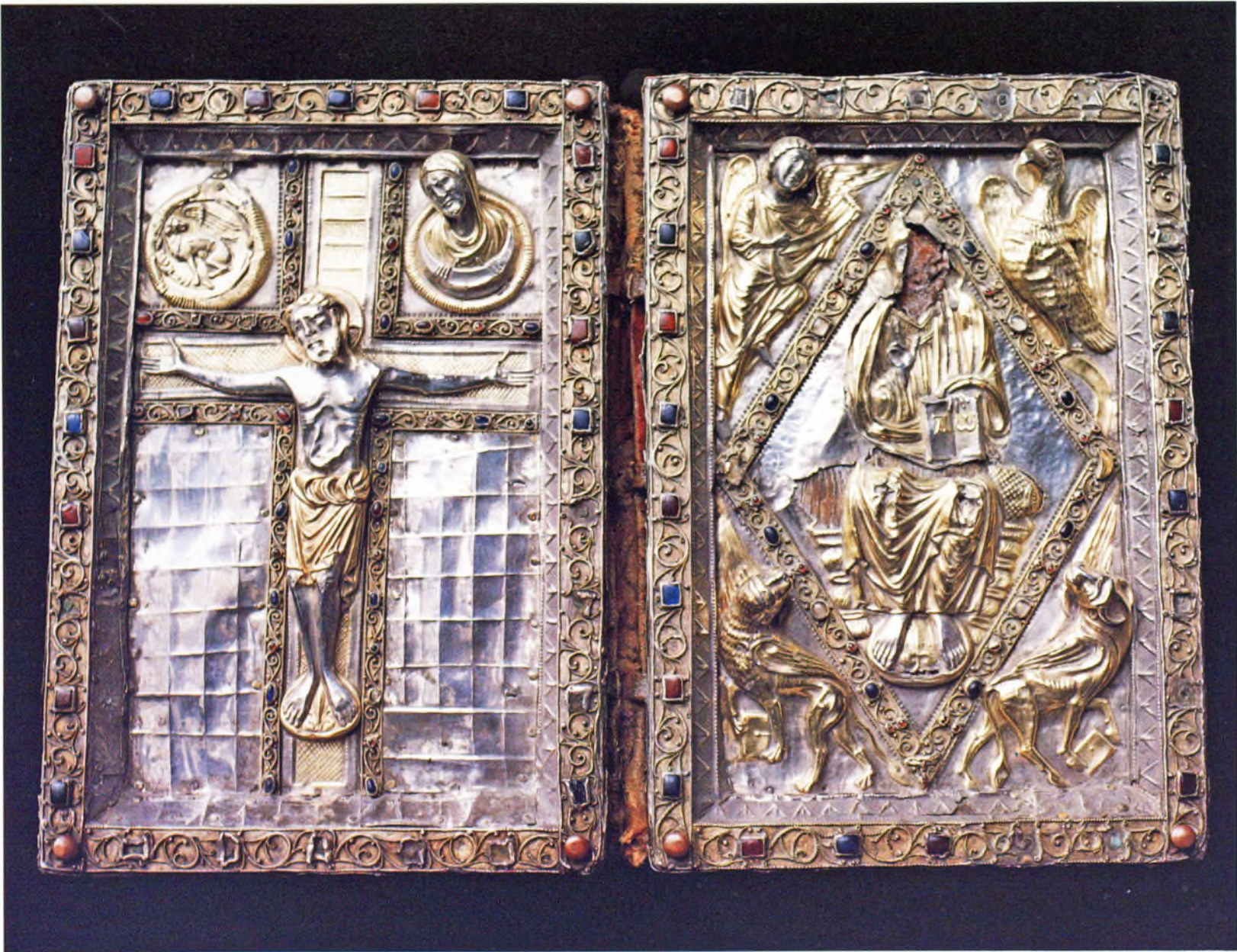
Inscripción:

Sobre el brazo superior de la cruz: IHS/NAZA/RE-NUS/REX IV/DEOR¹.

Pieza espléndida que constituye, junto con la cruz de Monjardín, uno de los ejemplares más primitivos e interesantes de la orfebrería navarra, muestra de la pujanza de Roncesvalles en el siglo XIII y del esplendor de las ceremonias litúrgicas celebradas en la Colegiata. Sobre estas guardas juraban sus priores al tomar posesión del monasterio y sobre ellas llegaron también a prestar juramento algunos reyes de Navarra en circunstancias especiales, cuando el obispo de Pamplona estaba imposibilitado o la mitra vacante². No es mera casualidad, por tanto, que ambos centros religiosos —catedral de Pamplona y Colegiata— protegieran sus evangelios con ricas cubiertas de plata. De ellos, el primitivo ejemplar de Roncesvalles ha llegado a nuestros días, aunque con algunas modificaciones mientras que las cubiertas del de Pamplona, destruidas hace varios siglos, fueron sustituidas a mediados del XVI por otro bello ejemplar plateresco hecho a imagen del primitivo. Del cotejo de ambas piezas se desprende que, en su origen, se ejecutaron con planteamientos estilísticos similares³.

Las cubiertas del Evangelario de Roncesvalles son de forma rectangular, enmarcadas por dos orlas que encuadran la escena figurativa del centro: la orla exterior se adorna con filigrana salpicada de cabujones rectangulares de piedras translúcidas diversas, excepto en los cuatro ángulos, donde éstas se sustituyen por otros tantos clavos redondeados y de mayor relieve para proteger las tapas de los posibles roces. La segunda orla presenta una decoración más sencilla, a base de dientes de sierra⁴. En el centro de cada cubierta se desarrollan las dos escenas frecuentes en marfiles y encuadernaciones de la época: el Pantocrátor con el Tetramorfos, en la cara anterior, y Cristo Crucificado, en la contraria, con una disposición se-





Evangelio de Roncevalles

mejante a la de los Evangelarios de la reina Felicia (1085) y de la catedral de Gerona (siglo XII), aunque con caracteres estilísticos algo más avanzados.

El Pantocrátor de Roncesvalles se inserta en una almendra romboidal trabajada con filigrana y cabujones similares a los de la cenefa exterior. La figura, aunque muy deteriorada y con el rostro destruido, conserva parte de su grandeza primitiva, con postura frontal sedente, bendiciendo con la mano derecha y portando un libro abierto en la izquierda, donde aparecen los caracteres griegos alfa y omega. El asiento es un banquillo sin respaldo, con amplio cojín y patas torneadas dobladas hacia adentro para adaptarse al ángulo inferior de la mandorla; el esquema es análogo al del frente del Arca Santa de Oviedo fechado en torno a 1075. La relación con esta última pieza se extiende también a la disposición de los pies del Cristo y al esquema circular de la plataforma en que apoya, aunque la pieza navarra reproduce además una flor de lis. No obstante, el menudo plegado de los personajes del arca de Oviedo se convierte en el Evangelario de Roncesvalles en ropas de acusado relieve y plegados amplios, de suerte que el Pantocrátor pierde parte de su rigidez y gana en naturalidad. De igual forma los símbolos de los Evangelistas se acoplan a las superficies triangulares del exterior de la mandorla con posturas algo forzadas, pero su grueso relieve y su firme dibujo les infunde un naturalismo que preludia el Gótico, especialmente en la figura del ángel, de franca sonrisa, cubierto por túnica de suaves pliegues.

En la guarda posterior aparece la Crucifixión con una cruz de brazos planos y superficie reticulada que contornea su perfil con la consabida cenefa de filigrana y cabujones. Sobre la cruz, la figura de Cristo con los brazos levemente arqueados, palmas abiertas y pies sobre subpedaneum circular con flor de lis igual que el Pantocrátor. La cabeza se inclina hacia la derecha mostrando leves signos de sufrimiento y el paño de pureza forma amplias espirales en torno a las caderas cayendo hasta las rodillas en pliegues suaves algo oblicuos. En uno de los ángulos superiores aparece un bello busto femenino en alto relieve, personificación de la luna en cuarto creciente, mientras que la representación del sol, que debió ocupar en su día el ángulo opuesto, fue sustituida por un medallón circular con el emblema del evangelista San Marcos de estilo gótico. Es posible que primitivamente se dispusieran a ambos lados de la cruz sendas figurillas de la Virgen y San Juan para componer el Calvario, pero hoy sólo resta una tosca chapa reticulada debida a alguna restauración posterior.

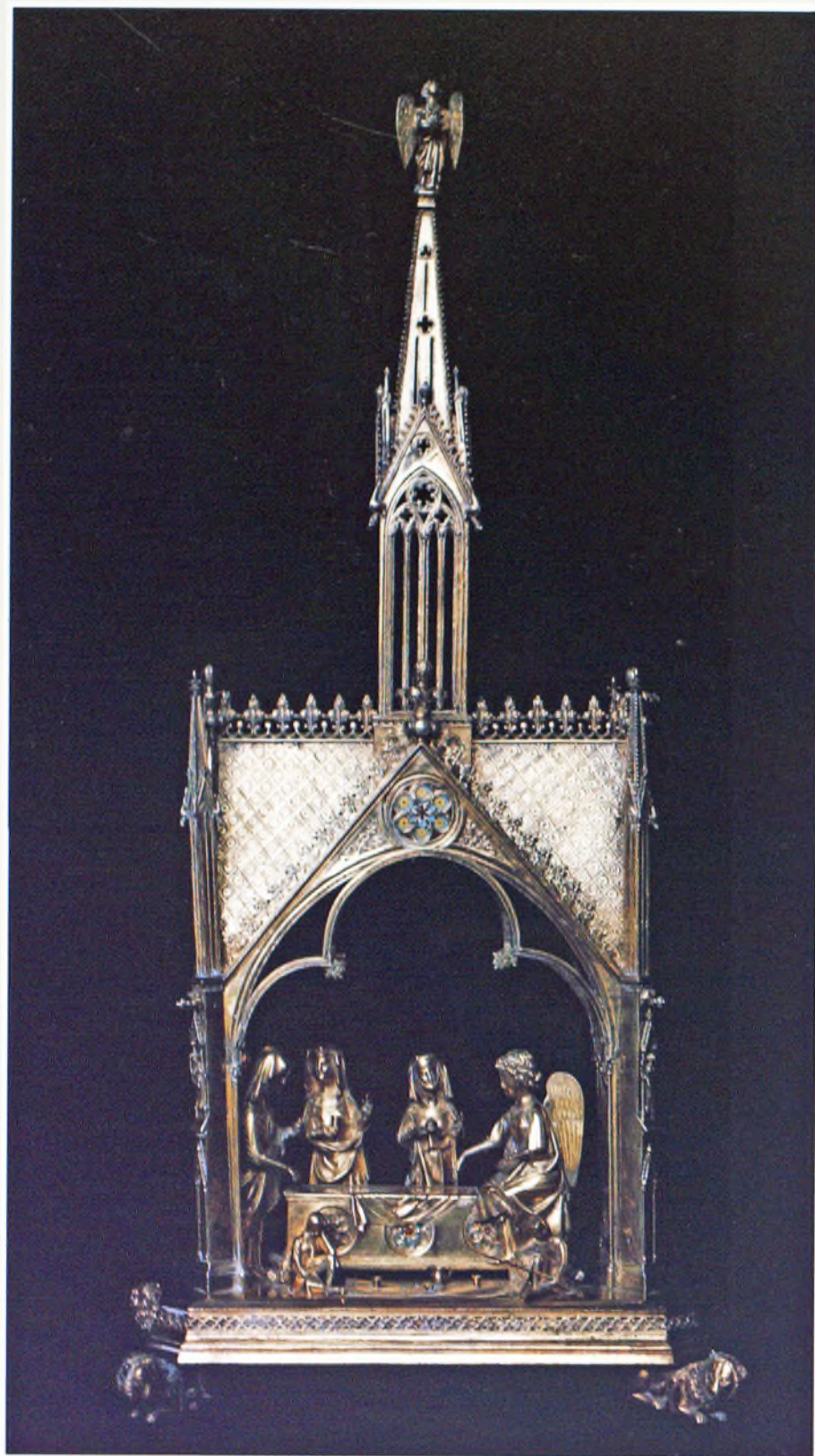
Esta obra que, como acabamos de analizar, es pieza fundamental en el conjunto de la orfebrería medieval y una de las joyas más preciadas del tesoro de la Colegiata de Roncesvalles, tanto por su calidad como por su cronología, plantea, sin embargo, una serie de interrogantes no del todo resueltos, a pesar del interés que ha despertado y de la atención que ha merecido por diversos especialistas. Bertaux e Iñiguez, por ejemplo, lo consideraron obra del siglo XII, labrada en Francia o Navarra, Gudiol la clasificó en el XIII, y en la Exposición Iberoamericana aparece catalogado en la primera mitad de esta última centuria⁵. Esta postura la vuelve a defender con posterioridad López Serrano, para quien el Evangelario debió ejecutarse durante la primera mitad del siglo XIII que abarca el reinado de

Sancho el Fuerte (1194-1234) y el de Teobaldo I (1234-1253)⁶. En apoyo de esta propuesta hemos de recordar que estos años fueron de esplendor para la Colegiata, la cual se vio favorecida por privilegios y donaciones de pontífices y reyes, y gobernada por priores insignes. En el año 1212, por ejemplo, se iniciaron las obras de la iglesia bajo el patrocinio de Sancho el Fuerte⁷ y antes de 1230 figura al frente de monasterio el prior don Lope al que Ibarra calificó «de eximias dotes de gobierno y uno de los más ilustres...»⁸; en definitiva, un momento muy propicio para el desarrollo de las artes y que, cronológicamente, se corresponde con los datos estilísticos del Evangelario. Por otra parte, la presencia de la flor de lis en ambas cubiertas podría interpretarse como una velada alusión al origen francés de la pieza o, mejor aún, como una alusión, igualmente velada, al advenimiento de la casa de Champaña a Navarra en la figura de Teobaldo I, lo cual ceñiría los límites cronológicos del Evangelario entre 1234 y 1253⁹. Además hay que tener en cuenta que el emblema del evangelista San Mateo muestra un curioso parecido con algunas de las figuras de la portada de San Miguel de Estella concluida pocos años antes¹⁰, lo que hace sospechar que la pieza de Roncesvalles pudo ser ejecutada en un taller navarro, quizás en la misma Pamplona al mismo tiempo o poco después que el Evangelario de su catedral, hoy perdido. Asimismo, aunque el estado actual del Cristo de Monjardín, tras la última restauración, no permita sacar conclusiones definitivas, todavía puede apreciarse cierta similitud entre este Crucificado y el de la pieza que nos ocupa. Datos todos ellos indicativos quizás de un importante taller de argenteros en la zona de Pamplona-Estella durante la primera mitad del siglo XIII.

En definitiva, todas estas circunstancias nos llevan a considerar, con las naturales reservas, que el Evangelario de la Colegiata puede ser obra local fabricada en Navarra en el segundo cuarto del siglo XIII –posiblemente a partir de 1234– y quizás por encargo del propio prior don Lope.

M.C. Heredia

- Figuró en la Exposición de Zaragoza del año 1908 (J. GUDIOL, *L'orfebreria*... pág. 148), en la de Pamplona de 1920 (J. ALTADILL, *La exposición*... pág. 307) y la de Sevilla de 1929 (*Exposición Iberoamericana*... pág. 12, n.º 23).
- La noticia parte de HUARTE, *Historia*... y la recogen la mayoría de los historiadores posteriores.
- M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral*... pág. 40.
- La descripción más detallada la realizó M. LÓPEZ SERRANO, *Evangelarios*... págs. 22-27 que recoge y amplía los datos dados por otros historiadores.
- E. BERTAUX, *Exposición retrospectiva*... pág. 239, J. GUDIOL, *Op. cit.* pág. 148 y *Exposición Iberoamericana*... pág. 12, n.º 23.
- Vid. nota 4.
- J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, M. OHBE SIVATTE y L. GIL CORNET, *Estudio histórico artístico de la Real Colegiata*.
- Estos y otros comentarios elogiosos los recoge de Ibarra A. MARTÍNEZ ALEGRIA, *Roncesvalles*... pág. 18.
- Nos inclinamos así por el parecer de L. M. LOJENDIO, *Navarra*... pág. 389.
- Para J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Portada*... pág. 441, se debió concluir en 1199 aunque el montaje pudo hacerse varios años después.



Relicario del Santo Sepulcro

6 RELICARIO DEL SANTO SEPULCRO

Catedral de Pamplona

Material:

Plata y cobre dorados con esmaltes opacos de rico colorido –verde, azul turquesa, rojo, amarillo y blanco– en los rosetones de la arquitectura y como fondo de la inscripción DE SUDARIO DOMINI del interior del sepulcro que contiene las reliquias del Santo Sudario.

Estado de conservación:

Excelente.

Dimensiones:

88 cms. de alto y 38,5 x 24,5 de base.

Estilo y cronología:

Gótico francés de la segunda mitad del siglo XIII.
–Hacia 1285–.

Taller:

París (?)¹.



bra maestra de la platería medieval francesa y una de las mejores piezas del tesoro de la catedral de Pamplona, que ha merecido elogios unánimes por su perfección, técnica, su depurada traza y su belleza.

Forma una esbelta arquitectura a modo de capilla abierta o baldaquino de plata rectangular culminado por una aguda flecha donde descansa un ángel mostrando una corona real con lises. Bajo esta estructura se representa el pasaje evangélico de la visita de las Santas Mujeres a la tumba de Cristo y su descubrimiento del sepulcro vacío. En definitiva, como se ha señalado recientemente, se trata de una «puesta en escena» en un espacio auténtico del drama de la mañana de Pascua, representado en un teatro en miniatura, hecho de orfebrería y esmaltes, para un público real².

La estructura arquitectónica arranca de una plataforma apoyada en cuatro diminutos leones fundidos, de la que parten otros tantos pilares de sección rectangular dispuestos en escorzo sobre los ángulos ochavados de la base; estos soportes articulados por hornacinas con ángeles trompeteros, ciñen los arcos de cada frente con sus arcos trilobulados inscritos y sus agudos gabletes bajo los que se cobijan rosetones de seis lóbulos resaltados por ricos esmaltes de diverso colorido. El cuerpo del templete, muy diáfano por la casi total abertura de sus paramentos, se cubre con bóveda de crucería, al interior, y con un complejo sistema a varias vertientes, al exterior, que resulta del cruce perpendicular de dos tejados a dos aguas siguiendo el ángulo de los gabletes, cuyas aristas se resaltan por pequeñas cresterías vegetales³. Al enriquecimiento de la estructura colabora también la delicada ornamentación de la cubierta, tanto la retícula de rombos centrados por rosetas como la decoración vegetal –con abundancia de lises– de la crestería, capiteles y ménsulas o el relieve de la clave con el Agnus Dei. En el eje de la cubierta apoya una aguda flecha de planta rectangular coronada por esbeltísimo chapitel calado. Sus amplios vanos aparecen divididos por arcos ojivales muy agudos y por óculos; y

cada ojiva, a su vez, se subdivide de acuerdo con la misma idea de subordinación siguiendo las reglas del gótico radiante tan similares a los principios de jerarquización y sistematización de la filosofía escolástica⁴. Este estilo cristaliza en Francia en los trabajos de Pierre de Montreuil, primero en la abadía de Saint Denis poco antes de 1240 y algunos años más tarde en la



fábrica de la Sainte-Chapelle. La capilla, joya del estilo radiante, fue concluida hacia el año 1248 bajo el patrocinio de San Luis para albergar las reliquias traídas de Constantinopla⁵, que introdujo en el relicario de plata de la Santa Corona mandada fabricar al mismo tiempo que la arquitectura para tal fin. Y no deja de ser significativo que el relicario iruñense, además de su parentesco estructural con la obra arquitectónica, repita literalmente la traza de la pieza de orfebrería de la que existen noticias, por otra parte, desde el año 1267⁶.

La escena evangélica del interior del templete de la catedral se desarrolla en torno al sepulcro elevado sobre leoncillos que contiene las reliquias del santo sudario. Las Tres Marias, cubiertas con tocas cortas y amplios mantos que dejan ver parcialmente sus túnicas, comentan con caras risueñas y espresivos ademanes el mensaje del ángel, bella figura ésta de facciones suaves enmarcadas por plástica cabellera que, sentado sobre el sepulcro, señala con la mano derecha su interior. El grupo, trabajado con finura exquisita y muy bien compuesto, es de gran belleza y denota un excepcional sentido de observación por parte de su autor. El naturalismo se extiende a los diminutos soldados acurrucados en primer término que, a pesar de sus reducidas dimensiones, se cubren con armaduras minuciosamente trabajadas. El mantel con la jarra, vaso de vino, cubilete y dados, destacados en el plano anterior de la composición, son los claros indicios de una noche de vela dedicada al vino y al juego, cuyos efectos se traslucen en las propias figuras.

Respecto de su cronología, M. Gauthier ha señalado recientemente la relación estilística de esta pieza, tanto por su escultura como por sus esmaltes, con obras francesas de los últimos decenios del siglo XIII, proponiendo una fecha de ejecución en torno a 1290⁷. Desde luego su conexión con la gran escultura -Poissy, Reims y otras-, es evidente. Además, en un plano más próximo, puede también señalarse su parentesco con algunas obras de platería francesa de finales de siglo, entre ellas el relicario de San Luis de la iglesia de Santo Domingo de Bolonia, mandado ejecutar por Felipe el Hermoso de Francia tras la canonización de su abuelo el año 1297 para guardar sus reliquias, o el ofrecido a la basílica de Asís por la mujer de Felipe, Juana I de Navarra, sobrina de Teobaldo II⁸. Ambas piezas de plata son indicativas de la importancia de los talleres parisinos de la segunda mitad del siglo XIII y de la categoría alcanzada por los plateros que trabajaban en la corte francesa en estos momentos. Asimismo, ambas piezas revelan su inspiración directa en el relicario de la Santa Corona de la Sainte-Chapelle, cabeza de serie cuya copia literal es, como antes dijimos, el espléndido relicario del Santo Sepulcro de la catedral de Pamplona.

Dado el interés que Felipe y Juana mostraron por este tipo de obras, creemos que ellos mismos fueron los promotores directos de la ejecución del relicario iruñense, ya que no es extraño que, a raíz de su matrimonio en el año 1284, quisieran traer-se a Navarra una obra de categoría excepcional que era, además, un vivo recuerdo de las empresas artísticas y religiosas de San Luis, abuelo de Felipe, al reproducir literalmente la traza del relicario de la Santa Corona de la Sainte-Chapelle.

Hay que descartar, por tanto, la propuesta tradicionalmente admitida que defiende que el relicario del Santo Sepulcro fue el regalo de bodas de San Luis a su hija Isabel cuando contrajo

matrimonio con Teobaldo II de Navarra el año 1255⁹ y que albergaba la reliquia de la Santa Espina¹⁰, este último aspecto, sobre todo, se presenta extraordinariamente confuso en la historiografía local. Al parecer, y aunque los historiadores no se hayan puesto de acuerdo sobre el número de las Espinas ni sobre la fecha y circunstancias de su llegada a Pamplona, si se ha confirmado que las reliquias se custodiaban ya en su catedral en tiempos de Teobaldo II (1253-1270), puesto que tanto una bula del pontífice Urbano IV como un registro del año 1267 mencionan de forma expresa la «fiesta de la Espina» de la sede iruñense¹¹. Por tanto, teniendo en cuenta la importancia de la festividad y la gran veneración que merecieron estas reliquias, pensamos que estas últimas tuvieron que estar alojadas desde el principio en una suntuosa pieza de orfebrería, posiblemente el regalo de boda de San Luis a su hija; pero este relicario se destruyó, bien en el pillaje de la catedral que siguió al incendio de la Navarrería del año 1276¹², bien en algún otro suceso desgraciado posterior. Lo que nos parece incorrecto es intentar identificarlo con el relicario del Santo Sepulcro ejecutado, como hemos visto, a fines del siglo XIII para guardar las reliquias del Santo Sudario según nos indica su propia inscripción esmaltada¹³. El error puede derivar del hecho de que las espinas se custodiaron aquí durante algún tiempo; en efecto, conocemos, gracias a Madrazo, que en la segunda mitad del siglo XIX el provisor del obispado, señor Mercader, las retiró del templete junto con el tubito que las contenía¹⁴. Y este tubito bien puede ser el recipiente prismático que hoy corona el relicario de la Catedral, aquí expuesto, denominado precisamente «de la Santa Espina», una pieza pamplonesa de comienzos del siglo XV cuyo auténtico y primer destino, en realidad, ignoramos. Pudo fabricarse con el fin de cobijar las Espinas al haber desaparecido su relicario primitivo o pudo destinarse en su origen para otro uso, modificándose su función al incorporársele las Espinas en tiempos de Madrazo.

M. C. Heredia



Relicario del Santo Sepulcro. Detalle



Relicario del Santo Sepulcro. Detalle

- 1 Exposiciones: Pamplona, 1920 (J. ALTADILL, *La exposición*, pág. 306) y Sevilla, 1929 (*Exposición Iberoamericana*, pág. 24, n.º 125).
- 2 M.M. GAUTHIER, *Les Routes de la Foi*, pág. 154.
- 3 M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería de la Catedral*, págs. 48-49.
- 4 E. PANOFSKY, *Arquitectura gótica*.
- 5 M. DURLIAT, *Introducción al arte medieval*, págs. 232-234.
- 6 M.M. GAUTHIER, *Op. cit.*, pág. 154, ha señalado cómo la flecha del relicario es una copia literal de la de la Sainte-Chapelle según la reproducción de los hermanos Limbourg en sus «Tres Ricas Horas». Por otra parte, cita también la mención que hace Jainville en el año 1267 del relicario de la Santa Corona.
- 7 M.M. GAUTHIER, *Op. cit.*
- 8 D. GABORIT-CHOPIN y E. TABURET, *Objets d'art du moyen âge*, pág. 46.
- 9 Estos datos los consignó Moret, de quien los recoge J.E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH, *Arte medieval*, vol. V, pág. 251, si bien la fecha que proponen para el casamiento de Teobaldo e Isabel —1258— ha de rectificarse por la de 1255.
- 10 El confusionismo llegó al extremo de denominarlo «relicario de la Santa Espina», en la Exposición de 1929 (Vid. nota 1).
- 11 M.R. GARCÍA ARANCON, *El reinado de Teobaldo II*, recoge las opiniones de los distintos historiadores sobre la problemática de las reliquias. A ellas se pueden añadir también otras citas relacionadas con la Catedral y con la colegiata de Roncesvalles que muestran, asimismo, el confusionismo existente al respecto (C. ORIA, *La cruz relicario*, pág. 213, o las del propio Moret).
- 12 Sobre las repercusiones que el incendio de la Navarrería tuvo en la Catedral puede consultarse J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *El Mecenazgo regio*. Aunque el desastre afectó principalmente al claustro y sus dependencias, y el templo permaneció en pie y con culto, es evidente que el pillaje que siguió al incendio pudo motivar la pérdida o destrucción del relicario.
- 13 M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *Op. cit.* Rectificamos a este respecto nuestra propia opinión mantenida en otros momentos.
- 14 P. MADRAZO, *Navarra*, II, págs. 220-221, dice lo siguiente: «Este hermoso objeto... se hallaba lastimosamente desfigurado cuando hicimos el primer viaje a Pamplona. Nuestro ilustrado amigo el señor Mercader, Provisor del Obispado... comprendió, mientras examinábamos la alhaja, que algo de anormal y bastardo había en ella. Era nada menos que una pieza vertical, en forma de tubo, donde inoportunamente había sido colocada la reliquia sacándola de la urna o sepulcro; pieza que tapaba y desfiguraba todo un costado del lindo y diáfano templete gótico...». En nuestra opinión, la reliquia no se sacó del sepulcro sino que se incorporó al templete como un elemento extraño. Por otra parte, creemos que el grabado del relicario del Santo Sepulcro que Madrazo acompaña a su descripción no es correcto: reproduce un grupo en torno al sepulcro formado por seis personajes masculinos que «según el sagrado texto asistieron al entierro del Salvador». Asimismo no nos parece correcta la traza arquitectónica del templete cuyo cuerpo inferior presenta unas proporciones cuadradas mucho menos esbeltas que en la realidad.



Arqueta de Roncesvalles. Anverso



Arqueta de Roncesvalles. Reverso

7 ARQUETA

Museo de la Colegiata de Roncesvalles

Material:

Plata dorada cubierta de filigrana de plata igualmente dorada.

Estado de conservación:

Excelente.

Dimensiones:

5,8 cms. de alto y 9,5 x 4,3 de base.

Estilo y cronología:

Gótico mudéjar de hacia 1300, entre 1274 y 1328.

Taller:

Posiblemente de taller local. Sin marcas ni inscripción¹.

Se trata de un interesante cofrecillo prismático, quizás un joyero, con el basamento rectangular apoyado sobre diminutos leones fundidos, muy estilizados, y cubierta en forma de pirámide truncada. Una copiosa ornamentación de sabor gótico pero de ritmo mudéjar, ejecutada a base de delicada labor de filigrana, cubre toda la superficie de la pieza con temas geométricos y vegetales estilizados, como círculos concéntricos y cuadrados inscritos que componen estrellas, trilóbulos, cuadrilóbulos y rosetas. Con estos motivos se intercalan diminutas perlas en relieve y, en la tapadera, escudos con las armas de Navarra y Francia —cuartelados con la flor de lis y las cadenas repartidas en aspa—.

Por la finura del trabajo y su perfecto acabado, la pieza se ha querido adscribir a un taller granadino², pero habría que objetar a este respecto que la técnica de la filigrana es muy uniforme en los distintos talleres y ha evolucionado muy poco a lo largo de los siglos³, lo cual dificulta, en otro orden de cosas, la correcta datación de las obras. No obstante, en el caso que nos ocupa, la presencia de las armas de Navarra-Francia nos llevan a los siglos XIII-XIV. El año 1234, al morir sin sucesión Sancho VII el Fuerte, la corona pasa a su sobrino Teobaldo I, hijo del conde de Champaña y, más tarde, en el 1274, el compromiso matrimonial de Juana I, sobrina de Teobaldo II, con Felipe IV de Francia, consolida la unión entre ambos reinos⁴.

La tradición defiende que la arqueta es el estuche de las santas espinas donadas por Isabel, esposa de Teobaldo II, a la Colegiata de Roncesvalles⁵, pero sabemos que sus armas fueron un escudo partido —no cuartelado— con las lises de Francia a un lado y la mitad de las cadenas de Navarra al otro⁶. Por tanto, consideramos, de acuerdo con la opinión de Iniguez, que la arqueta pudo pertenecer a la reina Juana I que, con todo derecho, estampó las divisas de ambos reinos en la pieza, con lo cual su margen cronológico de ejecución quedaría establecido entre esta fecha inicial de 1274 y la de 1305, año de su muerte, pudiéndose prolongar, todo lo más, hasta el 1328 en que el fallecimiento de Carlos el Calvo señala el final de la Casa de Francia en Navarra⁷. Así pues, no compartimos las tesis defendidas por Marquet de Vasselot y por Torres Balbás que fechan la arqueta en los siglos XII y XV respectivamente, ya que



las armas Navarra-Francia carecerían de sentido en ambos casos⁸. El autor de esta pieza por otra parte, sería probablemente algún argentero local conocedor de la técnica de la filigrana, ya que los rasgos mudéjares de la obra así parecen indicarlo.

M.C. Heredia

1. Figuró en la Exposición de Sevilla de 1929 (*Exposición Iberoamericana*... pág. 13 n.º 29) correctamente clasificada aunque confundiendo las armas Navarra-Francia por las de Navarra-Evreux.

2. J.E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Arte medieval*... vol. I, págs. 261-262 y láms. 13 y 125.

3. J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Museo Arqueológico*... pág. 145, n.º 45, recoge un joyero de dimensiones casi idénticas y del siglo XVII donde se puede apreciar la escasa evolución que ha experimentado la técnica de la filigrana.

4. Varios *Atlas*... pág. 61.

5. A. MARTINEZ ALEGRIA: *Roncesvalles*... pág. 143 recoge la opinión del licenciado Huarte.

6. Commission des archives historiques: *Sceux gascons*... vol. I, pág. 76.

7. J.E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Op. cit.* pág. 261.

8. J. MARQUET DE VASSELLOT: *Le trésor*... pág. 206 y L. TORRES BALBÁS: *Arte almohade*... pág. 409.



Virgen de Rocamador

8 VIRGEN DE ROCAMADOR

Parroquia Santa María de Sangüesa

Material:

Plata sobre alma de madera, excepto rostro y manos.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

87 cms. de alto y 42 x 33 de base.

Estilo y cronología:

Gótico de finales del siglo XIII o comienzos del siglo XIV. Es moderna la decoración de la orla de los vestidos y los medallones del trono.

Taller:

Local.

La advocación de Rocamador tiene su origen en el santuario francés de Rocamadour, en la región del Quercy que gozó de gran devoción en ese país a lo largo de la Edad Media. Su penetración en España viene favorecida por las peregrinaciones a Santiago de Compostela que son vía fundamental en este momento de muchos intercambios, relaciones e influencias entre ambos lados del Pirineo. El Camino de Santiago favoreció entre otros aspectos la propagación de muchas devociones francesas que arraigaron principalmente en las ciudades del Camino y en los burgos de francos. Dentro de este panorama se incluye la devoción navarra a la Virgen de Rocamador con imágenes en Estella y Sangüesa, ciudades de la ruta jacobea con importantes núcleos de población franca¹.

Nuestra Señora de Rocamador de Sangüesa responde al tipo de Virgen sedente con el Niño que arranca de la imaginería románica pero que todavía perdura en el gótico, aunque con nuevas aportaciones. En efecto la Virgen sangüesina aparece sentada en un trono en posición frontal, con la mano izquierda extendida sujetando un atributo en recuerdo de la poma original y con la derecha abraza al Niño. Este se sienta ladeado sobre la rodilla izquierda de su Madre en un afán ya goticista de romper la frontalidad. Como ella extiende la mano derecha para sostener la esfera mientras que con la izquierda sujeta un libro. La presencia de dos atributos en Jesús, en opinión de Fernández Ladreda, resulta extraña en relación con el resto de la imaginería mariana del momento, ello le lleva a pensar que originariamente pudiera estar bendiciendo con la mano derecha. Con todo, el verdadero sentido gótico de grupo se aprecia en los rostros, ya, no abstraídos ni distantes sino dulcificados por una suave sonrisa que los aproxima a los fieles devotos.

Parece claro que esta imagen se forró desde su origen con la cubierta de plata, ya que el alma de madera está tallada con extremada simplicidad y economía de medios².

María viste túnica y manto con los que se consigue un bello contraste entre la superficie más lisa de la primera, sobre todo en la zona del pecho, y la disposición más complicada con profundos y abundantes pliegues del segundo. Se cubre con un velo corto, muy simple, que enmarca el óvalo de la cara. Las

mismas prendas excepto el velo y con semejante disposición ofrece el Niño quien tiene los pies desnudos mientras que su Madre calza zapatos puntiagudos.

Los especialistas coinciden al considerarla gótica del siglo XIV³, si bien las últimas aportaciones de Fernández Ladreda ajustan más la fecha al situarla entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV.

Nuestra Señora de Rocamador de Sangüesa al igual que otras imágenes marianas de devoción, se constituyó como tipo o modelo de algunas vírgenes de localidades próximas. Cabe pensar que es obra de un artista local, dado que no se aparta en nada de la normativa de la imaginería mariana navarra de la época gótica⁴.

M. de Orbe

1. L. VAZQUEZ DE PARGA y otros: *Las peregrinaciones...*, vol. I, págs. 470 y 489; T. ARBEIZA y J. M. JIMENO JURIO: *Rocamador*.

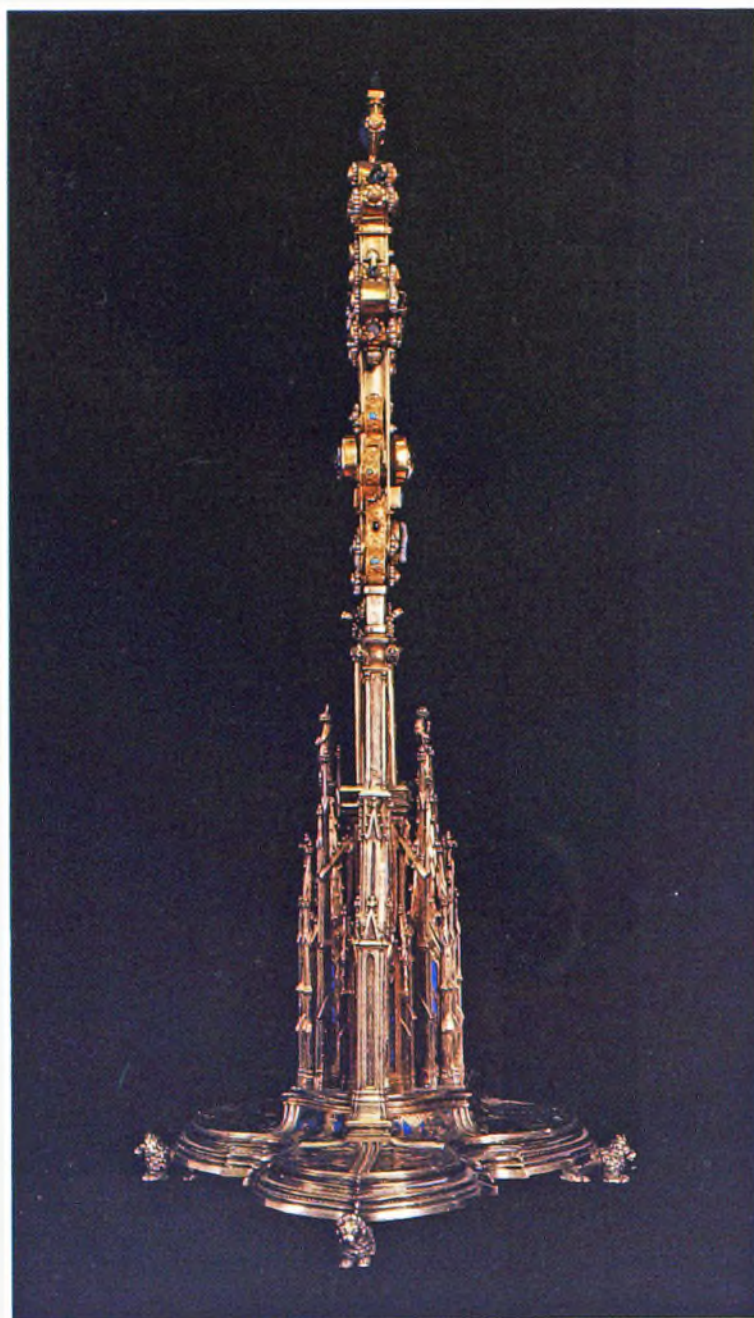
2. J. E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Arte medieval...*, vol. IV, lám. 347 corresponde a la imagen sin lámina de plata.

3. J. CLAVIERIA ARANGUA: *Iconografía y santuarios...*, vol. I, pág. 466; J. E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Op. cit.* pág. 248.

4. C. FERNANDEZ LADREDA: *Imaginería mariana...*



Relicario del «Lignum Crucis». Frente



Relicario del «Lignum Crucis». Perfil

9 RELICARIO DEL «LIGNUM CRUCIS»

Catedral de Pamplona

Material:

Plata dorada con esmaltes traslúcidos en azul, rojo y verde.

Estado de conservación:

Aceptable aunque se observan desperfectos varios en los esmaltes, con algunos fondos parcialmente perdidos. Una de las crucecitas es copia moderna de la primitiva, igual que la gran cruz que imita modelos góticos.

Dimensiones:

65 cms. de alto y 40 x 30 de base.

Estilo y cronología:

Estilo gótico francés de comienzos del siglo XIV con añadidos hacia 1400 y con posterioridad.

Taller:

De París (?)¹.

El relicario del «Lignum Crucis», pieza de gran interés histórico y artístico, alberga los fragmentos de la «vera cruz» y de la túnica de Cristo que regaló Manuel II Paleólogo a Carlos III el Noble, para solicitar la ayuda del monarca navarro en su lucha contra los turcos que habían sitiado Constantinopla; junto con las reliquias, el emperador mandó el correspondiente documento de autenticidad, con fecha y firma en París en 30 de agosto de 1401, que todavía se guarda en la catedral. Para la recepción de las reliquias se organizó un solemne acto en el transcurso del cual el embajador Alejo de Viana revestido de pontifical, las entregó a Fray García de Eugui, obispo de Bayona y confesor de Carlos III, que las paseó procesionalmente por el claustro catedralicio².

El soporte arquitectónico del relicario es un templete gótico de planta central que descansa en una amplia plataforma tetralobulada sobre cuatro leones fundidos. Un complejo sistema de contrafuertes, ventanas geminadas de arcos ojivales, rosetones y gabletes articulan los frentes y sobre los dos principales se yerguen las figurillas fundidas de San Pedro y San Pablo. Enmarca esta estructura un gran arco polilobulado bajo gablete con crestería vegetal que apoya en esbeltos contrafuertes prismáticos. En su vértice descansan otras dos figurillas que en su origen pudieron servir de soporte a un viril o fanal y donde, hoy día, apoya una cruz que sigue modelos góticos.

Papel fundamental juega la decoración de esmaltes traslúcidos, de gran destreza técnica y bello colorido, que recubren el basamento y los frentes del templete; sobre los fondos azules salpicados de flores de lis se disponen las figuras lineales, de correcto dibujo, que encierran variados tonos de azules, verdes y rojos. En los campos lobulados de la base se reproducen diversas escenas de la Pasión, algunas de gran rareza iconográfica —Entrada en Jerusalén, Lavatorio, Prendimiento, Muerte de Judas, Jesús ante el Sumo Sacerdote, la Coronación de Espinas, Flagelación, Camino del Calvario, Crucifixión, Resurrección, Aparición a la Magdalena y Descenso al Limbo— y en

los paramentos de los frentes se distribuyen figurillas de apóstoles.

El estilo de los esmaltes y el desarrollo de las escenas narrativas relacionan esta pieza con obras francesas del siglo XIV como el basamento de la Virgencita de Juana de Evreux y otras muchas³. Asimismo, la traza arquitectónica apunta al mismo origen⁴.

Esta obra que, como se ha señalado en alguna ocasión, pudo ser el pie de una custodia o relicario⁵, fue adaptada a comienzos del siglo XV para incorporar las reliquias de Manuel Paleólogo que se introdujeron en dos cruces gemelas dispuestas sobre la línea de los contrafuertes. De ambas cruces, son modernos los dos estuches con reverso de filigrana que encierran los esmaltes, así como los esmaltes propiamente dichos de la cruz de la izquierda, que presentan un colorido más pobre. La crucecita del lado opuesto alberga bellos esmaltes traslúcidos de hacia 1400, centrados por la figura de Cristo sobre un fondo azul profundo de tonos diversos. La misma intensidad y matizaciones se observa en los fondos verdes de los cuadrilobulos de los brazos, que desarrollan diversas escenas de la Pasión: Camino del Calvario, Flagelación, Descendimiento y Resurrección, completándose la policromía con matizaciones de azules, ocre y amarillos verdosos.

M. C. Heredia

1. Figuró en la Exposición de Pamplona de 1920 (J. ALTADILL, *La Exposición...*, pág. 306, en Sevilla, 1929 (*Exposición Iberoamericana...*, pág. 24, n.º 127) y en las de Madrid, Pamplona y Tudela de 1982 (Varios, *El retablo de Aralar...*, págs. 67-70).

2. M. ARIGITA Y LASA, *El «Lignum Crucis»...*, págs. 123-126.

3. V. JUARISTI, *Esmaltes...*, págs. 225-228 publicó fotos de los esmaltes y señaló su posible procedencia francesa. Su descripción fue recogida luego por J. GONZÁLEZ TAMBIÉ, *Historia de los Obispos...*, vol. II, págs. 371-372. Recientemente M. GAUTHIER, *Émaux de Moyen Âge...*, pág. 292 ha confirmado el origen francés de la obra y matizado su cronología.

4. Seguimos la descripción que dimos en otro lugar, rectificando nuestra opinión sobre el origen y cronología de la pieza (*Orfebrería de la Catedral...*, págs. 50-51 y *El retablo de Aralar...*, págs. 67-70).

5. J. E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH, *Arte medieval...*, vol. V, pág. 253.

10 RELICARIO DE S. SIMÓN, S. JUDAS, S. GREGORIO Y S. NICOLAS

Parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella

Material:

Plata parcialmente dorada sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Destrucción total o parcial de los dedos y roturas y desperfectos diversos en la chapa de la manga y en el medallón de la base toscamente claveteado.

Dimensiones:

47 cms. de altura y 10 de base.

Estilo y cronología:

Gótico de hacia 1300

Taller:

Local.

Brazo relicario de rígida estructura vertical culminada en mano diestra bendiciendo. El cilindro del brazo presenta una sobria ornamentación en las dos franjas de ambos extremos en forma de retícula de rombos muy plana centrados por flores de lis. Estos temas se repiten también en el marco rectangular superior, mientras que los otros tres huecos de reliquias aparecen encuadrados por franjas con rosetas de cuatro pétalos, igualmente planos y estilizados.

A la base se adosa un medallón circular con el bajorrelieve de Cristo sedente portando la esfera terrestre y en actitud de bendecir dentro de una doble mandorla; a ambos lados parejas de dragoncillos enfrentados y en el fondo pequeñas rosetas, una estrella de seis puntas y la luna en cuarto menguante, posible alusión estos dos últimos elementos al burgo pamplonés de San Cernin.

Este medallón, junto con otros varios de los siglos XIII y XIV, incrustados en una arquetilla del museo de Roncesvalles¹ y junto con los que regaló Carlos II a la Virgen de Ujué, habría que relacionarlo con los sellos de plata utilizados por instituciones civiles y religiosas, e incluso por particulares, de cuya fabricación en época de Carlos III existen numerosas noticias, pero cuyo origen se remonta a siglos anteriores². El propio medallón de la Virgen de Ujué lleva la leyenda: SIGILLUM BEATAE MARIAE DE ROCAMADOR³.

M.C. Heredia



1. La reproduce J. MARQUET DE VASSELLOT *Le trésor*, pag. 211.

2. F. MENDOZA *Los plateros*, págs. 41-43.

3. J.F. URANGA GAI DIANO y F. INIGUEZ ALMECH *Arte Medieval*, vol. III, pag. 253.

11

RELICARIO DE S. PEDRO Y S. PABLO

Parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella

Material:

Plata parcialmente dorada sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Desperfectos importantes en la mano, con los dedos pulgar e índice destruidos y los demás deteriorados. Abolladuras diversas y pérdida de algunas hojas y de las piedras de las franjas ornamentales. El marco inferior, liso, es moderno.

Dimensiones:

48 cms. de alto y 12 de base.

Estilo y cronología:

Gótico de mediados del siglo XIV.

Taller:

Navarro.

Relicario en forma de brazo, de rígida estructura vertical, con la mano diestra alzada en actitud de bendecir. Las telas de la manga presentan una traza cilíndrica sin ningún tipo de pliegues, pero se decoran con ricas orlas de cordina gótica en altorrelieve en las que se intercalan dragoncillos y cabezas humanas¹. El perfil de las hojas y los profundos efectos de claroscuro parecen inspirados en los de la portada de Santa María la Real de Olite que se estaba realizando a comienzos del siglo XIV, por lo que la ejecución del relicario puede situarse hacia mediados de esta centuria.

M.C. Heredia



¹ Se reproduce en M.C. GARCÍA GAINZA, y otros. *Catálogo Monumental "Estella"*, pág. 480.

12 RELICARIO DE S. ESTEBAN Y S. BLAS

Parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella

Material:

Plata parcialmente dorada sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Profundos desperfectos en la mano con dos dedos parcialmente destrozados. También se advierten deterioros en las orlas decorativas y algunas abolladuras en la chapa, así como la pérdida del primitivo marco de la reliquia.

Dimensiones:

44 cms. de altura y 12 de base.

Estilo y cronología:

Gótico de mediados del siglo XIV.

Taller:

Navarro.

Pieza de estilo, cronología y dimensiones muy similares a la anterior, con la que pudo formar pareja, si bien hoy su distinto estado de deterioro las hace parecer algo diferente. Su decoración se relaciona, por tanto, con la ornamentación vegetal de la portada de Santa María la Real de Olite.

Además de estas dos piezas y del brazo de San Simón –n.º 10 del presente catálogo– contó la parroquia de San Pedro de la Rúa con otro relicario medieval de San Andrés que ejecutó el argentero Michelco de Zuasti en el año 1274, bajo el patrocinio de Carlos II¹

M.C. Heredia



¹ F. MENDOZA. *Los plateros*, pags. 82-83.

13 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Cosme y San Damián de Arandigoyen

Material:

Plata en su color sobre alma de manera.

Estado de conservación:

Abundantes desperfectos y roturas diversas en la chapa, sobre todo en los ángulos extremos, algunos parcialmente destruidos. La tosca clavazón actual no es la primitiva.

Dimensiones:

41 x 32,5 cms.

Estilo y cronología:

Gótico del siglo XIV. Cristo añadido en el Barroco.

Taller:

De Pamplona o de Estella.

Inscripción:

En el reverso del brazo vertical: ESTA OB/RA DESTA/
CRUZ YZ/O FAZER/ JOAN MARTIN/ R./ MORENTIN¹.

Pieza interesante, a pesar de su rudeza, por su traza y cronología, una de las más primitivas del Antiguo Reino de Navarra, si exceptuamos la de Monjardín y alguna otra.

Presenta crucero cuadrado, ensanches ovales en el interior de los brazos y remates florenzados en los extremos, puntos todos ellos donde se concentra la ornamentación. En los óvalos se dibujan grandes ochos centrados por lunas en cuarto menguante con rayos; el crucero incorpora medallones circulares con los relieves del Pantocrátor bendiciendo y la Coronación de la Virgen sobre fondo de estrellas, en el anverso y reverso respectivamente. Ambos relieves están próximos en estilo y composición a los sellos intercalados en otras piezas de platería navarra de los siglos XIII y XIV; el primero se asemeja al medallón de relicario de San Simón y el segundo a las escenas de la Adoración de los Magos reproducidas en el asiento de la Virgencita de Roncesvalles o en una arquetilla que guarda la misma colegiata, si bien la Coronación de Arandigoyen es de técnica más torpe. Los cuadrilóbulos del reverso reproducen las figuras del Tetramorfos y en los lugares correspondientes del anverso se repite la misma imagen nimbada entre dos estrellas de seis puntas.



Aunque la cruz carece de marcas, la repetición de la estrella como tema ornamental hace pensar en un taller estellés, máxime cuando tanto la parroquia de Arandigoyen como el apellido del donante –Morentin– se localizan en esa merindad y la traza y ornamentación de la pieza, por otra parte, se relacionan con las de las cruces estellesas del siglo XV –Artaza o Bearin, por ejemplo–. Cabría asimismo la posibilidad de unir las estrellas con las lunas, elemento decorativo este último al que también se otorga gran importancia en la cruz de Arandigoyen al situarlas en lugares estratégicos de la pieza, de lo cual resultaría una velada alusión al burgo de San Cernin y a los plateros del taller de Pamplona. No deja de ser significativo que el sello del relicario de San Simón recoja también estos dos temas ornamentales –luna y estrella– por separado.

M.C. Heredia

Cruz de Arandigoyen. Inscripción



1. Recogida por M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental...*, Estella **, págs 662-663

14 RELICARIO «AJEDREZ DE CARLOMAGNO»

Museo de la Colegiata de Roncesvalles

Material:

Plata dorada con esmaltes traslúcidos sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Esmaltes deteriorados y parcialmente perdidos en la zona inferior y laterales del marco.

Dimensiones:

47 x 57 cms

Estilo y cronología:

Gótico francés de comienzos de la segunda mitad del siglo XIV.

Taller:

Taller de Montpellier.

Marca:

De la ciudad en un lateral, compuesta por las letras «MOP» en caracteres góticos con tilde sobre la «M» y punto sobre la «P»¹.

Esta magnífica pieza, conocida comúnmente como «Ajedrez de Carlomagno» por su disposición semejante a un tablero de damas y porque durante mucho tiempo se creyó donación personal del propio emperador a la abadía, es obra cumbre de la esmaltería medieval y la segunda en importancia de Navarra, después del retablo de San Miguel in Excelsis. Su estructura recuerda la de las Tablas Alfonsíes de la catedral de Sevilla, si bien la pieza hispalense, con la que frecuentemente se ha comparado, es obra del siglo XIII².

Forma el relicario navarro un amplio rectángulo donde se disponen en siete hiladas horizontales treinta y dos casillas cubiertas con cristal de roca, que contienen diversas reliquias envueltas en trozos de lienzo con sus correspondientes etiquetas. Dichos casilleros están separados entre sí por treinta y un pequeños rectángulos de plata grabada y esmaltada que, unidos a los veinte más que se distribuyen por el marco, componen un conjunto de cincuenta y una láminas figurativas realizadas según la técnica del esmalte traslúcido. Esta modalidad, típicamente gótica, y de posible origen toscano, que gozó de gran aceptación y difusión a lo largo del siglo XIV, consiste en aplicar la materia vitrificable sobre un soporte de oro o plata, donde previamente se han grabado o repujado a distintos niveles las figuras y objetos deseados, pero marcando los perfiles con metal visto³. De esta forma, al rellenarse los huecos resultantes con pasta vítrea, los colores adquieren matices diferentes según la densidad de las capas de esmalte y producen efectos de clarooscuro diversos sobre el metal del fondo. La riqueza cromática del relicario navarro y la acertada distribución de los colores contribuyen al efecto visual del conjunto. De esta suerte, sobre las diferentes matizaciones de los azules del fondo destacan los tonos anaranjados, verdes, y violetas de las carnaciones y ro-

pajes de las figuras, que contrastan, a su vez, con los oros de los paños envoltorios y con el marco del propio relicario.

Igualmente acertada por su simplicidad y claridad es la composición general de la pieza. Las figuras se distribuyen bajo arquillos góticos lobulados –una en cada placa–, a excepción de las franjas horizontales del marco, donde se localizan dos arquillos con dos medias figuras en cada uno de los compartimentos. El estilo es el propio de la época, con firmes contornos lineales, algo duros de trazo, que encierran y limitan los colores, al tiempo que recortan a las figuras limpiamente sobre el fondo. Los personajes presentan cierta variedad y refinamiento en las actitudes, plegando sus ropajes con soltura. Como elementos decorativos se utilizan además algunas flores estilizadas que se reparten por los fondos, de manera semejante a las del basamento de la Virgencita de Juana de Evreux que se conserva en el Louvre o a otras piezas contemporáneas.





Relicario del «Ajedrez de Carlomagno»

Comenzando la descripción iconográfica por la hilera inferior del tablero y leyendo de abajo arriba y de izquierda a derecha, igual que en los retablos, se suceden las siguientes figuras: en la primera línea hay cuatro personajes de diferente extracción social, saliendo de sus tumbas respectivas, seguidos, en la línea inmediata superior, por el león simbólico de San Marcos, otros tres personajes que salen de sus sepulcros —entre los cuales pueden reconocerse a un rey y a un obispo— y el

toro alado, símbolo del evangelista San Lucas. A continuación se reproducen cuatro ángeles, los dos extremos tocando las trompetas del Juicio Final y los dos centrales con instrumentos de la Pasión —columna y lanza, respectivamente—. Sobre ellos se representan en la línea superior un Profeta con filacteria, la Virgen, Cristo sedente, San Juan y otro Profeta. A continuación, en los lugares extremos de la quinta línea, se sitúan sendos serafines con seis alas, transportados a través del espacio so-

bre ruedas, los cuales enmarcan a otras dos figuras angélicas portadoras de emblemas pasionales —cruz y corona de espinas—. El renglón siguiente reproduce al ángel simbólico del evangelista San Mateo, las santas Catalina, Margarita y María Magdalena y el águila del evangelista San Juan, que se continúan en la hilera superior por las efigies de San Juan Bautista, el ángel y la Virgen de la Anunciación y un santo obispo. Sirven de encuadre a todo este conjunto los ocho apóstoles restantes que se localizan en las franjas del marco, más los cuatro Evangelistas y diversos profetas del Antiguo Testamento agrupados por parejas en las franjas horizontales del mismo, excepto en las dos casillas centrales de la base, donde se desarrolla el martirio de San Esteban.

Todo este repertorio obedece a un complejo programa unitario en el que, al parecer, se pretende dar una síntesis del Juicio Final y de la redención, de acuerdo con unos planteamientos generales inspirados en los grandes conjuntos de las portadas catedralicias. De esta forma, el Cristo sedente que centra la composición resume en su figura el doble carácter de Cristo Majestad y de Juez Supremo, según se confirma por la presencia del Tetramorfos y de los ángeles apocalípticos. La idea del Juicio está reforzada además por medio de los bienaventurados y por los diferentes personajes que salen de sus tumbas —la resurrección de la carne—. Asimismo, los ángeles portadores de instrumentos simbólicos diversos aluden de manera concreta a la Pasión de Cristo como garantía de salvación. Lugar muy destacado, en el centro de la franja superior, ocupa la escena de la Anunciación, porque la aceptación de la maternidad divina por parte de María hizo posible y fue el punto de partida de la Redención. De esta suerte, las figuras que se localizan en el marco del tablero vienen a completar el sentido del programa, ya que las verdades que aquí se desarrollan —síntesis de la Doctrina de Cristo— fueron anunciadas por los profetas del Antiguo Testamento, proclamadas y difundidas por los apóstoles y defendidas por los mártires. Esto último puede explicar también la presencia de San Esteban, el primer mártir de la Iglesia que derramó su sangre por dar testimonio de Cristo⁵.

Tradicionalmente, recogiendo la versión del licenciado Huarte, se ha querido relacionar el tablero esmaltado y las reliquias que contiene con la figura de don Francisco de Navarra, prior del monasterio entre 1523 y 1542. En este sentido se difundieron varias tesis que hoy no parecen defendibles⁶ y que, en síntesis, son las siguientes. Por una parte, historiadores como Sarasa, Oria o Arigita, entre otros, sostuvieron que, incluso aceptando que cada reliquia o grupo de reliquias podía tener una procedencia distinta y que el Ajedrez se labró en el siglo XIV, fue el propio prior el responsable de su reunión en el relicario para evitar su pérdida⁷. Para Madrazo, en cambio, el tablero fue realizado por expreso deseo y a expensas de don Francisco —lo que retrasaría su cronología en dos siglos—, si bien éste pudo encargar su ejecución fuera de España⁸. Con posterioridad Ibarra intentó conciliar las dos hipótesis anteriores, planteando la posibilidad de que efectivamente hubiera sido don Francisco el responsable de la introducción de las reliquias en el Ajedrez, porque esta pieza era patrimonio de su familia desde hacía varios siglos y él, por tanto, pudo enajenarla y donarla a la

Colegiata para tal fin⁹. Por último, se ha llegado a apuntar la posibilidad de que el relicario formase parte del ajuar de la encomienda que la Colegiata poseyó en Montpellier¹⁰ pero, dado que ésta desapareció en el año 1364, la tesis tampoco es defendible¹¹.

Por otra parte, no hay en la pieza ninguna prueba que demuestre su manipulación, siquiera superficial, en el siglo XVI en tiempos de don Francisco de Navarra. Las inscripciones de las etiquetas de las reliquias muestran caracteres paleográficos homogéneos de fines del siglo XIV, si bien su primitiva disposición pudo alterarse al sustituirse en el siglo XIX las telas envoltorias de las propias reliquias. Además, estilísticamente, el Ajedrez de Carlomagno, joya de la Colegiata navarra, es una pieza francesa de mediados del siglo XIV¹², confirmada su cronología y su procedencia por la marca de Montpellier estampada muy claramente en el marco del tablero¹³. Y su origen debe entenderse como una consecuencia de las continuadas relaciones de diversa índole habidas entre dicha ciudad y los reinos hispanos durante los siglos XIII y XIV, no sólo por la incorporación de la villa al reino de Aragón a raíz del matrimonio de Pedro II con María de Montpellier y su posterior trasvase al reino de Mallorca bajo el reinado de su nieto Juan II, sino también, y sobre todo, por sus contactos con Navarra, que debieron ser intensos. A mediados del siglo XIV Juan III de Mallorca vendió la ciudad a Felipe IV de Francia; pero ya desde el siglo anterior está documentado que la Colegiata de Roncesvalles poseyó una encomienda en Montpellier, conservada hasta el año 1364 y que, al año siguiente de su extinción, el señorío de la villa fue adquirido por Carlos II y se mantuvo bajo la dinastía navarra de los Evreux hasta el año 1382. Estas circunstancias, además de la fama alcanzada por los esmaltadores de esta ciudad francesa durante el siglo XIV, pudieron impulsar a la Colegiata a encargar en sus talleres una pieza de semejante categoría.

M. C. Heredia.

1. Exposiciones. Zaragoza, 1908 (GUDIOL *L'orfèbre*..., págs. 107-110); Pamplona, 1920 (J. AL TADILL *La exposición*..., pág. 306); Madrid, Pamplona y Tudela, 1982 (Varios: *El retablo de Aralar*..., págs. 62-65).
2. La descripción, sigue, en líneas generales, la de 1982.
3. Enumeran las reliquias, por ejemplo, J. IBARRA *Historia*..., págs. 424-425 o J. C. ORIA *Relicario*..., págs. 201-202.
4. C. MALTESE *Las técnicas*..., pág. 190.
5. M. M. GAUTHIER *Les Routes*..., pág. 132.
6. M. C. HEREDIA MORENO *Precisiones*...
7. Un grupo de reliquias fue regalado por Carlomagno a San Dionisio de París de donde las trajo a la Península la infanta Isabel al casarse con Teobaldo II de Navarra; otro grupo pudo encontrarse en el interior de la arquilla donde se apareció la imagen de la virgen y el resto procedería del Arca Santa de Oviedo donde se guardaron tras su descubrimiento en Mérida en el año 1550 cuando don Francisco de Navarra era obispo de Badajoz (H. SARASA *Reseña histórica de la Real Casa*..., M. ARIGITA *El ilustrísimo y reverendísimo*..., págs. 197-198 y J. C. ORIA *Sobre el relicario*..., págs. 198-203).
8. P. MADRIZ *Diccionario geográfico*..., vol. XIII, pág. 555.
9. J. IBARRA *Op. cit.*, pág. 426.
10. A. MARTINEZ ALEGRIA *Roncesvalles*..., pág. 145.
11. I. OSTOLAZA *Colección Diplomática*..., pág. 31.
12. Con ligeras variantes diversos autores coinciden al clasificar la pieza dentro del marco cronológico de la segunda mitad del siglo XIV. J. MARQUET DE VASSELOT *Le trésor*..., pág. 323. J. GUDIOL *Op. cit.* págs. 108-110, E. BERTAUX *Exposición*..., y J. E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH *Arte medieval*..., vol. V, pág. 252.
13. Marcas análogas y de cronología similar en las piezas exhibidas en el catálogo *Trésors d'orfèbre*..., n.º 17, 58 y 85.



Virgen del Tesoro de Roncesvalles

15 VIRGEN DEL TESORO

Museo de la Colegiata de Roncesvalles

Material:

Plata parcialmente dorada sobre alma de madera, excepto manos y rostro en madera policromada.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

23 cms. de altura.

Estilo y cronología:

Gótico de la segunda mitad del siglo XIV, antes del año 1387.

Taller:

Local (?).

Marca:

Ilegible sobre la pierna derecha de la Virgen.

Esta delicada imagen, que por su belleza mereció en cierta ocasión el calificativo de «La Preciosa»¹, es una clara derivación en tamaño reducido de la imagen titular que se venera en la iglesia de la Colegiata, aunque de menor interés artístico. La semejanza se extiende no sólo a la técnica y materiales, sino también al esquema compositivo de la Virgen y del Niño que, salvo detalles secundarios, siguen casi literalmente a su modelo. La similitud se extiende a las actitudes de Madre e Hijo, a su indumentaria e, incluso, a la peculiar manera de reproducir el asiento en forma de arqueta con los frentes decorados con relieves².

La Virgen, sedente sobre un cojín con labores de lacería, se cubre —como su hermana mayor de la Colegiata— con túnica hasta los pies, velo corto y manto amplio que envuelve parcialmente sus brazos y deja el busto al descubierto; así se pueden apreciar los flexibles pliegues de la túnica; sostiene con el brazo izquierdo al Niño que porta un ramillete en la mano derecha. La postura difiere algo de su modelo en la menor inclinación de la cabeza de la Virgencita y en la torsión del cuerpo del Niño con las dos piernas flexionadas. Asimismo, los rostros son aquí de formas algo más llenas, líneas menos firmes y perfiles menos definidos. No obstante, se ha logrado mantener el espíritu general de la obra, como la expresiva comunicación entre Madre e Hijo a través de los gestos e inclinaciones de ambas figuras³. La postura del Niño, resuelta con cierta torpeza, no resta encanto al conjunto.

Los temas iconográficos de la arqueta-trono son en este caso relieves de la Visitación y el Nacimiento, en el frente posterior, y la Anunciación y los Reyes Magos, en los laterales, encuadrados por columnillas y ejecutados con cierto refinamiento y elegancia. Por su delicadeza destaca la escena de la Anunciación, compuesta según un esquema simétrico, cuyo eje viene marcado por el gran jarrón de azucenas que separa las figuras del ángel y la Virgen, de pie y en actitudes contrapuestas; pese a la incorrección de algunos detalles, el conjunto es de calidad aceptable. El relieve de los Reyes Magos, por su parte, puede ponerse en relación con su homónimo de una

arqueta sobredorada que guarda el mismo Museo de Roncesvalles, el cual, junto con otros relieves de dicha arqueta, está próximo estilísticamente a los medallones añadidos al sillón de la Virgen de Ujué por Carlos II⁴. Este monarca falleció en el año 1387, pero poco antes de su muerte regaló dos corazones de plata dorados, hechos por el argentero Johan Garvain, para las dos imágenes de Santa María de Roncesvalles⁵, lo que demuestra que la Virgen del Tesoro ya existía por estas fechas.



Aspecto muy polémico ha sido el del origen de la Virgencita, respecto al cual las opiniones se hallan divididas. Por su procedencia francesa tolosana se inclina Marquet de Vasselot⁶; Bertaux considera que fue ejecutada hacia 1300 en un taller navarro pero por un artista francés⁷; otros autores defienden el carácter por completo local de la obra⁸. El problema es de difícil solución, puesto que la marca es prácticamente ilegible y los rasgos estilísticos estuvieron condicionados en gran parte por la fidelidad al modelo. No obstante, teniendo en cuenta los detalles de laceria del cojín y las circunstancias anteriormente reseñadas de los relieves, nos inclinamos a considerar que «La Preciosa» pudo ser realizada en Navarra, aunque demostrarlo es bastante problemático. Basta recordar en este sentido las lecturas tan dispares que la marca ha provocado, desde Bertaux o Ibarra que la consideraron marca de Pamplona⁹ hasta Gudiol que la interpretó como un grifo con dos llaves, añadiendo que era imposible descifrarla¹⁰. Si aceptamos la primera lectura, hemos de tener presente que la marca de Pamplona que por cronología le corresponde es la del burgo de San Cernin vigente hasta el año 1423¹¹ y que el estado actual de la marca de la Virgencita no permite apreciar relaciones claras entre ambas, quizás porque la superposición del cuño del contraste, estampado un par de veces, haya dado, desde su origen, el resultado confuso que hoy observamos.

M.C. Heredia

Virgen del Tesoro de Roncesvalles. Detalles del trono



1. J. GUDIOL: *L'orfèbreria*, pág. 148.
2. C. FERNÁNDEZ LADREDA: *La Virgen de Roncesvalles*.
3. El mismo espíritu se advierte en todas las imágenes góticas francesas recogidas en el trabajo de C. FERNÁNDEZ LADREDA y en algunas otras piezas de orfèbreria de la misma procedencia, por ejemplo la del retablo del Museo Poldi-Pezzoli de Milán, de hacia 1330-40 (M.M. GAUTHIER: *Studies in late medieval*, pág. 57), aparte, por supuesto, de la Virgencita de Juana de Eyreux donada a la abadía de Saint-Denis en el año 1339 (D. GABORIT-CHOPIN y E. TABURET la reproducen en *Objets d'art du moyen âge*, pág. 51).
4. J.E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Arte medieval*, vol. III, pág. 296.
5. F. MENDOZA: *Los plateros*, págs. 91-92.
6. J. MARQUET DE VASSELLOT: *Le trésor*, pág. 320.
7. E. BERTAUX: *Exposición*, pág. 247.
8. J. ALTADILL: *La Virgen*, pág. 201. J. CLAVERIA ARANGUA: *Iconografía*, vol. I, págs. 433-434. J. IBARRA: *Historia*, pág. 281.
9. J. BERTAUX: *Op. cit.* y J. IBARRA: *Op. cit.* pág. 282.
10. J. GUDIOL: *Op. cit.* pág. 148.
11. Vid n.º 20, relicario de la Santa Espina del presente catálogo.

16 RELICARIO DE SAN SATURNINO

Parroquia de San Cernin de Pamplona

Material:

Plata sobredorada con restos de esmalte traslúcido color rojo en el basamento.

Estado de conservación:

Excelente. Quedan restos de esmaltes.

Dimensiones:

58 cms. de alto y 24 x 27 de base.

Estilo y cronología:

Gótico de la segunda mitad del siglo XIV –año 1389–, con el brazo añadido en el Barroco.

Taller:

Local (?).

Escudos:

De Navarra-Evreux, del burgo de San Cernin y de don Martín de Zalba.

Inscripción:

En caracteres góticos en la franja exterior de la base: ESTE RELIQUIARIO EN QUE ES EL POLGAR GLO- RIOSO MARTIR SEYNNOR SANT SATURNINO DE POMPELONA QUI CONVERTIO LA CIEUBDAT DE POMPOLONA A LA FE DE IHESU XRISTU FUE FE- CHO EN EL ANNO M CCC LXXXIX¹.

Excelente pieza de la época de Carlos III. Arranca de una amplia peana octogonal de lados alternatively grandes y pequeños, con pestaña de tracería calada a base de cuadrilóbulos sujeta por cuatro pequeñas esfinges enmanteladas. Sobre la base monta un sólido cuerpo arquitectónico con los frentes ceñidos por dobles arcos –rebajados y conopiales– que culminan en tejados con ventanillas abuhardilladas. Bajo los arcos se representan escenas de la predicación y martirio del santo titular, más las figuras de los apóstoles agrupados por parejas. Estos relieves, hechos a buril, conservan restos de esmalte, igual que los del basamento situados en el interior de recuadros que reproducen los símbolos de los Evangelistas más cuatro escudos: en los frentes anterior y posterior se repiten las armas Navarra-Evreux –cuartelado con las cadenas en el primero y cuarto, y terciado en banda con tres flores de lis a cada lado en el segundo y tercer cuartel–; les sirve de marco un lebre y un águila, divisas de Carlos II el Malo que luego adoptó también su hijo Carlos III el Noble². Los dos recuadros restantes del basamento reproducen, por último, la estrella y la luna, distintivo del burgo de San Cernin, más otro escudo con dos lobos de sable y bordura angrelada, que son las armas del entonces obispo de Pamplona don Martín de Zalba³.

Se desconoce al autor de tan importante obra, pero, si la pieza hubiese sido producto de una donación real, como parecen indicarlo las armas del monarca repetidas en los lugares más destacados del basamento, habría que pensar en alguno de los argenteros esmaltadores que trabajaron en la corte navarra, como el propio Miguel de Zuasti, que ya en tiempos de



Carlos II había ejecutado obras tan importantes como el desaparecido relicario de San Andrés, de la iglesia de San Pedro de la Rúa de Estella, o el frontal de Santa María de Pamplona⁴.

Toda esta estructura arquitectónica sirve de asiento al brazo relicario propiamente dicho, el cual presenta la mano diestra en actitud de bendecir y el brazo envuelto en telas de pliegues muy movidos; la reliquia se aloja en el hueco practicado a la altura de la muñeca. Teniendo en cuenta la disposición de la mano, el movimiento de las telas y la manera de encajar el brazo sobre el tejado del cuerpo arquitectónico, hemos de concluir que se trata de un elemento barroco añadido con posterioridad. Desde luego su esquema es distinto por completo al de los brazos medievales que se conservan en Navarra —el grupo estellés, por ejemplo—⁵, todos los cuales presentan perfiles rectos y ornamentación gótica. Asimismo, el plegado del brazo de San Cernin, compuesto a base de diagonales, coincide con el del brazo relicario de San Blas de la catedral de Pamplona o con algunos otros ejemplares de varios siglos posteriores⁶.

M.C. Heredia.

Relicario de San Saturnino. Detalle



1. Figuró en la Exposición de Pamplona de 1920 (J. ALTADILL, *Exposición...*, pág. 306). Seguimos la transcripción dada por J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE: *El mecenazgo regio...* que rectifica la fecha de la figura.
2. F. MENDOZA, *Los plateros...*, pág. 22.
3. J. E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH, *Arte medieval...*, vol. V, pág. 252-253, identifica los dos lebreles con las armas de Zalba, el cual se hizo cargo del obispado de Pamplona en el año 1377.
4. F. MENDOZA, *Op. cit.*, págs. 82-83.
5. M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental. Estella...*, pág. 480 y 495-496, nos referimos tanto a los de la iglesia de San Pedro de la Rúa que figuran en este catálogo como a los de la iglesia de San Miguel.
6. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral...*, pág. 109 y lám. 77. La misma rigidez se advierte también en los brazos relicarios franceses del siglo XIV; también aquí las telas comienzan a animarse con plegados más dinámicos a partir del siglo XVI (Vid. Varios, *Tresors d'orfèvrerie...*, láms. 90, 88 y 89).

17 CALIZ DE CARLOS III EL NOBLE

Museo de Navarra

Material:

Plata dorada con esmaltes traslúcidos.

Estado de conservación:

Desperfectos en el medallón de la base con el esmalte parcialmente perdido.

Dimensiones:

19 cms. de alto, 16 de base y 11 de copa.

Estilo y cronología:

Gótico de 1394.

Autor:

Ferrando de Sepúlveda.

Inscripción:En caracteres góticos en la franja exterior del basamento: EL REY DON KARLOS ME DIO A SANCTA MARIA DUXUA EN EL ANNYO MIL CCCLXXXIII¹.

Este espléndido cáliz, obra cumbre de la orfebrería gótica navarra de finales del siglo XIV, fue un obsequio de Carlos III el Noble a Santa María de Ujué con motivo de su peregrinación a pie con la reina Leonor y sus hijas al santuario navarro². Su carácter de donación regia puede explicar la falta de marcas, puesto que, al parecer, dichos regalos podían sustituir este requisito del marcaje por las armas de la monarquía, las cuales se repiten en un lugar muy destacado del nudo³. No obstante, se conoce por la documentación que su autor fue Ferrando de Sepúlveda, argentero de origen castellano que ejerció su oficio en la corte del Rey Noble, para el que labró además, diversas piezas de vajilla. Por su trabajo en el cáliz de Ujué cobró Ferrando sesenta florines y tres sueldos, a lo que habría que añadir el importe de otros cincuenta y dos sueldos más que se pagaron a un tal maestro Robert por el «estuy del dicto cáliz»⁴.

La calidad de esta pieza se advierte tanto en sus acertadas proporciones cuanto en la elegancia y refinamiento de sus detalles decorativos, de gran sencillez, que se ciñen a puntos concretos de la estructura para resaltarla, así como en los bellos juegos cromáticos entre las superficies pulimentadas y las zonas mate que contrastan, a su vez, con el rico colorido de los esmaltes.

La traza sigue la disposición habitual de las piezas de astil contemporáneas, sucediéndose un amplio basamento polilobulado con pestaña sencilla, donde alternan tres lóbulos lisos con otros tantos de perfil mixtilíneo. Al astil de sección hexagonal se acopla una gruesa manzana esferoide, en la que se insertan cuatro grandes botones romboidales. Culmina el conjunto una copa lisa y abierta, de suave perfil curvo, que arranca de diminutas hojas superpuestas.

Tres tipos diferentes de ornamentación, aparte del propio colorido, contribuyen a realzar la estructura. En primer lugar, tanto los esmaltes del nudo como las aristas interiores del basamento están resaltadas por medio de finos motivos vegetales, que reproducen estilizadas hojas de castaño, una de las divisas



preferidas de Carlos el Noble⁵. El segundo elemento decorativo, lo constituye la bella inscripción que marca la franja externa de la base, con las letras góticas sobre un fondo rayado a buril, en contraste con el pulimento de la superficie circundante y con la propia inscripción. El elemento más significativo desde el punto de vista ornamental son los bellos esmaltes traslúcidos trabajados en los rombos del nudo y en el medallón polilobulado del pie del cáliz. En los primeros campear las armas del monarca, repitiéndose alternativamente las cadenas de Navarra sobre campo de gules y las lises de los Evreux sobre azur, con pequeños golpes de rojo en la banda terciada. A ello hay que añadir la figura sedente de Cristo bendiciendo, situada en el interior del marco polilobulado del basamento, cuyos ropajes de plegado anguloso y composición general denotan asimismo los rasgos estilísticos de los años finales del siglo XIV. Aunque el esmalte se halla muy deteriorado, se conserva parte de la túnica de Cristo, en verde brillante, y algún toque malva del manto, así como restos de los azules y ocre del fondo, con tonalidades más transparentes que las del nudo.

La semejanza de esta placa esmaltada con obras contemporáneas de Montpellier ha hecho afirmar a algunos autores su procedencia francesa. Sin embargo, considerando la importancia y el volumen de los orfebres que trabajaron para Carlos III, bien conocidos por la documentación, nos inclinamos a pensar que los esmaltes debieron realizarse en Navarra junto con el cáliz, bien por el propio Ferrando de Sepúlveda, bien por algún otro argentero-esmaltador de la corte del Rey Noble, como Miguel de Zuasti, lo cual no excluye que el autor del esmalte en cuestión fuera de origen o formación francesa —Jacques de Montpellier o algún otro—, como era muy frecuente entre los artesanos que trabajaban para Carlos III.

M.C. Heredia.

Cáliz de Carlos III. Detalle de la base



- 1 Se exhibió en la Exposición de Pamplona de 1920 (J. ALTADILL: *La exposición...*, págs. 306-307), en la de Sevilla de 1929 (*Exposición Iberoamericana...*, pág. 33, n.º 229) y en las de Madrid, Pamplona y Tudela de 1982 (Varios: *El retablo de Aralar...*, págs. 66-67). Además, tratan esta pieza, entre otros: E. LEGUINA: *Arte Antiguo...*, S. HUICI y V. JUARISTI: *El Santuario de San Miguel...*, pág. 75, V. JUARISTI: *Esmaltes...*, pág. 230.
- 2 Para la descripción del cáliz hemos seguido a grandes rasgos lo que dijimos en el mencionado catálogo de 1982.
- 3 F. MENDOZA: *Los plateros...*, pág. 15.
- 4 Ibidem, págs. 66-67 y 96. Estos datos los repitieron luego J.R. CASTRO: *Carlos III...*, y J.E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Arte medieval...*, vol. V, pág. 255.
- 5 F. MENDOZA: *Op. cit.* págs. 22-23.

18 RELICARIO DEL «LIGNUM CRUCIS» Parroquia de San Miguel de Estella

Material:

Plata en su color con aplicaciones de filigrana y cabujones engarzados con piedras de diverso colorido y tamaño.

Estado de conservación:

Regular con pérdida parcial de la filigrana y algunos desperfectos en la tracería de la pestaña y del astil.

Dimensiones:

54,5 cms. de alto y 25,5 x 15,5 los brazos de la cruz; base: 15 x 15.

Estilo y cronología:

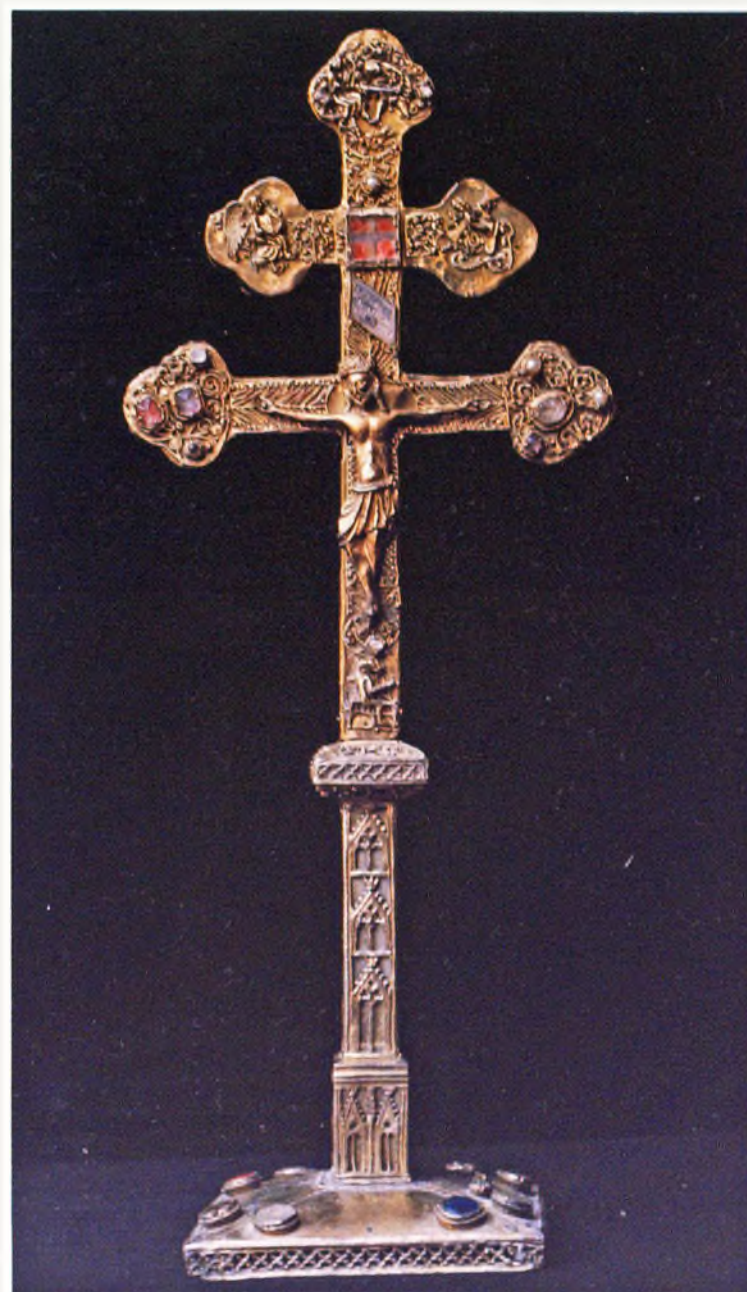
Gótico del siglo XIV.

Taller:

Navarro. Sin marcas ni inscripciones¹.

El relicario presenta forma de cruz. Sobre un basamento cuadrado con pestaña de tracería calada a base de tetralóbulos se alza un esbelto astil prismático, culminado en un pequeño nudo que repite a menor escala la traza de la base². Los frentes del astil, articulados en cuatro cuerpos, presentan ventanas geminadas bajo agudos gabletes, excepto en el cuerpo bajo, donde las ventanas geminadas son dobles. Sobre el nudo monta una gran cruz de dos brazos horizontales florenzados, cubiertos de ornamentación superpuesta a base de filigrana; ésta última forma una espina de pez sobre el fondo del Cristo y roleos diversos con cabujones sobre el resto de la superficie. Entre éstos últimos se intercalan, además, relieves figurativos de Adán saliendo de la tumba y de Caín y Abel, en los extremos del brazo vertical; y un ángel, más la mano de Dios en actitud de bendecir, sobre los del horizontal más pequeño. El cuadrón de este último aloja la reliquia del «Lignum Crucis», mientras que el brazo mayor de la cruz sirve de soporte a la figura del Crucificado. Cristo se representa con corona, brazos horizontales, palmas abiertas y cabeza serena, sin grandes muestras de sufrimiento, a la manera del Cristo Majestad románico; pero los pies unidos por un solo clavo, con la consiguiente flexión de la pierna derecha y la asimetría que ésta transmite al cuerpo y a los pliegues del paño de pureza, así como el tratamiento de la anatomía revelan los caracteres iconográficos del estilo gótico de la primera mitad del siglo XIV.

M C Heredia.



¹ Figuró en la Exposición de Sevilla de 1929 (*Exposición Iberoamericana*..., pág. 17, n.º 68) con cronología de los siglos XII-XIII.

² M C GARCÍA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental*... Estella*, pág. 493.

19 RELICARIO DE LOS SANTOS INOCENTES

Parroquia de San Miguel de Estella

Material:

Plata parcialmente dorada con aplicaciones de filigrana y cabujones de piedras diversas.

Estado de conservación:

Desperfectos en las orlas de filigrana, en los cabujones y en los medallones del nudo.

Dimensiones:

35 cms. de alto y 13,5 de base.

Estilo y cronología:

Gótico del siglo XIV¹.

Taller:

Navarro (?).

Inscripción:

Muy borrosas en algunos de los medallones del nudo: MARTIRUM(?)DOMINI².

Pieza muy interesante ya que se trata del único ejemplo de cabeza relicario conocida en el conjunto de la platería medieval navarra. Su paralelo más próximo en la provincia, salvando el grupo de bustos relicarios de la catedral de Pamplona³, sería la cabeza de San Gregorio Ostiense, de mayores dimensiones, ejecutada en el año 1727 por el platero estellés José Ventura para la basílica del santo en Sorlada⁴.

El relicario de Estella descansa sobre una amplia plataforma, astil y nudo de traza hexagonales, este último ceñido por toscas columnillas y con medallones en sus frentes. Tanto la pestaña como la plataforma superior va decorada por rica orla de filigrana donde se intercalan cabujones de piedras y colorido diverso. En el nudo alternan medallones circulares protegidos por vidrios con otros decorados con relieves de cabezas infantiles, posiblemente los Santos Inocentes ya que se rodean de la inscripción «MARTIRUM(?)DOMINI». En el basamento se dibujan a buril las figuras de la Virgen sedente con el Niño, San Miguel, ángeles, serafines y Santiago.

En esta estructura descansa una impresionante cabeza de traza esferoide y facciones geométricas como es frecuente en las esculturas navarras contemporáneas⁵. A este respecto puede señalarse el dibujo de la nariz que se prolonga en las cejas formando sendos arcos de circunferencia bajo los que se insertan grandes ojos almendrados, con la línea de los párpados y las órbitas muy marcadas y globo ocular prominente; la pupila rehundida debió contener esmalte lo que daría particular intensidad a la mirada. Las orejas en forma de «C» y el cabello en mechones cortos y ondulados contribuyen al efecto decorativo del conjunto. El resultado es similar, por otra parte, al de algunas piezas francesas como las cabezas relicario de Saint Gauderic o de Saint Polycarpe, obras ambas de finales del siglo XIV y momento en que se puede también incluir, por tanto, el relicario estellés de los Inocentes⁶.

M. C. Heredia



- 1 M. C. GARCIA GAINZA y otros en el *Catálogo Monumental... Estella*, pág. 496 aparece clasificada, por error, «en torno a 1500», en lugar de «en torno a 1400», fecha ésta última que adelantamos ahora hasta la segunda mitad del siglo XIV.
- 2 Figuró en la Exposición de Pamplona de 1920 (J. ALTADILL, *La exposición...*, pág. 308) y en la de Sevilla de 1929 (*Exposición Iberoamericana*, pág. 18, n.º 71).
- 3 M. C. GARCIA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral...*, ligs. 83, 84 y 85.
- 4 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Apuntes para una historia...*, pág. 375.
- 5 Recuérdese, por ejemplo, el grupo de Virgenes Andra Mari, todas ellas, por supuesto, de facciones más finas y rostro más ovalado pero con similar tratamiento geométrico en los rasgos del rostro.
- 6 Varios *Trésors d'orfèvrerie...*, lams. 85-86, n.ºs 20 y 68, también la cabeza de San Benito, n.º 67.

20 RELICARIO DE LA SANTA ESPINA

Catedral de Pamplona

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Se advierten diversas restauraciones y desaparición de algunos elementos originales.

Dimensiones:

30 cms. de alto y 15 de base.

Estilo y cronología:

Gótico de comienzos del siglo XV –antes de 1423– con el fanal añadido en el XVII.

Taller:

De Pamplona.

Marca:

Del burgo de San Cernin repetida en el ángulo inferior derecho de la cara anterior y sobre el arco del reverso. Está formada por la abreviatura del nombre de la ciudad en caracteres góticos, «PPLON,» con la doble «P» coronada, estrella de seis puntas surmontadas por creciente ranversado –divisa del burgo de San Cernin– sobre la «L», tilde sobre la «O» y apóstrofe sobre la «N»,¹ todo ello dentro de un marco rectangular arqueado en el centro del lado superior².

Sobre una plataforma de madera descansa una estructura de planta central, compuesta por un cuerpo arquitectónico entre contrafuertes prismáticos rematados en agudos pináculos. La cara anterior del templete simula la portada de un edificio gótico abierto por un gran arco rebajado y abocinado sobre jambas lisas; sobre él, un arco conopial con óculo en su interior y la típica tracería calada de trilóbulos y cuadrilóbulos, con pequeña crestería en el coronamiento. El reverso del cuerpo arquitectónico simula el muro posterior del edificio articulado verticalmente por un alto basamento y dos plantas con impostas lisas, la inferior perforada por arco rebajado; en toda esta fachada posterior, de traza semicircular, se marca el despiece de los grandes sillares de la construcción, de tipo isódomo. Las hornacinas de los contrafuertes alojan figurillas de la Virgen con el Niño, por una parte, y de una santa reina con palma de martirio que protege bajo su manto a una reina o princesa arrodillada; esta donante de sangre real, dadas las fechas, debe ser la propia reina Leonor, esposa de Carlos III el Noble.

Las reliquias se alojan hoy en un fanal prismático del siglo XVII situado en el remate de la estructura, pero su primitiva ubicación estuvo bajo el arco hueco del templete, como sucede, por ejemplo, en el relicario de Urzainqui o en el de San Agustín de Pamplona. Es posible incluso que la pieza tuviese en su origen un chapitel apiramidado, hoy destruido, o algún tipo de basamento análogo al de estos otros ejemplares.

En definitiva, la originalidad tipológica del relicario de la Santa Espina y sus posibles reformas y añadidos han motivado que determinados autores lo consideren obra moderna³. Sin embar-

go y pese a estas modificaciones, la estructura general que hoy contemplamos es la del siglo XV, confirmada su autenticidad por las marcas de localidad situadas estratégicamente sobre la fachada anterior y posterior de la misma. Y a este respecto hemos de señalar que el relicario de la Santa Espina es uno de los poquísimos ejemplares conocidos que lleva la primitiva marca de Pamplona, según la modalidad antes indicada con la divisa del burgo de San Cernin. Esta circunstancia le comunica particular interés, dado que dicho cuño fue mandado destruir en el año 1423, según la disposición consignada en el capítulo XVI del «Privilegio de la Unión» otorgado por Carlos III el Noble que dice: «Otrossi, de otorgamiento e consentimiento de los dichos procuradores, auemos proueydo et ordenado, proueyemos et ordenamos por las presentes de nuestra autoridad real que la marca o deillo de marcar la plata, que solia ser con las armas del Burgo de Sant Cerni, de nuestra dicha muy noble ciudat, sea deffecha e sea fecha de nuevo otra marquo, en la quaal sera la seynnal una corona, e tendra de yuso en escripto Pomplona, ...»⁴.

Por tanto, la marca de San Cernin se mantuvo vigente hasta el año 1423, en que fue sustituida por otra nueva y, aunque desconocemos la fecha exacta a partir de la cual comenzó a utilizarse la de San Cernin, esto tuvo que ocurrir antes de 1414, ya que este año Carlos III permitió que los plateros estelleses utilizasen una marca a semejanza de los de Pamplona⁵.

M.C. Heredia



1. Según J. ALBIZU Y SAINZ DE MURIETA: *San Cernin. Reseña histórico-artística...*, págs. 64-65, las armas del burgo de San Cernin, que se utilizaban también como armas de su parroquia, consisten en una «media luna con los cuernos hacia arriba abrazando una estrella de seis radios en campo azul» y fueron otorgadas a los habitantes del burgo como premio por haber arrebatado a los moros un estandarte en las Navas de Tolosa. Sin embargo, la marca de localidad utilizada por los plateros de Pamplona hasta el año 1423 en que Carlos III mandó suprimirla, presenta siempre la estrella coronada por un cuarto menguante con los cuernos hacia abajo, lo que en términos heráldicos se denomina «luna menguata» «creciente volteado» o «creciente ranversado». Asimismo, ésta es la disposición que presenta el escudo de San Cernin cuando aparece como tema ornamental en alguna pieza de plata, por ejemplo en el brazo relicario de San Saturnino que aquí se expone.
2. Esta pieza la dimos a conocer en M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO: *Orfebrería de la Catedral...*, págs. 49-50 y lám. 74, si bien en aquella ocasión no se indicaron las posibles reformas y añadidos. Si se registró entonces la marca —pág.

126— que no aparece recogida luego en publicaciones posteriores como la de A. FERNANDEZ, R. MUNOYA y J. RABASCO: *Enciclopedia de la plata. Respecto de las marcas de Pamplona del siglo XV que figuran en esta misma Enciclopedia...*, pág. 189, n.º 939, 940, 941, 942 y 943, algunas con interrogación, no tenemos noticias de su existencia en esta centuria. Según el «Privilegio de la Unión» —vid. nota 4— la marca de Pamplona del siglo XV fue la del burgo de San Cernin hasta 1423 y el nombre de la ciudad coronado, después de esta fecha.

3. J.E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Arte medieval...*, vol. V, págs. 251-252.
4. El texto íntegro y original del capítulo XVI lo transcribe F. MENDOZA: *Los plateros. Apéndice n.º 3*, págs. 89-90. Asimismo, aunque ligeramente modificada la transcripción, lo recoge J. YANGUAS Y MIRANDA: *Diccionario de Antigüedades...*, vol. II, pág. 308. Un resumen también en el *V centenario de la publicación...*, pág. 32.
5. P.E. ZORRILLA Y ECHEVERRÍA: *Índice de los documentos antiguos...*, pág. 13, n.º 40.

Relicario de la Santa Espina. Anverso



Relicario de la Santa Espina. Reverso



21 RELICARIO DE SAN MARTIN

Parroquia de San Martín de Urzainqui

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Falta el primitivo recipiente de cristal donde se alojaba la reliquia, del que sólo queda el marco poligonal de plata que lo limitaba por ambos laterales, ya que el que hoy se conserva es obra del siglo XIX.

Dimensiones:

33 cms. de alto y 16,5 x 10 de base.

Estilo y cronología:

Gótico de comienzos del siglo XV –antes del año 1423–.

Taller:

De Pamplona.

Marca:

La primitiva de la ciudad en el basamento: «PPLON» en caracteres góticos surmontada por corona, estrella de seis puntas bajo creciente ranversado, tilde y apóstrofo; igual cuño que el de la pieza anterior. Buriada en el reverso de la base¹.

Arranca de un basamento en forma de rectángulo donde apoya el astil de traza prismática y grueso nudo esferoide de líneas sinuosas con botones romboidales diversos. Los frentes del astil se articulan por arcos apuntados en relieve, que ciñen parejas de ventanillas geminadas hechas a buril. Una cuidada ornamentación, hecha a buril y a cincel, cubre la superficie de la base con hojas de cardina y aves diversas. El contraste cromático entre estos motivos de superficie pulimentada y el rayado mate del fondo es muy acusado.

Respecto de la marca, caben hacerse idénticas consideraciones que con la del relicario de la Santa Espina de la catedral: se trata de la primitiva marca de Pamplona, con el distintivo del burgo de San Cernin, que se mantuvo en vigor hasta que fue destruida en el año 1423, según lo dispuesto en el capítulo XVI del Privilegio de la Unión otorgado por Carlos III el Noble².

M.C. Heredia



¹ Esta pieza, hasta ahora inédita, ha sido recogida por el equipo de investigadores que prepara el *Catálogo Monumental de Navarra IV. Merindad de Sangüesa*.
² Vid. el relicario de la Santa Espina, n.º 20 del presente catálogo.

22 RELICARIO DE SANTA BARBARA

Parroquia de San Agustín de Pamplona

Material:

Plata sobredorada.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

44 cms. de alto y 13 x 18 de base.

Estilo y cronología:

Gótico de mediados del siglo XV, con el Cristo del remate añadido en el segundo tercio del siglo XVI.

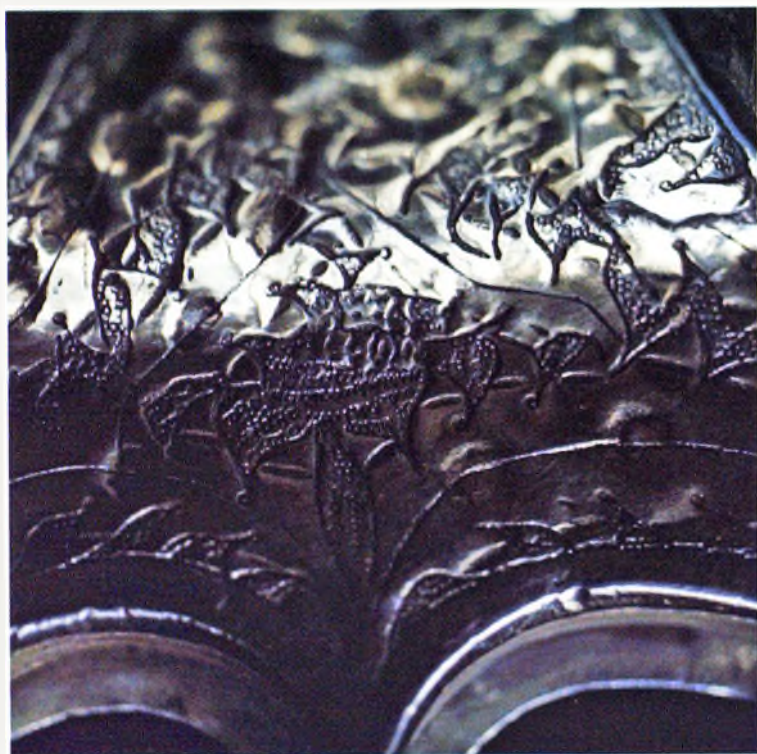
Taller:

De Pamplona.

Marca:

De la ciudad estampada en la base: «PPLON» coronada en caracteres góticos, con apóstrofes sobre la «P» inicial y la «N»¹.

Consta de un amplio basamento mixtilíneo polilobulado, cubierto de cardina trabajada a buril y con tracería calada en la pestaña. Sobre la base monta un esbelto astil hexagonal interrumpido por varias molduras hexagonales: la inferior, con los frentes lisos ceñidos por gruesas aristas; la del centro, que hace las veces de nudo, con tracería calada de tipo geométrico; y la superior, articulada por pequeña crestería vegetal. De esta última arranca el relicario



propiamente dicho, compuesto por una estructura arquitectónica de planta central con gran arco conopial entre contrafuertes prismáticos y crestería calada en el coronamiento; le sirve de remate un esbelto chapitel piramidal, calado, que se une al cuerpo mediante pináculos y arbotantes.

Al estar tan transformado el relicario de la Santa Espina e incompleto el de la parroquia de Urzainqui², éste de San Agustín puede servir como interesante ejemplo de relicario navarro del siglo XV, labrado en el taller de Pamplona después de 1423, tras la destrucción de la primitiva marca del burgo de San Cernin y tras la adopción de la nueva modalidad bien visible todavía sobre el basamento de la pieza.

El esquema general de esta obra, por otra parte, semejante al del desaparecido ostensorio de Vich o al relicario mallorquín que hoy guarda el Victoria and Albert Museum³, nos permite fechar el relicario de Santa Bárbara dentro del segundo cuarto del siglo XV, en torno a 1450.

M.C. Heredia

1. Exposiciones. Sevilla, 1929 (*Exposición Iberoamericana*... pág. 31, n.º 207).

2. Vid. los n.º 20 y 21 de este catálogo.

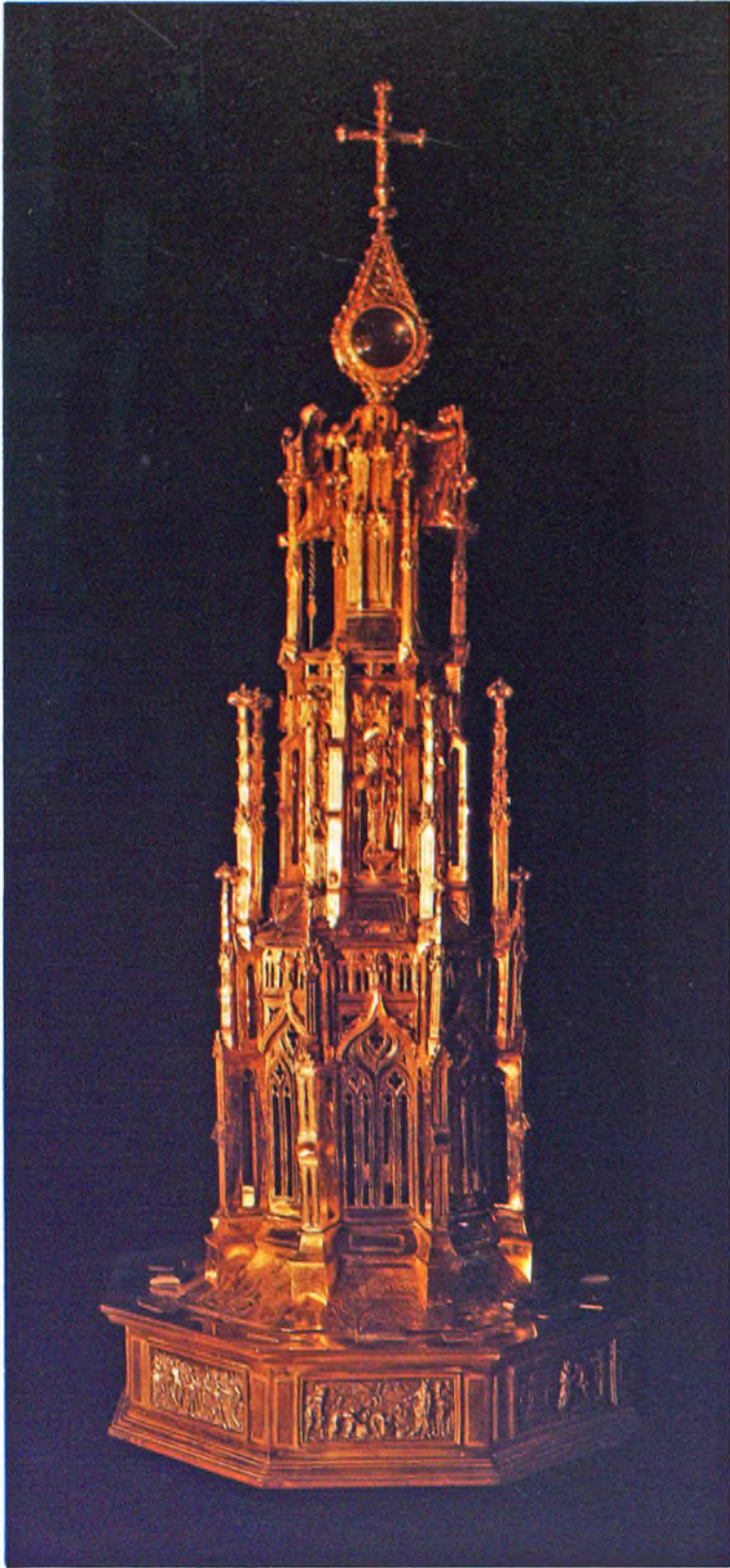
3. S. ALCOLEA. *Artes decorativas*... fig. 158 y Ch. OMAN. *The golden age*... fig. 22.



Relicario de Santa Bárbara. Detalle



Relicario de Santa Bárbara



Custodia procesional de Sangüesa

23 CUSTODIA PROCESIONAL

Parroquia de Santa María de Sangüesa

Material:

Plata parcialmente dorada.

Estado de conservación:

Restauraciones y añadidos diversos.

Dimensiones:

136 cms. de alto y 52,5 x 52,5 de base.

Estilo y cronología:

Gótico del siglo XV, con pedestal renacentista y basamento añadidos a finales del siglo XVI, más las figurillas del segundo cuerpo de estilo neogótico incorporadas en el XIX.

Taller:

De Sangüesa.

Marca:

De la localidad repetida casi veinte veces: la componen las letras iniciales del nombre de la villa: «SANG», en caracteres góticos, con la «S» abatida y cuatro gruesos puntos repartidos sobre las restantes letras y al final; encima de la «S» y la «N», además, un escudo con tres palos, reproducción parcial de las armas del municipio¹.

Esbelta torre prismática de planta central con tres cuerpos octogonales decrecientes, articulados por contrafuertes que culminan en agudos pináculos con ángeles adoradores fundidos; corona el conjunto un pequeño viril sobre el que descansa, a su vez, la cruz del remate. Bajo los grandes arcos conopiales del cuerpo inferior se ajustan dobles ventanas geminadas inscritas en arcos ojivales que culminan en rosetones con tetralóbulos. Los dos cuerpos restantes desarrollan una articulación análoga, pero simplificada, si bien en el cuerpo central queda parcialmente oculta por las ocho figurillas de apóstoles bajo doseletes añadidos en estilo neogótico. Además, toda la estructura descansa hoy en el pedestal renacentista que ejecutó José Velázquez de Medrano en el año 1598. La labor de este platero consistió en sustituir el primitivo basamento de cobre dorado con ocho leones y los ocho asientos de los pilares por una nueva base más ancha y alta con relieves figurativos. Asimismo, este artífice modificó, ampliándolas, las basas de los distintos cuerpos de la custodia con sus molduras y adornos, restauró los pilares viejos e hizo uno nuevo en sustitución de otro primitivo perdido².

La custodia del siglo XV se ha relacionado con los sagrarios de madera de origen flamenco que se colocaban sobre columnas exentas y que tuvieron gran difusión por esta zona, como lo atestiguan los numerosos ejemplares de piedra de los museos Diocesano de Pamplona, de Navarra o de Bilbao, así como los aún conservados «in situ» en Castrocinza y Puente la Reina³; sin embargo, se ha objetado recientemente a esta tesis la existencia de un viril, coétano al resto de la pieza, en el coronamiento⁴. Personalmente consideramos que ambas opiniones no se contradicen sino que se complementan y que la segunda



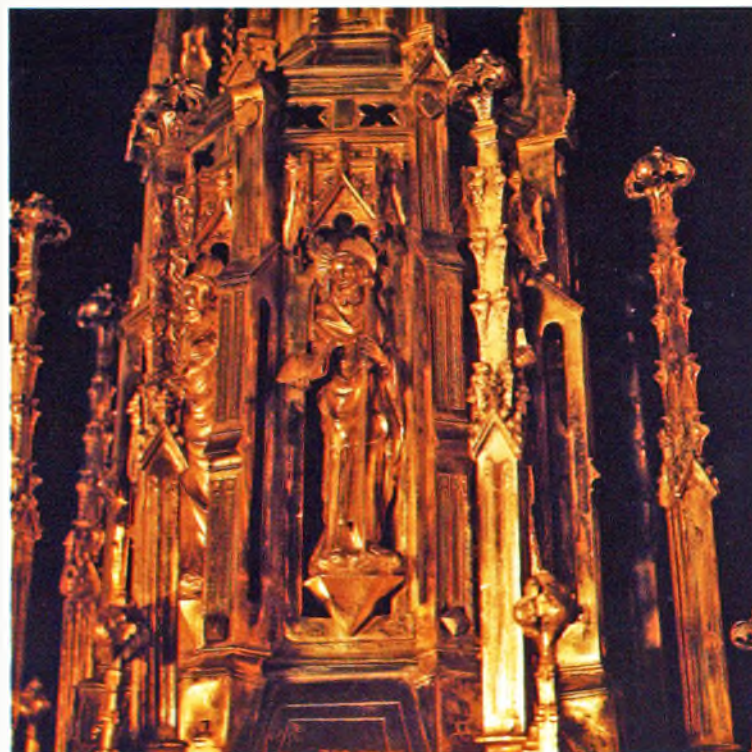
afirmación puede conciliarse con la primera propuesta, ya que la función de sagrario o tabernáculo no excluye la posibilidad de su utilización como custodia procesional en determinadas festividades como el Corpus Christi. Recuérdense, por ejemplo, los numerosos objetos religiosos, cálices y copones fundamentalmente, de doble uso, susceptibles de convertirse en ostensorios, cuando las circunstancias lo requieran, mediante la adición o modificación de determinadas piezas⁵.

En cualquier caso, la custodia turriforme de Sangüesa tiene su paralelo tipológico, si no su origen, en los tabernáculos de madera adosados a un pilar que se utilizaban en Flandes para guardar el Santísimo, tipo que en la Península tuvo cierto arraigo, no sólo en los sagrarios de piedra a los que antes aludimos, sino también en obras de madera como el tabernáculo del retablo mayor de la catedral de Toledo⁶. En el campo de la platería el modelo arranca en nuestro país de la custodia de Ibiza, torre cerrada con los frentes decorados por esmaltes que labró Francesch Martí en torno a 1399⁷. El paso intermedio lo constituye la custodia de la catedral de Barcelona, contemporánea de la anterior⁸ y, por último, la custodia de Santa María de Sangüesa, presenta una traza más transparente. A partir de aquí se enlaza sin solución de continuidad con las grandes custodias procesionales del siglo XVI que implantaron los Arfe.

En otro orden de cosas, la custodia de Sangüesa, importante eslabón de una cadena, como hemos visto, es pese a sus restauraciones y añadidos un magnífico ejemplar de la platería medieval navarra y un claro exponente de la pujanza del taller de Sangüesa en el siglo XV, que se va a prolongar durante todo el siglo XVI, como lo demuestran otras importantes obras labradas en esta ciudad navarra a lo largo de dicha centuria⁹.

M. C. Heredia

Custodia procesional de Sangüesa. Detalle



- Figuró en la Exposición de Pamplona de 1920 (J. ALTADILL: *La exposición...* pág. 307 y en la de Sevilla de 1929 (*Exposición Iberoamericana...* pág. 15, n.º 41). Además, ha sido reproducida en varias ocasiones, la última en la obra *Navarra: Historia y Arte...* pág. 112. M. TRENS: *Custodias...* pág. 34 hace referencia a ella.
- La participación de Velázquez de Medrano se conocía por T. BIURRUN SOTIL: *La escultura religiosa...* págs. 453-455 pero el documento donde se detalla la labor de este platero se conoce gracias a V. Villabriga, de quien lo recoge F. IDOATE: *Rincones...* págs. 501-502. Bibliografía sobre Velázquez de Medrano en M. C. HEREDIA MORENO: *El templo eucarístico...* págs. 26-27.
- J. E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Arte medieval...* vol. V pág. 254.
- R. FERNANDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GONÍ: *Platería sangüesina...* pág. 137.
- El copón de la Magdalena de Tudela, por citar un ejemplo próximo (Vid. M. C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental, Tudela...* pág. 300) o el copón-ostensorio de Hinojales (Huelva) fabricado para esa duplicidad de funciones (M. C. HEREDIA MORENO: *Orfebrería en la provincia...* vol. I, figs. 54, 109 y 110, y vol. II, pág. 128).
- M. TRENS: *La eucaristía...* pág. 302 y ss.
- G. LLOMPART: *La orfebrería mallorquina...* pág. 103 y ss.
- Lo reproduce, por ejemplo, S. ALCOLEA: *Artes decorativas...* pág. 135, fig. 145.
- R. FERNANDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GONÍ: *Op. cit.* pág. 137 y ss.

24 CRUZ PARROQUIAL DE IZANOZ

Parroquia de la Inmaculada Concepción de Bearin

Material:

Cobre dorado sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Figuras deterioradas y desperfectos varios en la chapa.

Dimensiones:

59 x 58 cms.

Estilo y cronología:

Gótico de la primera mitad del siglo XV.

Taller:

Navarro. Pamplona (?).

Inscripción:

Sobre la cabeza del Cristo en el brazo vertical de la cruz IESVS / NAZAREN / VS REX IV / DEORVM¹.

Presenta crucero cuadrado, ensanches ovales y remates florenzados, reduciéndose la ornamentación a la labor de cordoncillo que contornea el perímetro de la cruz y a pequeños chatones romboidales en el centro de los óvalos y en los extremos de los brazos. Por el anverso se distribuyen relieves de tres figuras sedentes más un ángel con filacteria, símbolo este último del evangelista San Mateo, colocado hoy en el lugar que primitivamente ocupó el relieve de Adán saliendo de la tumba. Este último relieve está situado ahora en el reverso de la pieza junto con las restantes figuras del Tetramorfos, encuadrando todas ellas al Padre Eterno, sedente y bendiciendo, que se ajusta al crucero. Preside la cruz un Crucificado muerto de tres clavos, anatomía esquemática y amplio paño de pureza de pliegues angulosos que se anuda al costado derecho. A ambos lados de Cristo, las figurillas fundidas de la Virgen y San Juan, muy retocadas, descansan sobre los amplios candiles horizontales componiendo el grupo del Calvario.

Pese a su rudeza y a su estado de deterioro, la cruz de Bearin es interesante porque define uno de los modelos tipológicos del taller de Pamplona que, creemos, fue el más difundido durante todo el siglo XV y parte del XVI, manteniéndose a través de todo este período sin modificaciones sustanciales. Muy parecida pero de mejor calidad es la cruz de Sorauren, actualmente en proceso de restauración, de la que ésta de Bearin es, en realidad, una copia más tosca y peor conservada. Además, forman grupo con ellas las cruces de Ichaso, Abaurrea Baja, Belzunce, Ituren, Aizcorbe o Berriozar, algunas con marcas de Pamplona².

El modelo, aparte de la manera tan esquemática de interpretar las flores de lis de los remates de los brazos, se caracteriza por la forma y disposición de los candiles laterales, interpretación un tanto «sui generis» de unos elementos ampliamente difundidos por la Península, sobre todo por su mitad oriental, pero que aquí en Pamplona adquieren particular solidez.

Existió otro tipo de cruz más simplificado, sin candiles laterales y con la consiguiente concentración de la iconografía en los

brazos, que, desde Pamplona, pasó al taller de Estella. Está representado por los ejemplares de Uriz, Eparoz o Ichaso, este último antes de la reforma del siglo XV.

Ambos tipos se complementaban en el siglo XV con un nudo poliédrico con sus caras romboidales decoradas por el Tetramorfos y las restantes, en forma de triángulos, enriquecidas por temas vegetales; así son los nudos de la cruz de Eparoz, muy restaurados, y algunos otros.

M. C. Heredia

1. Dada a conocer por M. C. GARCÍA GAINZA y otros. *Catálogo monumental. Estella*, pág. 690.
2. Las menciona J. DE NAVASCUES. *Cruces procesionales*, J. CLAVERIA y A. VALEN- CIA. *Crucifijos*, pág. 97, 98, 99, 106, 107, 124 y 125 y J. E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH. *Arte medieval*, vol. V, pág. 250.



25 CRUZ PARROQUIAL DE ICHASO

Museo Diocesano de Pamplona

Material:

Plata en su color sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Aceptable.

Dimensiones:

44 x 34 cms.

Estilo y cronología:

Gótico del siglo XIV con los candiles añadidos en el XV y el reverso del crucero más el relieve del pelicano incorporados posteriormente.

Taller:

De Pamplona.

Marca:

De localidad y de autor, ambas del siglo XV, posteriores al año 1423; se repiten en las terminaciones de los brazos. La marca de localidad responde a la variedad utilizada en Pamplona a partir del 1423 compuesta por la abreviatura de su nombre, «PPLON», surmontada por corona, con tildes sobre las letras inicial y final. La marca de autor, en cambio, está formada por las letras «J» y «H» enlazadas y con caracteres goticistas, posible anagrama de un «maestro Johan»¹.

Cruz latina de crucero cuadrado y brazos florenzados con cuadrilóbulos interiores. Esta traza, que es la primitiva del siglo XIV, se decora con temas vegetales, de técnica muy plana y algo ruda, dentro de una retícula de rombos. En los extremos del anverso se insertan relieves de la Virgen y San Juan, en el brazo horizontal, y Adán saliendo de la tumba más el pelicano, en el vertical. Al reverso se adaptan los medallones con el Tetramorfos en torno a Dios Padre sedente y bendiciendo; menudas perlas contornean el perímetro de la pieza.

Tanto el grupo del Calvario como los candiles laterales con su hojarasca naturalista y labor de cordoncillo donde apoyan las figuras de la Virgen y San Juan pertenecen al siglo XV y han de relacionarse con la obra del maestro Juan cuya marca ostenta esta pieza junto con la de la ciudad de Pamplona². Se trata, por tanto, de uno de los pocos casos conocidos de marca de autor en la platería navarra del siglo XV³, si bien la cronología que propuso Navascués ha de retrasarse, al menos hasta el segundo cuarto del siglo XV, ya que la marca de Pamplona de la cruz de Ichaso corresponde a la segunda variante de marca de la ciudad que comienza a utilizarse a partir de esa fecha, tras ponerse en práctica las disposiciones otorgadas por Carlos III el Noble en el Privilegio de la Unión⁴.



Por otra parte, desde el punto de vista tipológico, la reforma del maestro Juan modificó la traza de la cruz haciéndola más compleja y, por tanto, más cercana al modelo generalizado en el taller de Pamplona a través de los ejemplares de Bearin, Ituren, Aizcorbe, Berriozar y tantos otros.

M C Heredia



Cruz de Ichaso. Marcas

- 1 J. DE NAVASCUES: *Cruces procesionales*. Recogió por primera vez esta marca en las cruces de Ichaso y Abaurrea Baja, adjudicándose las a un maestro JOHAN que, con reservas, identificó con Juan de Egúés, platero ampliamente documentado entre 1406 y 1425. Dadas las fechas, la identificación con Juan de Egúés debe rechazarse lo que no descarta la existencia de un maestro Juan, hijo o nieto del anterior.
- 2 J. DE NAVASCUES: *Sobre orfebrería*. Identifica esta marca con la del Evangelario de la catedral de Pamplona de hacia mediados del siglo XVI. No son idénticas sino muy semejantes, por lo tanto no hay ningún problema a la hora de adjudicárselas a dos autores distintos que trabajaron en la segunda mitad del siglo XV y a mediados del XVI, respectivamente.
- 3 Por nuestra parte conocemos, por ejemplo, la marca de autor incorporada al báculo gótico que porta como atributo el San Nicolás de esta parroquia pamplonesa.
- 4 Sobre la primitiva marca de Pamplona y su destrucción puede consultarse la introducción y el n.º 20 del presente catálogo.

26 CRUZ PARROQUIAL DE BELZUNCE

Museo Diocesano de Pamplona

Material:

Plata en su color sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

58 x 43 cms.

Estilo y cronología:

Gótico del siglo XV, a partir de 1423.

Taller:

De Pamplona.

Marca:

La de localidad, repetida en el reverso del crucero y en el pie del anverso. Está compuesta por la abreviatura del nombre de la ciudad, «PPLON», en caracteres goticistas surmontada por corona, con tildes sobre la «P» inicial y la «N».

Cruz latina de crucero cuadrado y brazos con amplios ensanches en los extremos, ruda interpretación de los remates flordelisados góticos, más dos candiles laterales para sostener las imágenes de la Virgen y San Juan. Una copiosa ornamentación vegetal a base de tallos de nítido dibujo, flores y capullos sobre fondo granulado cubre la superficie de los brazos en las zonas próximas a sus extremos, aunque la granulación se extiende también por los ensanches como fondo de los relieves figurativos. En el anverso se representan tres ángeles portando emblemas pasionales más Adán saliendo de la tumba; en el reverso el Tetramorfos en torno al Padre Eterno sedente y bendiciendo. Parte del brazo vertical presenta una floración más carnosa que el resto y muy semejante a la de la cruz de Uriz, por ejemplo, realizada en el taller de Pamplona en el siglo XV. Por otra parte, los demás elementos vegetales, la traza y la iconografía de la cruz de Belzunce son casi idénticos a los de la cruz de la Abaurrea Baja que lleva, la marca del maestro Johan¹. Por ello consideramos que la diferencia de motivos ornamentales no se debe a dos manos distintas sino a la utilización de un repertorio ornamental muy diverso por parte del mismo autor, en nuestro caso el maestro Juan.

M.C. Heredia



1. J. DE NAVASCUES. *Cruces procesionales...*

27 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Esteban de Adoain

Material:

Plata en su color sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Importantes desperfectos en el brazo vertical, parcialmente perdida la chapa de la zona inferior; la unión de los trozos restantes ha dado como consecuencia la conversión de la primitiva cruz latina en una cruz griega y la ocultación parcial de la figura de Adán por la imagen del Crucificado. Las figuras están deterioradas y retocadas.

Dimensiones:

51 x 39 cms.

Estilo y cronología:

Gótico del siglo XV.

Taller:

De Sangüesa.

Marca:

De localidad repetida en el crucero y en cada uno de los trozos de chapa, tanto en el anverso como en el reverso. Está compuesta por las letras iniciales del nombre de la ciudad «SANG» en caracteres góticos, con la «S» deprimida, coronadas por un escudo con tres palos, según la impronta utilizada durante el siglo XV y el XVI hasta 1580 aproximadamente¹.

Pieza de tosca ejecución compuesta por crucero cuadrado y brazos rectos con ensanches extremos, ruda interpretación estos últimos de los remates flordelizados góticos. Carece de temas ornamentales, excepto los relieves figurativos que reproducen tres figuras sedentes sin atributos reconocibles más un ángel con filacteria, emblema de San Mateo, en el reverso, en torno al Salvador sedente bendiciendo. En la cara anterior se representan las restantes imágenes del Tetramorfos, Adán saliendo de la tumba y un Crucificado de tres clavos.

La rudeza general de los relieves y su estado de deterioro no permiten precisar con exactitud la iconografía, si bien, en líneas generales, se aprecian estrechas semejanzas con otras cruces navarras del siglo XV, especialmente con las del taller de Pamplona, cuya traza e iconografía repite excepto los candiles horizontales con las imágenes de la Virgen y San Juan que la cruz de Adoain ha suprimido. Asimismo se advierten marcadas analogías en cuanto a la forma del nudo.

La cruz de Adoain conserva su primitivo nudo poliédrico —aunque muy rehecho— con las caras romboidales decoradas por los relieves del Tetramorfos y las triangulares con rosetas y hojas estilizadas. Este esquema es idéntico al de otros ejemplares navarros del taller de Pamplona como los de Ituren o Aizcorbe².

M.C. Heredia

¹ Sobre la marca de Sangüesa y su evolución puede consultarse R. FERNÁNDEZ GRACIA Y P. ECHEVERRÍA GONÍ, *Platería sangüesina*..., pág. 136.

² J. CLAVERIA y A. VALENCIA, *Crucifijos*..., págs. 107 y 125.



28 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de la Natividad de Artaza

Material:

Plata en su color sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Aceptable, salvo las abolladuras.

Dimensiones:

56 x 45 cms.

Estilo y cronología:

Gótico de la segunda mitad del siglo XV.

Taller:

De Estella.

Marca:

De la localidad repetida varias veces. Compuesta por el nombre latino de la ciudad «STELA» en caracteres góticos, surmontado por estrella de seis puntas sobre la letra «E»; el conjunto se encierra en un rectángulo con semicírculo superior para alojar la estrella¹.

Cruz con brazos rectos que parten de un crucero cuadrado, se interrumpen por ensanches ovales y culminan en remates florenzados². Se decora con retícula de rombos centrados por esterillas en relieve, excepto el crucero y los extremos de los brazos, de superficie granulada, donde se inserta la iconografía. Los remates de la cara anterior reproducen a un ángel que porta emblemas pasionales —corona y clavos— y a Adán saliendo de la tumba, en el brazo vertical, más a la Virgen y San Juan, en el horizontal. En los correspondientes lugares del reverso se distribuye, el Tetramorfos en torno al Cordero Místico del crucero. Un Cristo muerto, con tres clavos y corona de espinas, preside el conjunto; le sirve de aureola una luna en cuarto creciente, radiada.

La cruz de Artaza encuentra su paralelo más próximo en la de Barbarin, igualmente punzonada en Estella, con idéntica estructura e iconografía y parecida ornamentación³, lo que nos hace pensar en un modelo común utilizado en el taller de Estella del que quizás existieron otros ejemplos análogos hoy perdidos. El modelo supone, una simplificación del tipo pamplonés al haberse eliminado los candiles laterales con la consiguiente concentración de la iconografía circunscrita ahora a los ensanches extremos de los brazos y al crucero; la Virgen y San Juan pasan a ocupar los espacios del brazo horizontal, a ambos lados del Cristo, y las tres figuras sedentes de las cruces de Pamplona se resumen aquí en el ángel, con emblemas pasionales, del brazo vertical. La estilización del Tetramorfos y el Cordero Místico permiten suponer estrechos contactos de los plateros estellese con los de Pamplona que, en el siglo XV, debió de ser su principal fuente de inspiración. La marca de la ciudad de Estella nos demuestra que la pieza hubo de ejecutarse después del año 1414, tras el privilegio otorgado por Carlos III a los plateros estellese que les facultaba para marcar sus obras con el punzón de la villa⁴; no obstante, dado el arcaísmo de los relieves y de la estructura de las cruces de Artaza y Barbarin, creemos que su cronología ha de retrasarse hasta la segunda mitad del siglo XV⁵.

M.C. Heredia.



1. Sobre la marca de Estella y su evolución puede consultarse nuestro trabajo *Notas para un estudio...* pág. 181 y ss.
2. Figuró en la Exposición de Sevilla de 1929 (*Exposición Iberoamericana*... pág. 16, n.º 51).
3. Ambas se recogen en M.C. GARCÍA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Estella*, págs. 127 y 351 y láms. 127 y 363.
4. P.E. ZORRILLA y ECHEVERRÍA: *Índice de los documentos antiguos*... págs. 13, n.º 40.
5. Rectificamos en unos años la cronología de hacia 1500 que otorgábamos a la cruz de Artaza en anteriores trabajos (*Notas...* y *Catálogo monumental*...).

29 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Esteban de Roncal

Material:

Plata dorada sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Excelente.

Dimensiones:

58 x 53 cms.

Estilo y cronología:

Gótico final de hacia 1500, con los perillones, Cristo y ángeles superpuestos añadidos en estilo neogótico. Los doseletes son góticos pero de otra procedencia.

Taller:

De Sangüesa.

Marca:

De localidad, compuesta por las letras iniciales del nombre de la villa «SANG» en caracteres góticos, con la «S» deprimida, surmontada por escudo con tres palos. Burilada¹

Pieza de excelente calidad que, además, conserva su primitivo mango prismático y el nudo esferoide con chatones romboidales fuertemente resaltados. Sobre el nudo apoya una cruz latina de brazos rectos interrumpidos por cuadrilóbulos y con remates flordelisados. Una rica crestería vegetal compuesta por tréboles de hojas planas contornea y complica el perfil de la pieza. Asimismo, enriquece su superficie la fina decoración cincelada de roleos con rosetas de seis pétalos que se distribuye, ordenadamente y con dibujo muy nítido, por el interior de los brazos, excepto por los cuadrilóbulos y el crucero donde se concentran los temas figurativos hechos a buril y hoy mal distribuidos a consecuencia de alguna restauración o limpieza. En la cara anterior, los símbolos de los evangelistas San Juan, San Lucas y San Marcos más la figura de Adán saliendo de la tumba. En el reverso, Cristo resucitado, sedente sobre el sepulcro y bendiciendo, se rodea de la Virgen, un ángel con filacteria —emblemática de San Mateo—, el pelicano con tres hijos y San Juan.

Los chatones y lóbulos del nudo, y los frentes del mango se recubren asimismo de ornamentos vegetales semejantes a los de los brazos.

En su conjunto, la cruz del Roncal nos muestra la categoría alcanzada por los plateros sangüesinos de comienzos del siglo XVI y su capacidad para asimilar influencias exteriores. De ahí la estrecha relación estructural y decorativa de esta pieza navarra con la cruz de Cuencabuena ejecutada en Daroca, la de Tortajada con marca de Valencia o la de El Pobo de origen barcelonés².



Por otra parte, el modelo de cruz del Roncal, que se aparta así del tipo preferido en el siglo XV –más rudo y de carácter más local– encuentra su continuación en la cruz de Isaba, labrada en el mismo taller de Sangüesa durante el segundo cuarto del siglo XVI. A partir de estos momentos las relaciones con la platería aragonesa se dejarán sentir con mayor fuerza.

M.C. Heredia



Cruz de Roncal. Marca

Cruz de Roncal. Detalle del reverso



1. Recogida por J. DE NAVASCUES: *Cruces procesionales...* y mencionada también por R. FERNÁNDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GONÍ: *Platería sangüesina...* pág. 137.
2. C. ESTERAS: *Platería de Teruel...* vol. I, figs. 23, 24, 13, 14, 15, 16, 9 y 10.

30 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Miguel de Eraul

Material:

Plata en su color sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

67 x 38 cms.

Estilo y cronología:

Gótico tardío del primer tercio del siglo XVI. Con el relieve de San Francisco y el remate flordelisado inferior añadidos modernamente.

Taller:

De Estella.

Marca:

De la localidad sobre el reverso del crucero y sobre algunos de los remates. Nombre latino de la villa en caracteres góticos «STELA» surmontado por estrella de seis puntas sobre la letra «E», incluido todo ello en marco rectangular con semicírculo superior para alojar la estrella simbólica¹.

Esbelta cruz latina, de excelente calidad, con crucero cuadrado y brazos rectos apenas interrumpidos por los cuadrilóbulos interiores y los ensanches florenzados de los remates en forma de flores de lis. Esta estructura apoya en un interesante nudo esferoide con botones romboidales en su zona central de traza análoga a la de algunas piezas castellanas².

Una fina ornamentación a cincel cubre gran parte de la superficie con temas vegetales naturalistas que, en los lóbulos del nudo, intercalan incipientes candelabros. Completa la decoración vegetal la rica crestería con florones en los ángulos que contornea el perfil de la pieza. Los temas figurativos, por su parte, se concentran en los cuadrilóbulos: la Virgen, San Juan, Adán saliendo de la tumba y San Francisco, en el anverso, este último añadido recientemente; las restantes figuras del Tetramorfos, y el pelicano con tres hijos en el reverso en torno a la figura de San Miguel emplazada sobre el crucero. Un Cristo de tres clavos preside este conjunto.

Algo posterior, pero de traza muy semejante a la de Eraul, es la hermosa cruz de San Martín de Améscoa, labrada durante el segundo tercio del siglo XVI, que ostenta también marca de la ciudad de Estella³. Ambas piezas muestran, por tanto, que el modelo estellés de cruz parroquial de la primera mitad del siglo XVI se va alejando del esquema preferido en el siglo anterior para acercarse a los tipos castellanos. La calidad de ambas cruces, por otra parte, es claro indicio de la categoría alcanzada por los plateros de la ciudad del Ega a partir del 1500.

M.C. Heredia.

1. Sobre la marca de Estella y su evolución puede consultarse nuestro trabajo *Notas para un estudio*... págs. 181-183 y lám. I.

2. La del Museo Victoria y Alberto con marca de Burgos que reproduce Ch. OMAN, *The golden age*... figs. 50, 51 y la de Aroche -Huelva- en nuestra obra *La orfebrería*... vol. I, pág. 47 y láms. 11 y 12.

3. M.C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental*... Estella¹, pág. 147, láms. 146-147 y Estella²... pág. 701, láms. 745-746.



31 CRUZ PARROQUIAL DE BERRIOZAR

Museo Diocesano de Pamplona

Material:

Plata dorada.

Estado de conservación:

Aceptable.

Dimensiones:

64 x 49,5 cms.

Estilo y cronología:

Gótico del primer tercio del siglo XVI.

Taller:

De Pamplona.

Marca:

De la localidad compuesta por la abreviatura del nombre de la ciudad coronado, «PPLON», en caracteres góticos con tilde sobre la letra «N».

Tipológicamente sigue el modelo de las cruces de So-rauren, Bearin y otras, característico del taller de Pamplona, confirmado por la marca de localidad impresa en la pieza. El avance cronológico se advierte en la decoración y en el estilo de la iconografía.

Consta, por tanto, de un amplio crucero cuadrado, ensan-ches ovales intermedios y remates florenzados; el perímetro de la cruz se perfila mediante gruesa labor de cordoncillo¹. Obra fina, cincelada a base de motivos naturalistas de cardina cubre toda la superficie de los brazos, excepto el cuadrón y los rema-tes, donde se insertan los relieves figurativos. En el anverso, tres ángeles adoradores que portan filacterias, más Adán saliendo de la tumba; en el reverso el Tetramorfos en torno a la figura sedente de San Pedro con el globo terrestre en la mano izquier-da y la diestra en actitud de bendecir. Preside la cruz un Cristo muerto de tres clavos, rasgos serenos y corto paño de pureza².

Persisten los candiles laterales que primitivamente soporta-rían las figuras de la Virgen y San Juan, hoy desaparecidas.

M.C. Heredia.



1. M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO: *Orfebrería de la Catedral...* pág. 34 y láms. 43-44.

2. J.E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Arte medieval...* vol. V, pág. 250.

32 CUSTODIA DE MANOS

Parroquia de San Pedro de Aibar

Material:

Plata dorada.

Estado de conservación:

Bueno

Dimensiones:

52 cms. de alto y 25 de base

Estilo y cronología:

Gótico final, del primer tercio del siglo XVI.

Taller:

De Burgos.

Marca:

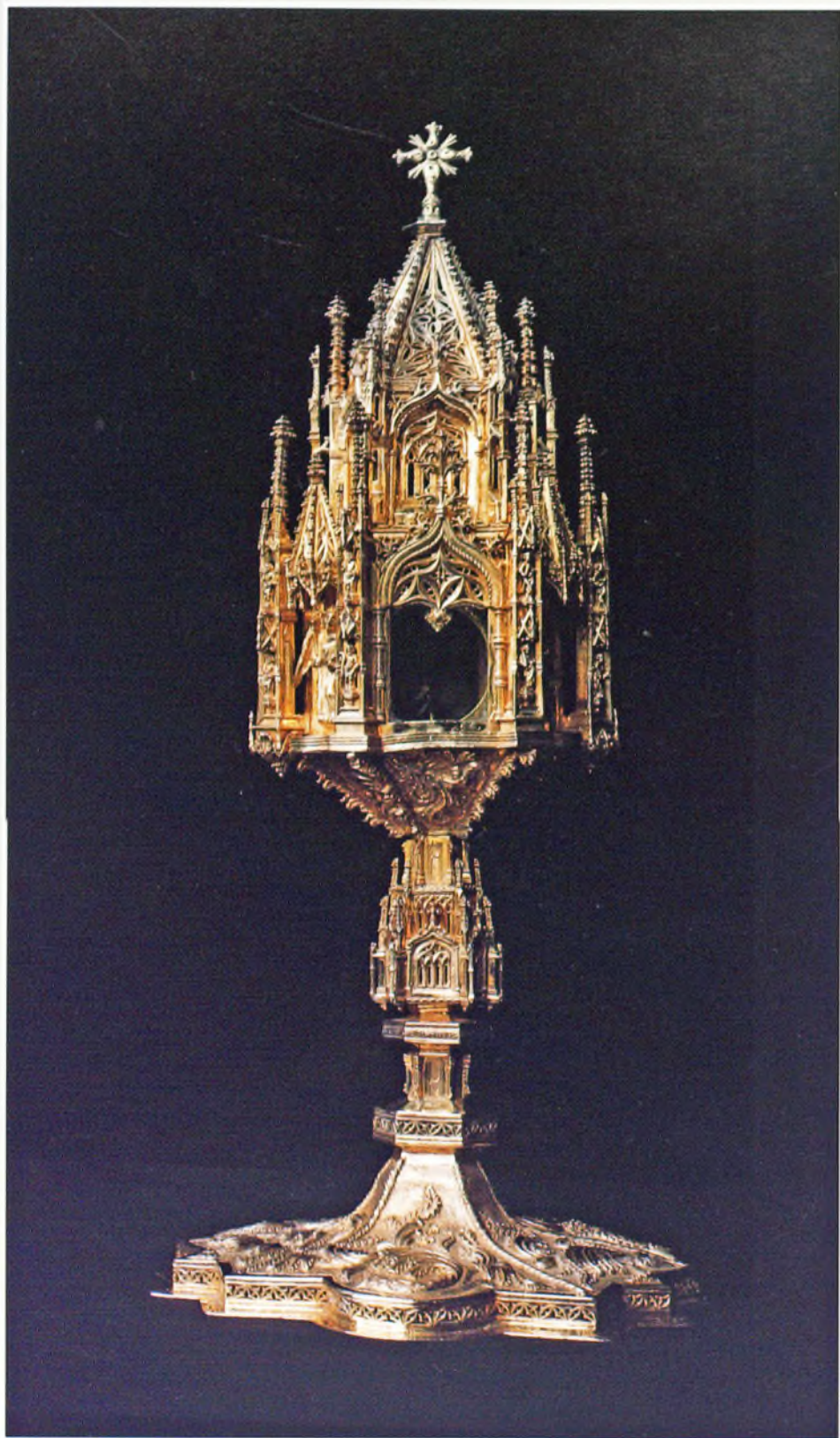
En la pestaña: la de la ciudad de Burgos en forma de castillo sobre una plataforma con el nombre de la localidad surmontado por cabeza real coronada; las de autor y contraste, muy confusas, ambas en marco cuadrangular y compuestas, al parecer, por cuatro letras¹.

Pieza de calidad excelente y de marcado carácter arquitectónico, compuesta por un templete de dos cuerpos, apoyado en un astil con varios elementos prismáticos que arranca de un amplio pie de planta estrellada, de acuerdo todo ello con un tipo muy difundido por la zona castellano-leonesa en torno a 1500. En concreto, el pie de Aibar forma un basamento mixtilíneo bastante plano y con doble pestaña, la vertical con tracería calada, cuyo contorno dibuja una estrella de diez puntas más dos lóbulos semicirculares en el centro de los dos lados mayores. El nudo, en forma de templete hexagonal de doble cuerpo, articula sus frentes por una compleja tracería flamígera de arcos góticos que se entrecruzan; los del cuerpo inferior se alojan bajo grandes arcos conopiales sobre columnillas torsas, completando la estructura todo un complicado sistema de contrafuertes, arbotantes y pináculos. Este nudo es, en realidad, una versión, a escala reducida, del gran templete manifestador concebido también como una arquitectura de dos plantas cuyos frentes mayores se articulan bajo los grandes arcos conopiales —hueco el del cuerpo bajo— a base de un complejo sistema de arcos cruzados, rico y exuberante. El mismo recargamiento decorativo reviste el chapitel piramidal del remate y las hornacinas laterales del primer cuerpo, coronadas por igual tipo de chapiteles, así como el rico sistema de contrafuertes y pináculos de movido perfil. Bajo las grandes hornacinas laterales se alojan ángeles de fundición portadores de emblemas pasionales y bajo las más diminutas, excavadas en los propios contrafuertes, figurillas de apóstoles y profetas. Al enriquecimiento de la pieza contribuye, por último, la ornamentación vegetal naturalista de hojas de cardina finamente cinceladas sobre la superficie de la base. Todo ello da como resultado un conjunto muy efectista por su abigarramiento y exuberancia.

Aunque tradicionalmente en Navarra la custodia de Aibar se ha venido considerando obra local² y en fechas recientes se ha

relacionado con el taller de Sangüesa y con la actividad de Bernardino del Campo, vecino de Logroño y platero del conde de Lerín³; sin embargo tales afirmaciones deben rectificarse. Por una parte porque la estructura y decoración del ostensorio de Aibar repiten de manera literal un modelo burgalés que gozó de gran aceptación en diversas ciudades castellanas, como lo atestiguan, por ejemplo, las custodias de las parroquiales de Támara o Astudillo con marcas de Burgos y de Valladolid, respectivamente, y otras muchas, prueba no sólo del éxito y aceptación del modelo, sino también de su difusión y adopción del mismo por los plateros de otras provincias⁴; el propio Trens ya señaló la semejanza estructural del ostensorio de Aibar con el





Custodia de manos de Aibar

de Santa Gadea del Cid⁵. Por otra parte, porque las marcas estampadas en la pestaña de la pieza de Aibar apuntan de igual forma a esta localidad castellana: la mayor, aunque de impronta algo confusa, corresponde a la ciudad de Burgos durante los primeros años del siglo XVI, bien conocida por las obras del Victoria and Albert Museum, por ejemplo⁶. Las otras dos marcas, de momento sin identificar, deben entenderse, por tanto, como las de autor y contraste, de acuerdo con el peculiar y completo sistema de marcaje de la Corona de Castilla, del que en esta pieza de Aibar encontramos un temprano ejemplo.

En consecuencia, la custodia de manos u ostensorio de Aibar fue, sin lugar a dudas, ejecutada en un taller de Burgos durante los primeros años del siglo XVI y traída a la merindad de Sangüesa poco después por encargo o donación. Es cierto que en las cuentas parroquiales del año 1531, que se refieren fundamentalmente a los pagos efectuados a Bernardino del Campo por terminar el pie de la cruz, se intercalan un par de alusiones a la custodia: una vez, para que se paguen siete ducados viejos por su material, sin indicar ningún nombre, y la otra se citan los veintisiete ducados que había que entregar a Bernardino del Campo «por la custodia»⁷. Sin embargo y a pesar de que este último dato parece confirmar la autoría del platero, su nombre, excepto en este caso, siempre se relaciona en los documentos con la hechura de la cruz –contrato, condiciones, plazos, tasación, etc.–⁸. Por tanto, dado su carácter excepcional y fuera de contexto, pensamos que los pagos a Bernardino del Campo por la custodia de Aibar en las cuentas de 1531 no se refieren a su hechura aunque sí pueden hacer alusión a su traslado desde Burgos, a su montaje en la parroquia o algún otro aspecto que se nos escapa. La estructura y ornamentación de la custodia de manos que hoy se conserva y que repite tan literalmente el modelo burgalés, así como la propia marca de la ciudad de Burgos, así le confirman.

M.C. Heredia

Custodia de manos de Aibar. Detalle del nudo



1. Figuró en la Exposición de Sevilla del año 1929 (*Exposición Iberoamericana*... , pág. 32, n.º 34).
2. J. E. URANGA GALDIANO y F. INÍQUEZ ALMECH: *Arte medieval*... , vol. V, pág. 255 no la califican expresamente como obra de taller navarro pero la incluyen entre las piezas de arte navarro sin pronunciarse sobre su origen.
3. R. FERNÁNDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GONÍ: *Platería sangüesina*... , pág. 137.
4. J. C. BRASAS EGIDO: *La platería palentina*... , pág. 32-40 y láms. 3 y 9, y *La platería vallisoletana*... , págs. 104-105. S. ALCOLEA: *Artes decorativas*... , págs. 175 y figs. 202 y 203 reproduce, por su parte, las de Santa Gadea del Cid y Santa María del Campo.
5. M. TRENS: *Custodias*... , págs. 51-52.
6. La recoge ya P. M. ARTINANO: *Catálogo de la exposición*... , pág. 79. De las que reproduce Ch. OMAN: *The golden age*... , la impronta más cercana a la de la pieza de Aibar es la de la pág. 9, correspondiente a los primeros años del siglo XVI.
7. Arch. Diocesano Pamplona, C/87, n.º 21. Literalmente: «Ytem más dio al arcipreste por la custodia a fechoras que estábamos obligados mis compañeros e yo al dicho Bernardino del Campo, platero, veinte y siete ducados viejos y quatro reales castellanos».
8. Ibidem. Contrato del pie de la cruz con Bernardino del Campo, platero del señor condestable, habitante de la villa de Lerín, en doce de junio de 1530, pagos por la cruz a Bernardino del Campo en 8 de julio de 1531 y tasación de la cruz el 17 de febrero de 1532.

33 PIXIDE DE ZUBIETA

Museo Diocesano de Pamplona

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

9,5 cms. de alto y 7,2 de base.

Estilo y cronología:

Gótico final, de comienzos del siglo XVI.

Taller:

De Pamplona.

Marca:

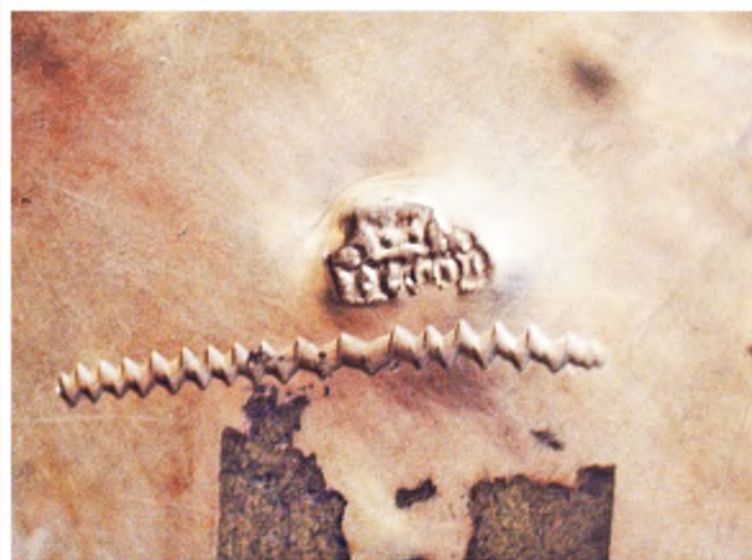
De la ciudad de Pamplona localizada en el reverso de la base, consistente en el nombre abreviado de la ciudad: «PPLON», en caracteres góticos, surmontado por una corona. Junto a la marca lleva la burilada.

Inscripción:

Rodea la caja en letras góticas: COPVS CHRISTI DOMINI IESU XRI.

La píxide de Zubieta es una cajita cilíndrica que se cubre con una tapa cónica, recorrida por gallones planos y remate de cruz sobre esfera¹. Otro motivo ornamental lo constituye la inscripción alusiva a la Eucaristía, de cuidados trazos góticos con una cuádrifolia entre el comienzo y final de la misma. Propio de este momento de comienzos del siglo XVI es el perlado que recorre las aristas de la pieza. La marca que ostenta la píxide corresponde al de la ciudad de Pamplona, utilizada a partir de 1423, una vez promulgado el Privilegio de la Unión y que perdura entrado el siglo XVI en piezas ya renacentistas. Tipológicamente, en opinión de Trens y de Arco estas píxides tienen su origen en el período románico², lo cual se puede constatar al comparar la traza de la de Esparza de Galar, aquí expuesta, y ésta de Zubieta. Las diferencias vienen dadas por el material y los motivos ornamentales. Esta forma de píxide arraigó en Navarra con ligeras variaciones, según ofrezcan mayor o menor decorativismo, ya incorpore inscripción ya se limite a realzar las aristas con perlas, como se ve en los ejemplares de Sabaiza —en el Museo Diocesano de Pamplona—, Etayo o Iruñela del último gótico, de comienzos del siglo XVI³. Estas píxides no son exclusivas de Navarra, ya Valdovinos indicó que en Alava y Burgos se daban modelos similares⁴. Muy semejantes son las píxides burgalesas del Museo Arqueológico de Madrid y de la localidad vallisoletana de Bocos de Duero, así como las alavesas de Torre, Apodaca y Mendarozqueta y las de alguna localidad segoviana, características de un gótico final, que según los focos arraigó entre los finales del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI⁵. El mismo formato de píxides se mantiene a lo largo de esta última centuria en otras regiones españolas, con mayor complicación en las cubiertas e incorporando un repertorio bien plateresco bien manierista⁶.

M. de Orbe



- 1 M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO. *Orfebrería de la Catedral*... pág. 46.
- 2 M. TRENS. *La Eucaristía*... pág. 287. R. DEL ARCO. *Esmaltes*... pág. 190.
- 3 M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo monumental*... Estella*, pág. 601 y Estella**, pág. 713.
- 4 J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Platería*... pág. 72.
- 5 J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Museo Arqueológico*... pág. 55. J.C. BRASAS EGIDO. *La platería vallisoletana*... pág. 123, lám. 87. M. PORTILLA VITORIA y J. EGUIA LOPEZ. *Catálogo monumental*... vol. II, pág. 205 y lám. 232. E. ENCISO VIANA y otros. *Catálogo monumental*... vol. IV, págs. 214 y 253, láms. 313, 760. E. ARNAEZ. *Orfebrería*... vol. I, págs. 106, 180, 181.
- 6 Ch. OMAN. *The golden age*... pág. 50, lám. 157. J.C. BRASAS EGIDO. *Op. cit.* pág. 180. F. FERNANDEZ y otros. *Enciclopedia de la platería*... págs. 348, 379.

34 PIXIDE DE OTEIZA DE LA SOLANA

Museo Diocesano de Pamplona

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

20 cms. de alto, 9 de copa y 10 de base.

Estilo y cronología:

Gótico tardío de comienzos del siglo XVI.

Taller:

De Estella.

Marca:

En el reverso de la base y tapa se repite la marca de la ciudad de Estella, compuesta por el nombre latino de la localidad, «STELA», surmontado por una estrella de seis puntas que es también el escudo de la ciudad. Junto al punzón aparece la burilada.

Inscripción:

Con letras góticas rodea la caja: AVE MARIA GRACIA.

La pixide de Oteiza de la Solana¹, traduce otro de los modelos que pueden presentar estas piezas, de traza más compleja que la de Zubieta. A la caja cilíndrica se le acopla un pie cónico decorado con gallones planos entorchados, que se repiten en la cubierta también cónica. Esta culmina en esfera con cruz plana añadida. Esta variedad de pixide mantiene, sin embargo, la inscripción en caracteres góticos en torno al cuerpo, que junto a los gallones constituye los únicos motivos decorativos de la pieza.

El ejemplar de Oteiza de la Solana se realizó en Estella, cuya marca ostenta, localidad navarra con una importante producción de platería a lo largo del siglo XVI².

Pixides semejantes se conservan en Navarra, como las de Mendilibarri o Baquedano. Más avanzada es la de Mañeru, expuesta en el Museo Diocesano de Pamplona, con una estructura igual a la de las anteriores, pero con un repertorio ornamental ya plateresco³.

Análoga disposición, aunque con astil poligonal, presentan los ejemplares alaveses de Santa María de Lanciego y San Martín de Zar⁴.

M de Orbe



1 M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO. *Orfebrería de la Catedral*. pág. 46.

2 M.C. HEREDIA MORENO. *Notas para un estudio*. págs. 181-193.

3 M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo monumental. Estella*. págs. 70 y 163.

4 E. ENCISO y J. CONTRERA. *Catálogo monumental*. vol. I. pág. 96, lám. 151. M. PORTILLA VITORIA y J. EGUIA LOPEZ. *Catálogo monumental*. vol. II. pág. 187, lám. 209.

35 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Cernin de Pamplona

Material:

Plata dorada sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Excelente tras las sustanciales reformas sufridas.

Dimensiones:

132 x 62 cms.

Estilo y cronología:

Gótico del primer tercio del siglo XVI, parcialmente reconstruida en el XVIII con elementos decorativos de tipo rococó.

Taller:

De Pamplona.

Marca:

De localidad en caracteres goticistas, varias veces repetidas pero muy borrosa en el nudo.

Cruz latina de brazos rectos y remates tetralobulados más dos candiles laterales de hojarasca goticista¹. Toda esta estructura con su decoración de rocallas y los relieves de los cuadrilóbulos –los cuatro evangelistas y los cuatro Padres de la Iglesia Latina, estos últimos en torno a la figura de San Saturnino– son añadidos así como sus doseletes –excepto el central– y las rayas biseladas del cruce-ro. Tales reformas se efectuaron en torno a 1780², fecha próxima a la de la inauguración de la Capilla de la Virgen del Camino –1776–.

De la traza primitiva queda la chambrana del Crucificado y las imágenes de la Virgen y San Juan, de estilo propio del primer tercio del siglo XVI. A esta época corresponde también la estructura arquitectónica del nudo, si bien se advierten en ella diversos retoques. No obstante, es en esta zona del nudo donde se conserva la impronta de la marca de Pamplona en caracteres góticos, según la modalidad de esta época. Además conserva la primitiva iconografía de San Pablo y San Juan, Santo Tomás y Santiago, Santo obispo con Santa Catalina, San Andrés y San Bartolomé. Corona el anverso un niño desnudo y el reverso un santo diácono.

En resumen, la cruz, prácticamente reconstruida, interesa porque sus dimensiones excepcionales, su compleja estructura y su riqueza decorativa, pueden ser, todavía hoy, reflejo del primitivo aspecto de una pieza que debió ser una de las obras más importantes salida del taller de Pamplona y en el conjunto de la platería navarra de su tiempo. La cruz primitiva debió concluirse antes del año 1527, puesto que en esta fecha el platero Jaime Biscart contrata el pie de la desaparecida cruz de Aibar, que había de ser igual que la de San Cernin de Pamplona o Santiago de Sangüesa³, lo que hace pensar que Biscart pudo ser también el autor de estas dos últimas.

No conocemos, por otra parte, si esta cruz es la misma que don Francisco de Irurozqui regaló a la parroquia de San Saturnino de Pamplona el año 1571⁴.

M.C. Heredia



1. La recoge J.E. URANGA GALDIANO y F. INIGUEZ ALMECH: *Arte medieval...*, vol. V., pág. 250.
2. Archivo Parroquial de San Cernin. Inventario de 1925 se reflejan las actas correspondientes al libro 6, fol. 169 Vto. que hacen referencia al acuerdo de 21 de mayo de 1780 para reconstruir la cruz según el plan de Matías Andrés.
3. R. FERNANDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GONÍ: *Platería sangüesina...*, pág. 136.
4. A.G.N. Pamplona, Proceso de 1571.



Cruz de San Saturnino de Pamplona

BIBLIOGRAFIA

SIGLAS DE PUBLICACIONES

B.C.M.N. Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra.
P.V. Revista Príncipe de Viana.
T.C.P. Temas de cultura popular.

ALBIZU Y SAINZ DE MURIETA, J. *Catálogo del archivo parroquial de San Saturnino de Pamplona*, B.C.M.N. 1925, págs. 302-303.
ALBIZU Y SAINZ DE MURIETA, J. *San Cernin, reseña histórico-artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona*, Pamplona, 1930.
ALCOLEA, S. *Artes decorativas en la España cristiana*, vol. XX del «Ars Hispaniae», Madrid, 1975.
ALTADILL, J. *Geografía del País Vasco-Navarro*, vol. X. Bilbao, 1980 (Reedición).
ALTADILL, J. *La exposición de arte retrospectivo*, B.C.M.N. 1920, págs. 297-310.
ALTADILL, J. *La Virgen de Roncesvalles*, B.C.M.N. 1923, pág. 201.
ALTADILL, J. *Evangelarios de Pamplona y Roncesvalles*, B.C.M.N. 1924, págs. 46-47.
ARBEIZA, T. y JIMENO JURIO, J.M. *Rocamador*, T.C.P. n.º 82. Pamplona.
ARCO R. del. *Esmaltes aragoneses*, «Revista Vell i Nou», 1920.
ARIGITA Y LASA, M. *El ilustrísimo y reverendísimo Sr. D. Francisco de Navarra de la orden de San Agustín. Estudio crítico*, Pamplona, 1899.
ARIGITA Y LASA, M. *Navarros ilustres*, Pamplona, 1899.
ARIGITA Y LASA, M. *El «Lignum Crucis» de la catedral de Pamplona*, B.C.M.N. 1915, págs. 123-126, 1935, pág. 219.
ARNAEZ, E. *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, 3 vols. Madrid, 1983.
ARRUE UGARTE, M.B. *La platería logroñesa*, Logroño, 1981.
ARTINANO, P.M. *Catálogo de la exposición de orfebrería civil española*, Madrid, 1925.
BERTAUX, E. *Exposición retrospectiva de arte*, 1908, Zaragoza, 1910.
BIEL ZA DE ORY, V. *Estella, estudio geográfico de una pequeña ciudad navarra*, P.V. 1968, págs. 53-115.
BIURRUN SOTIL, T. *La escultura religiosa y bellas artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, 1935.
BIURRUN SOTIL, T. *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 1936.
BRASAS EGIDO, J.C. *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980.
BRASAS EGIDO, J.C. *La platería palentina*, Palencia, 1982.
CASTRO, J.R. *Carlos III el Noble, Rey de Navarra*, Pamplona, 1967.
CLAVERIA ARANGUA, J. *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, 2 vols. Madrid, 1942-44.
CLAVERIA, J. y VALENCIA, A. *Crucifijos en Navarra*, Pamplona, 1962.
Comission des Archives Historiques. *Sceux Gascons de Moyen Age*, 2 vols. Paris, 1888.
CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Apuntes para una historia de la platería en la basílica de San Gregorio Ostense*, P.V. 1981, págs. 335-383.
CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de platería*, Madrid, 1982.
CRUZ VALDOVINOS, J.M. *La platería en Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, (A. Bonet Correa, coordinador) Madrid, 1982.
ENCISO VIANA, E. y CONTRERA ORIVE, J. *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, vol. I, Vitoria, 1967.
ENCISO VIANA, E. y otros. *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, vol. IV, Vitoria, 1975.
ERLANDE-BRANDENBURG, A. *Le Musée de Cluny*, Paris, 1979.
Exposición Iberoamericana de Sevilla. Catálogo del pabellón de Navarra, Pamplona, 1929-30.
ESTERAS MARTIN, C. *Orfebrería de Teruel y su provincia*, 2 vols. Teruel, 1980.
FERNANDEZ, A., MUNOA, R. y RABASCO, J. *Enciclopedia de la plata española y viñeina americana*, Madrid, 1984.

FERNANDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRIA GOÑI, P. *Platería sangüesina del siglo XVI*, Actas del IV Congreso C.E.H.A. Zaragoza, 1984, págs. 135-145.
FERNANDEZ LADREDA, C. *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales navarras*, Pamplona, 1984.
FERNANDEZ LADREDA, C. comentarios a la «cruz procesional de Monjardin» y «Santa María de Irache» en *Navarra. Historia y Arte. Tierras y Gentes*, Pamplona, 1984, págs. 60-61.
FERNANDEZ LADREDA, C. *La Virgen de Roncesvalles e imágenes derivadas*, Comunicación presentada al I Congreso de Historia de Navarra, Pamplona, 1986.
FERNANDEZ LADREDA, C. *Imaginería mariana medieval en Navarra*, Tesis Doctoral inédita, Pamplona, 1986.
GABORIT-CHOPIN, D. y TABURET, E. *Objets d'art du moyen âge*, Paris, 1981.
GARCIA ARANCON, R. *El reinado de Teobaldo II (1253-1270)*, Tesis Doctoral inédita, Pamplona, 1983.
GARCIA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, M.C. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978.
GARCIA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, M.C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M. *Catálogo monumental de Navarra I. Merindad de Tudela*, Pamplona, 1980.
GARCIA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, M.C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M. *Catálogo monumental de Navarra II. Merindad de Estella*, Pamplona, 1982.
GARCIA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, M.C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M. *Catálogo monumental de Navarra II. Merindad de Estella**, Pamplona, 1983.
GARCIA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, M.C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M. *Catálogo monumental de Navarra III. Merindad de Olite*, Pamplona, 1985.
GASCON DE GOTOR, A. *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*, Barcelona, 1916.
GAUTHIER, M.M. *Emaux limousins champlevés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1950.
GAUTHIER, M.M. *Esmaltes meridionales en la exposición internacional de arte románico en Barcelona y Santiago de Compostela*, «Goya», 1962, págs. 400-407.
GAUTHIER, M.M. *Emaux de Moyen Age*, Fribourg, 1972.
GAUTHIER, M.M. *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of millar meiss*, New York, 1978.
GAUTHIER, M.M. *Les Routes de la Foi. Reliques et Reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg, 1983.
GAUTHIER, M.M. y FRANÇOISE, G. *Medieval enamels. Master pieces from the Keir Collection*, Londres, 1981.
GOÑI GAZTAMBIDE, J. *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo XIV-XV*, vol. II, Pamplona, 1979.
GUDIOL, J. *L'orfebreria en l'Exposició Hispano-Francesa de Saragoça*, «Annuaire del Institut d'Estudis Catalans», 1908, págs. 103-149.
HEREDIA MORENO, M.C. *La orfebrería en la provincia de Huelva*, 2 vols. Huelva, 1980.
HEREDIA MORENO, M.C. *El templo eucarístico de la catedral de Tarazona*, «Seminario de Arte Aragonés», 1981, págs. 21-28.
HEREDIA MORENO, M.C. *Notas para el estudio de punzones y orfebres de la merindad de Estella*, Actas del IV Congreso C.E.H.A. Zaragoza, 1984, págs. 181-198.
HEREDIA MORENO, M.C. comentarios a «La custodia de Santa María de Sangüesa» en *Navarra. Historia y Arte. Tierras y Gentes*, Pamplona, 1984, pág. 112.

- HEREDIA MORENO, M.C. *Precisiones sobre el mecenazgo artístico de D. Francisco de Navarra en la colegiata de Roncesvalles*. Comunicación presentada al I Congreso de Historia de Navarra. Pamplona, 1986.
- HERNANDEZ DIAZ, J. *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*. Madrid, 1971.
- HERNANDEZ PEREDA, J. *Los esmaltes románicos y su origen español*. «Goya». 1956. págs. 297-303.
- HILDBURGH, W. *Medieval spanish enamels and their relation to the origin and the development of copper champlevé enamels of the twelfth and thirteenth centuries*. Oxford, 1936.
- HILDBURGH, W. *Medieval copper champlevé enameled images of the Virgin and Child*. Oxford, 1955.
- HUARTE, J. *Historia de Roncesvalles*. Manuscrito inédito conservado en la colegiata.
- HUICI, S. y JUARISTI, V. *El santuario de San Miguel de Excelsis y su retablo esmaltado*. Madrid, 1929.
- IBARRA, J. *Historia de Roncesvalles*. Pamplona, 1936.
- IDOATE, F. *Rincones de la Historia de Navarra*, 3 vols. Pamplona, 1979.
- IRURITA LUSARRETA, M.A. *El municipio de Pamplona en la Edad Media*. Pamplona, 1959.
- JIMENO JURIO, J.M. *Historia y leyenda en torno a la Virgen de Jerusalén de Artañona*. P.V. 1960. págs. 65-106.
- JUARISTI, V. *Esmaltes, con especial mención de los españoles*. Barcelona, 1933.
- LACARRA, V. *Los antiguos gremios de Estella*. B.C.M.N. 1920. págs. 37-41.
- LACARRA, J.M. *Expediciones musulmanas contra Sancho Garcés (905-925)*. P.V. 1940. págs. 41-70.
- LACARRA, J.M. *Historia política del reino de Navarra*, 3 vols. Pamplona, 1973.
- LACARRA, J.M. *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*. Pamplona, 1976.
- LAMPEREZ Y ROMEA, V. *La imagen de Santa María la Real de Hirache*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». 1903. págs. 106-108.
- LEGUINA E. *Arte antiguo. Esmaltes españoles*. Madrid, 1909.
- LOJENDIO, L.M. *Navarra románica*. Madrid, 1978.
- LOPEZ SERRANO, M. *Evangelarios de Navarra*. P.V. 1947. págs. 21-32.
- LLOMPART, G. *La orfebrería mallorquina en torno a 1400*. «Mayurqa». 1974. págs. 87-121.
- MADOZ, P. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. vol. XIII. Madrid, 1849.
- MADRAZO, P. *Navarra y Logroño*. 3 vols. Barcelona, 1886.
- MALTESE, C. *Las técnicas artísticas*. Madrid, 1980.
- MARQUET DE VASSELLOT, J. *Le trésor de l'Abbaye de Roncevaux*. «Gazette de Beaux Arts». 1897. págs. 205-216 y 319-333.
- MARTIN DUQUE, A. y otros. *Gran Atlas de Navarra II. Historia*. Pamplona, 1986.
- MARTINEZ DE AGUIRRE, J. *La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico*. P.V. 1984. págs. 439-461.
- MARTINEZ DE AGUIRRE, J. *El mecenazgo regio en Navarra durante la dinastía Evreux*. Tesis Doctoral inédita. Sevilla, 1985.
- MARTINEZ DE AGUIRRE, J., ORBE SIVATTE, M. y GIL CORNET, L. *Estudio histórico artístico de la Real Colegiata de Roncesvalles (arquitectura)*. Inédito. Pamplona, 1982.
- MARTINEZ ALEGRIA, A. *Roncesvalles*. Pamplona, 1973.
- MENDOZA, F. de. *Los plateros de Carlos III el Noble. rey de Navarra*. Pamplona, 1925.
- NAVASCUES Y PALACIO, J. de. *Cruces procesionales en Navarra*. Tesis Doctoral inédita. Pamplona, 1966.
- NAVASCUES Y PALACIO, J. de. *Sobre orfebrería navarra*. Comunicación presentada al I Congreso de Historia de Navarra. Pamplona, 1986.
- NUÑEZ DE CEPEDA, M. *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*. Pamplona, 1948.
- OMAN, Ch. *The golden age of hispanic silver 1400-1665*. Londres, 1968.
- ORIA, J.C. *Sobre el relicario de Roncesvalles*. B.C.M.N. 1918. págs. 198-203.
- ORIA, J.C. *Roncesvalles. La cruz relicario de las Espinas*. B.C.M.N. 1923. págs. 212-214.
- OSTOLAZA, I. *Colección diplomática de Santa María de Roncesvalles (1127-1300)*. Pamplona, 1978.
- PANOFKY, E. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid, 1986.
- PORTILLA VITORIA, M. y EGUIA LOPEZ, J. *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*. vol. II. Vitoria, 1968.
- SARASA, H. *Reseña histórica de la real casa de Nuestra Señora de Roncesvalles*. Pamplona, 1878.
- SUBIAS WALTER, J. *Imágenes españolas de la Virgen*. Barcelona, 1941.
- TORRES BALBAS, L. *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar*, vol. IV del «Ars Hispaniae». Madrid, 1949.
- TRENS, M. *Maria, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946.
- TRENS, M. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, 1952.
- TRENS, M. *Custodias españolas*. Barcelona, 1952.
- URANGA GALDIANO, J.E. *100 imágenes navarras de la Virgen*. Pamplona, 1972.
- URANGA GALDIANO, J.E. e INIGUEZ ALMECH, F. *Arte medieval navarro*, 5 vols. Pamplona, 1973.
- Varios. *Trésor d'orfèvrerie des églises du Roussillon et du Languedoc Méditerranéen*. Carcassonne, 1954.
- Varios. *Atlas de Navarra*. Pamplona, 1977.
- Varios. *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*. Pamplona, 1982.
- VAZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J.M. y URIARTE, J. *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3 vols. Madrid, 1948.
- V Centenario de la publicación del Privilegio de la Unión por el rey Carlos III el Noble de Navarra. Pamplona, 1928.
- YANGUAS Y MIRANDA, J. *Diccionario de antigüedades del reino de Navarra*, 3 vols. Pamplona, 1964.
- ZORRILLA Y ECHEVERRÍA, P.E. *Índice de los documentos antiguos del archivo municipal de Estella*. Estella, 1914.



Detalle del relicario de San Saturnino

*Este catálogo vio la luz con motivo de la exposición de
«ORFEBRERÍA DE NAVARRA: 1, EDAD MEDIA»
que organizó en su Sala de Cultura de Madrid
la Caja de Ahorros de Navarra, con la
colaboración del Arzobispado de
Pamplona, del 18 de diciembre
de 1986 al 4 de enero
de 1987.*

*Se terminó de imprimir en I. G. Castuera, en Burlada, en
diciembre de 1986. La fotocomposición utilizó letra
Helvetica fina, seminegra y cursiva; la impresión,
a seis tintas, papel Alba de 160 gr. m²
y en las cubiertas, cartulina de
315 gr. m² glasofonadas.*