

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ORFEBRERÍA DEL SIGLO XIII EN NAVARRA. EL EVANGELIARIO DE RONCESVALLES

POR M^a VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA*

Las cubiertas de plata del evangelario de Roncesvalles se encuentran entre las piezas más señeras de la orfebrería medieval en el reino de Navarra. En este trabajo, a partir de una revisión documental e historiográfica, así como del análisis estilístico e iconográfico de la obra, se plantea su posible origen renano o, al menos, la formación de su autor en alguno de los talleres del entorno de Colonia.

The silver covers of the Roncesvalles Gospel book are among the most outstanding pieces of Medieval silverwork in the kingdom of Navarre. In this paper we pose their possible origin or, at least, the training of the artist who made them in any of the workshops of Cologne or its environs, judging from a documentary and historiographic revision as well as from a stylistic and iconographic analysis of the work.

La Colegiata de Roncesvalles ha conservado un rico tesoro de orfebrería en el que se incluyen piezas medievales de diverso origen. Entre ellas destacan las de procedencia francesa, cuya llegada se explica por las estrechas relaciones del reino de Navarra con el territorio transpirenaico, especialmente bajo la dinastía Evreux. Es el caso de la Virgen titular, obra tolosana de época de Juana II y Felipe de Evreux, o del famoso relicario denominado “Ajedrez de Carlomagno”, realizado en Montpellier en la segunda mitad del siglo XIV, durante el reinado de Carlos II¹. Otras obras relacionadas también con el mecenazgo regio, como la arqueta de filigrana regalada por Juana I a Roncesvalles, parecen fruto de talleres locales y

* Dedico este estudio a mi amigo y compañero José María, cuya memoria estará siempre en toda nuestra promoción

1. Sobre la orfebrería medieval en Navarra, el estudio de conjunto más completo es el de M. C. HEREDIA MORENO y M. DE ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra. Edad Media*, Pamplona, 1986.

muestran la calidad que alcanzó el trabajo de los plateros de la corte navarra a lo largo del siglo XIV².

Es distinto el panorama anterior al advenimiento de las dinastías francesas y peor conocido. Algunos trabajos de orfebrería correspondientes a finales del siglo XII y primera mitad del XIII, con una alta calidad de ejecución, presentan dificultades a la hora de establecer su origen debido a la ausencia de marcas y de fuentes documentales. Así, entre los objetos de mayor interés artístico del Tesoro de la Colegiata se encuentran las cubiertas de un evangeliario, bien conocidas por haber figurado en distintas exposiciones y contar con una larga historiografía³; sin embargo, aún no han sido objeto de un estudio capaz de dilucidar su origen y cronología aproximados, aspectos que nos proponemos abordar en este trabajo.

La historiografía ha mantenido la idea de que las tapas de plata, datadas con pequeñas variantes a fines del siglo XII o en la primera mitad del siglo XIII, debieron realizarse en algún taller del Sur de Francia o de la propia Navarra. La primera hipótesis puede sustentarse en las relaciones que permitieron la llegada de otras piezas foráneas poco después a Roncesvalles o, como argumenta Gudiol, en la repetición de elementos iconográficos habituales en portadas del mediodía francés. Respecto a la segunda, se apoya en la importancia de las empresas artísticas acometidas en el Reino durante este periodo y en la labor de patronazgo ejercida por Sancho el Fuerte (1194-1234), actitud que justificaría la existencia de activos talleres de platería en torno a la Corte⁴.

2. M. C. HEREDIA MORENO y M. DE ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra. Edad Media*, pp. 5-6. Algunos objetos labrados durante el reinado de Carlos III el Noble, como el cáliz de Ujué, corroboran la existencia de plateros cualificados al servicio de la corte (Vid. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987, pp. 353 y ss.)

3. J. GUDIOL, "L'orfebrerie en l'Exposició Hispano-Francesa de Saragoça"; *Annuari del Institut d'Estudis Catalans*, 1908, pp. 103-149, esp. 148; E. BERTAUX, *Exposición retrospectiva de arte, 1908*, Zaragoza, 1910, p. 23; J. ALTADILL, "La exposición de arte retrospectivo", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*, 1920, pp. 297-310, esp. 307; *Exposición Iberoamericana de Sevilla. Catálogo del pabellón de Navarra*, Pamplona, 1929-1930, p. 28, y M. C. HEREDIA MORENO y M. DE ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra. Edad Media*, pp. 23-25, han reseñado su presencia en sendas exposiciones, con referencias muy escuetas, salvo en el primer y en el último casos.

4. J. GUDIOL, "L'orfebrerie en l'Exposició Hispano-Francesa...". Ambas posibilidades ofrecen MARQUET DE VASELOT, J., "Le trésor de l'abbaye de Roncevaux", *Gazette des Beaux Arts*, 1897, pp. 205-216, esp. 208-210, y J. ALTADILL, "Evangeliarios de Pamplona y Roncesvalles", *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 1924, pp. 46-47, sin decantarse por ninguna, aunque en el caso del primero se citan algunos referentes alemanes que no se vuelven a recoger en toda la bibliografía posterior. M. LÓPEZ SERRANO, "Evangeliarios de Navarra", *Príncipe de Viana*, 1947, pp. 21-32, esp. 25-26, se muestra prudente ante el desconocimiento de la orfebrería Navarra del periodo. La misma actitud tiene J. M. DE LOGENDIO, *Navarre romane*, Madrid, 1978, pp. 348-349, aunque encuentra en la obra "un cierto carácter meridional de Navarra, de Compostela o de algún taller francés". M. C. HEREDIA MORENO y M. DE ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra. Edad Media*, pp. 23-25, se inclinan por un origen navarro y C. FERNÁNDEZ LADREDA, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002, pp. 433, se limita a recoger dicha atribución.

La orfebrería navarra de finales del siglo XII y comienzos del XIII, como la de muchos otros centros peninsulares, es poco conocida ya que ha llegado hasta nuestros días representada por escasos ejemplares, insuficientes para trazar líneas evolutivas o perfilar personalidades artísticas. Las Vírgenes sedentes de Irache y Artajona, el Cristo de Monjardín y las cubiertas del evangelionario de Roncesvalles forman un conjunto diverso desde el punto de vista formal, diversidad que no permite confirmar la existencia de un taller local aunque tampoco excluya la posibilidad de que alguna o varias de las piezas sean obra de orfebres asentados en el Reino.

Probablemente existió en Navarra una obra similar a la que nos ocupa. El evangelionario medieval de la catedral de Pamplona presenta en la actualidad unas cubiertas de plata labradas hacia 1550-54⁵; sin embargo, reproducen un modelo anterior, probablemente basado en las tapas originales que, acorde a la cronología del texto, debieron realizarse hacia 1227 o poco después⁶. El platero intentó recrear la composición de unas cubiertas del primer gótico, similares a las de Roncesvalles, al tiempo que utilizaba fuentes impresas difundidas a comienzos del siglo XVI para introducir novedades estilísticas e iconográficas⁷. Es posible que las tapas de los evangelionarios de Pamplona y Roncesvalles se realizasen en un mismo arco temporal, como más tarde veremos, e incluso que fueran producto de un mismo taller, lo que redundaría en la existencia de una producción orfebre local, pero es una hipótesis que no se puede comprobar sin conocer la desaparecida pieza catedralicia. Únicamente un análisis estilístico puede arrojar alguna luz sobre el tema.

El evangelionario de Roncesvalles aparece documentado por primera vez en el inventario realizado por fray Diego de Pereda, platero, con fecha 22 de junio de 1578. En él se describe someramente como “*el evangelisterio guarnecido de plata y alrededor piedras engastadas y guarnecido de plata*”⁸. Otro inventario datado nueve años más tarde especifica que se trata de “*un misal escrito en pergamino, guarnecido con tablas de plata, con sus figuras y pedrería, que por una parte tiene*

5. A. DE ORBE SIVATTE, *Platería del reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, 2000, pp. 243-244, se inclina por ese marco cronológico, en relación con el episcopado de D. Antonio Fonseca.

6. El código incluye una fórmula de juramento para la elección de prelado fechada en III *kalendas* de febrero de 1227. Sobre sus cubiertas pueden consultarse, además del texto que figura en la nota anterior, M. LÓPEZ SERRANO, “Evangelionarios de Navarra”, *Príncipe de Viana*, 1947, pp. 21-32; M. C. GARCÍA GAÍNZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la catedral y del museo diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978, pp. 40-41; M. C. HEREDIA MORENO y M. DE ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra. 2. Renacimiento*, Pamplona, 1988, pp. 17-18.

7. M. C. HEREDIA MORENO, “Precisiones sobre las fuentes gráficas del Evangelionario de plata de la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, nº 208, 1996, pp. 283-303.

8. Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles, *Caja 15 (Prior y cabildo)*, *Libro 553*, fajo 02, 129.9, 24. Agradezco a don Emilio Lintzoain, archivero y bibliotecario de la Colegiata, su inestimable ayuda en la consulta de los fondos documentales.

un crucifijo y por la otra los cuatro evangelistas y Dios Padre”⁹. Es posible que la ausencia de alusiones a la presencia de María y Juan a los lados de la cruz se deba a que la pieza ya había sido despojada de ambas figuras; sin embargo, la descripción es lo bastante sucinta para pensar que, sencillamente, se ha obviado la referencia y las fuentes documentales permanecen mudas al respecto¹⁰.

Actualmente presenta diversos deterioros debido, sobre todo, al alto relieve de sus imágenes, que ha ocasionado la pérdida de la lámina de plata en aquellos lugares más expuestos al roce con el atril, a la desaparición de las figuras de María y Juan en la tapa del reverso y a la pérdida de varios chatones y piedras. La restauración efectuada en 1988 por el platero Juan Manuel Zaldúa Azurmendi estuvo regida por el acertado criterio de consolidar las partes dañadas sin desmontar ni cambiar nada de lo existente, salvo añadir algunas láminas de plata que se dejaron lisas para diferenciar perfectamente las partes nuevas¹¹. Por tanto, podemos afirmar que la pieza mantiene básicamente su composición y aspecto originales y que un análisis estilístico es el único modo de aproximación a los propósitos del presente trabajo.

Las tapas, realizadas con láminas de plata repujada que recubren un alma de madera de roble, están enmarcadas por frisos de filigrana guarnecidos con piedras duras en cabujón¹². Hacia el interior, un segundo friso cubre el talud existente entre el marco exterior y el fondo de las cubiertas. Se trata, en este caso, de un diseño geométrico en forma de dientes de sierra en el que alternan las superficies triangulares lisas con las reticuladas en losanges mediante finas líneas incisas.

Los temas representados son los habituales en las cubiertas de sacramentarios y misales medievales: en el anverso, la *Maiestas Domini* y en el reverso, la Crucifixión, motivos que aparecen con frecuencia en el interior de los códices, pues son los propios de la ilustración del Prefacio y del Canon de la misa.

9. Tomo el texto de J. IBARRA, *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, 1936, pp. 506, pues no he podido localizar el documento original.

10. Los *Libros de Cuentas* comienzan en 1549 y los de *Acuerdos Capitulares*, en 1592. A pesar de que en ellos aparecen referencias a refacciones de obras de plata, en ningún caso se cita el evangeliario.

11. En la parte anterior se rellenó con silicona adherente el Pantocrátor para devolver el volumen original a las partes hundidas; se cubrió el hueco de la parte izquierda del almohadón en forma lisa en lugar de embutida y se unieron los materiales sueltos. Una actuación similar se llevó a cabo en el Toro, que se encontraba, igualmente, hundido y abierto. Se rehizo uno de los chatones de latón y cobre de las esquinas, destinado a proteger la pieza, pero no se repusieron los diez chatones desaparecidos con sus respectivas piedras. En la tapa posterior se suprimieron clavos que afectaban al frente, se completó la greca interior con plata lisa, sin retirar fragmentos pertenecientes a anteriores restauraciones, y se emplearon las mismas técnicas que en la otra cara para consolidar y reponer, en lo posible, el volumen original. En toda la pieza se añadió la plata necesaria en los cantos.

Agradezco a Mercedes Orbe su amabilidad al facilitarme la documentación que consta en el Arzobispado de Pamplona relativa al proceso de restauración.

12. Sus medidas: 29'3 x 20'3 cms y 3 cms de grosor.

La imagen de Cristo en Majestad se representa de acuerdo con la formulación arquetípica que, procedente del mundo sirio y oriental, se propagó por Occidente: sentado, en visión frontal, y adornado con nimbo crucífero sobre la cabeza como símbolo de su divinidad (fig. 1). Bendice con la mano diestra colocada delante del pecho, mostrando los dedos índice, corazón y pulgar, símbolo trinitario, mientras con la mano izquierda sujeta el *Liber Mundi*, apoyado sobre su regazo y en el que se leen el *Alfa* y la *Omega*, principio y fin. El rostro ha desaparecido; únicamente se puede apreciar parte de su cabellera ondulada que deja al descubierto la oreja derecha. Los pies descalzos reposan en un escabel adornado con una flor de lis. Se sienta sobre un trono en forma de estrado con las patas torneadas –inclinadas para adaptarse al marco– y cubierto con un rico almohadón, modelo que se repite con frecuencia en la miniatura carolingia y otoniana. Viste túnica con escote en pico, orlado mediante fina retícula losangeada, y amplio manto que envuelve los brazos y cae sobre las rodillas formando suaves pliegues en V.

Uno de los aspectos más singulares de esta representación es la sustitución de la forma almendrada de la mandorla por el *Tetragonium*, de modo que el marco curvilíneo ha dejado paso a un espacio romboidal dibujado por un friso de filigrana y pedrería similar al del marco externo ya descrito, pero con los elementos en tamaño más reducido y delicado, en donde se emplean piedras translúcidas oscuras alternando con otras blanquecinas y, entre ellas, pequeños balajes emparejados.

En torno a Cristo, los Cuatro Vivientes envuelven al Señor ocupando todo el espacio disponible: el hombre alado (san Mateo) y el águila (san Juan) portan filacterias y miran hacia la Majestad, mientras el león (san Marcos) y el toro (san Lucas), con el libro sujeto entre sus patas delanteras, mantienen una posición centrífuga que les obliga a volver forzosamente la cabeza. Esta fórmula se repite con frecuencia en el mundo románico, tanto en la escultura languedociana, como en la miniatura o los esmaltes de Limoges, entre otros. Al carácter expresivo de las líneas que dibujan los cuerpos, especialmente los de los cuadrúpedos, se une el concepto fuertemente escultórico de las figuras, cuyas cabezas se independizan del fondo en forma de bulto redondo.

En la cubierta posterior el Crucificado muestra una imagen doliente, con la cabeza inclinada hacia el hombro derecho y los ojos cerrados (fig. 2). Lleva perizonium hasta las rodillas, enrollado –no anudado– sobre las caderas en forma de bucles. Los pies se sujetan con sendos clavos a un subpedáneo igual al de la *Majestas* y adornado con una flor de lis similar, motivo decorativo que no posee carácter heráldico en relación con las dinastías francesas reinantes en Navarra¹³. La cruz, de brazos rectos, presenta el fondo reticulado en forma de pequeños losanges con un trabajo que ya se ha visto en otras zonas de la pieza; está enmarcada por un friso de plata lisa bordeado por filas de sartal y, hacia el exterior, se perfila con una cenefa de filigrana y pedrería dispuesta en cabujones ovalados y circulares para

13. Este punto ha sido aclarado por C. FERNÁNDEZ LADREDA, *El arte románico en Navarra*, pp. 433-434.



Figura 1. Evangeliario de Roncesvalles. Anverso

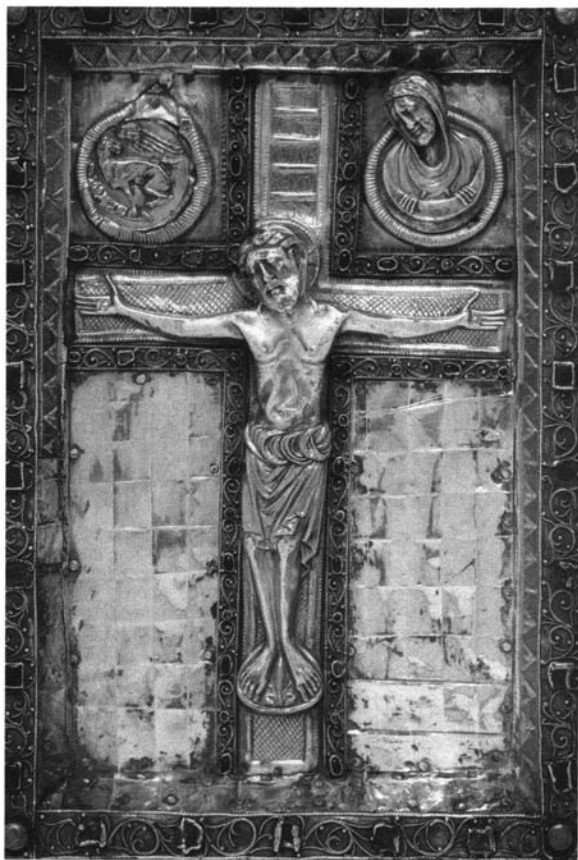


Figura 2. Evangelario de Roncesvalles. Reverso

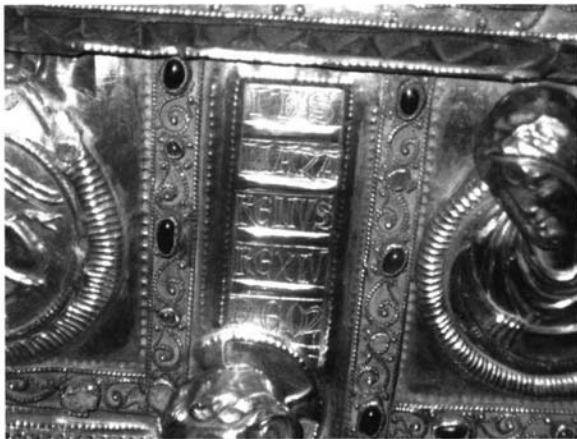


Figura 3. Evangelario de Rongcesvalles. Inscripción

los pequeños balajes, que aquí no van pareados. En el brazo superior, repartida en cinco líneas, se lee la inscripción: *JHESUS/ NAZARENVS/ REX IV/DEORVM* (fig. 3).

Las figuras de María y Juan, que sin duda flanqueaban la cruz, se han perdido y todo el fondo del espacio que ocupaban aparece cubierto con una lámina de plata cuadrículada similar a la que recubre y protege el canto de ambas cubiertas.

En los dos ángulos superiores se disponen sendos tondos anelados. Del de la izquierda emerge un magnífico busto femenino cubierto con toca, personificación de la Luna que, en forma de cuarto creciente, ase la mujer con sus manos. La aflicción perceptible en su rostro corresponde al duelo de la naturaleza por la muerte de Cristo. El Sol, que debía formar pareja con ella al otro lado de la cruz, en relación a la doble naturaleza del Salvador¹⁴ o a los dos Testamentos testigos de la muerte¹⁵, ha desaparecido y en su lugar ocupa el tondo un medallón, de cronología algo posterior, con el símbolo del evangelista Marcos acompañado por la inscripción que lo identifica.

14. E. MALE, *L' religieux du XIleme siècle en France*, París, 1966, pp. 253 y ss.

15. En donde la Luna es el Antiguo Testamento. Vid. L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. 2, Barcelona, 1996, pp. 505-506. Han realizado recientemente una revisión del tema I.M. LABRADOR GONZÁLEZ y J.M. MEDIANERO HERNÁNDEZ, "Iconología del Sol y de la Luna en las representaciones de Cristo en la cruz", *Laboratorio de Arte* no 17 (2004), pp. 73-92.

La iconografía de esta Crucifixión, reducida a las tres figuras principales del Calvario acompañadas por el Sol y la Luna es frecuente en la miniatura, orfebrería y eboraria de los siglos X al XIII y se repite en tapas de evangelios desde el de la reina Felicia (1085) hasta los de la Sainte-Chapelle (tercer cuarto del s. XIII)¹⁶.

Las cubiertas que nos ocupan se caracterizan por el empleo de una iconografía de cuño románico interpretada ya con el espíritu del gótico. El naturalismo, unido al clasicismo especialmente patente en la imagen de la Luna -auténtica *imago clipeata* a la manera de la Antigüedad romana-, el movimiento de las figuras, la suavidad de los pliegues de los ropajes o la expresión de dolor en los rostros, son algunos de los rasgos que permiten situar la obra dentro de la nueva corriente artística.

El análisis de la pieza nos acerca a un artífice formado en el foco renano o, al menos, en el área renano-mosana, en donde la orfebrería y las artes del metal alcanzaron un gran esplendor en la transición de los siglos XII a XIII e iniciaron, de la mano de Nicolás de Verdún, un nuevo camino hacia el gótico. En el arte del maestro confluían diversos elementos que, en mayor o menor medida, caracterizaron la producción de la zona durante las primeras décadas de la decimotercera centuria. Entre ellos se encuentran el naturalismo, el clasicismo, la expresión de la línea propia de la escuela de Reims, el carácter escultórico de los relieves y la habilidad para crear juegos de luz y color, aspectos que concurren en las cubiertas del evangelionario de Roncesvalles y permiten situarlas en relación con el arte del Norte de Europa.

La referencia a la primera escultura gótica del entorno de Reims la encontramos, además de en los conceptos de clasicismo y naturalismo, en uno de los detalles característicos de los personajes representados en el evangelionario navarro, especialmente de la Majestad y la Luna: los dedos delgados y nudosos, semejantes a los de las estatuas-columna del claustro de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne¹⁷ o a los de la imagen de Cristo perteneciente al antiguo portal W. de la abacial de Saint-Yved de Braine (1205-1215)¹⁸.

Pero es en Tréveris, Colonia y Aquisgrán en donde se concentran claros referentes para la obra navarra. La filigrana se había utilizado profusamente en el arte románico, y especialmente en los territorios del Imperio, durante los siglos XI y XII, casi siempre enriquecida con la presencia de piedras en cabujón. En torno a Colonia, hacia 1200, fue frecuente la elaboración de un trabajo mucho más rico con motivos vegetales y florales, pero no dejó de existir un tipo de roleos abiertos compuestos por largos hilos perlados que rematan en bolitas, aspecto éste que caracteriza la filigrana de la región renano-mosana. Entre los múltiples ejemplos podemos señalar, por la similitud de diseño con el evangelionario de Roncesvalles, los evangelios de San Godehard, realizado en Hildesheim (ca. 1170-80)¹⁹, y

16. Sobre estos últimos vid. D. GABORIT-CHOPIN y E. TABURET, *Objets d'Art du moyen âge*, París, 1981, p. 11.

17. L. PRESSOUYRE, *Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux*, París, s/f.

18. W. SAUERLANDER y M. HIRMER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, París, 1972, ilustr. 74.

19. *Heinrich der Löwe und seine zeit*, Catálogo de exposición, München, 1995, G32.



Figura 4. Imagen del Emperador Lotario (+855), perteneciente al Arca de Carlomagno. Catedral de Aquisgrán (a. 1215).

de Prachteinband, atribuido este último a Roger de Helmarshausen²⁰, así como el brazo-relicario de Santa Isabel (ca. 1240)²¹, todos ellos en la catedral de Tréveris; la pxide de Aywires, actualmente en la iglesia de Saint-Remy de Reims (principios s. XIII)²², o las orlas que adornan el Arca de Carlomagno de la catedral de Aquisgrán (a. 1215)²³.

La figura del ngel San Mateo, en su dinamismo, magnífica cabeza y disposición del manto afiblado remite de nuevo a los reyes representados en el Arca de Carlomagno, como Lotario, Enrique II o Enrique IV (fig. 4). También all encontramos el fuerte carácter escultórico de los bustos que emergen de tondos y rompen visualmente sus marcos, motivo que aparecía ya en el Arca de San Heriberto, en la catedral de Tournai (ca. 1170), y que volvemos a ver en el Arca de los Reyes Magos, en Colonia (ca. 1180-1230). En esta última obra cabe destacar la Crucifixión representada en la fachada posterior, realizada por un discípulo de Nicolás de Verdn hacia

1220-30²⁴; en ella las imágenes de María y Juan se recortan sobre un fondo cuadrículado y la personificación de la Luna guarda un gran parecido con la de Navarra, lo que permite imaginar cómo sera el desaparecido Sol de Roncesvalles (fig. 5).

20. *Ornamenta ecclesiae*, Kln, 1985, vol. 1, C20

21. *Ornamenta ecclesiae*, H47

22. *La salle aux Trsors. Chefs-d'oeuvre de l'art roman et mosan*, Turnhout, 1999, n 16

23. Un magnífico reportaje del Arca con las imágenes de los Reyes, antes y después de la restauración llevada a cabo en 1988, puede verse en H. LEPI, "Die Geschichte der Sicherung und Konservierung des Karolsschreins", *Die Waage*, Aachen, oct. 1988, pp. 8-48.

24. P. LASKO, *Arte sacro 800-1200*, Madrid, 1994, pp. 413 y ss.; D. Ktzsche, "Nicolas de Verdun et l'orfvre colonaise, en *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400*, Cologne-Bruxelles, 1972, pp. 314-323; P. C. CLAUSEN, "Nikolaus von Verdun. Uber Antiken und Naturstudium am Dreiknigenschrein", en *Ornamenta ecclesiae*, vol. II, pp. 447-456.

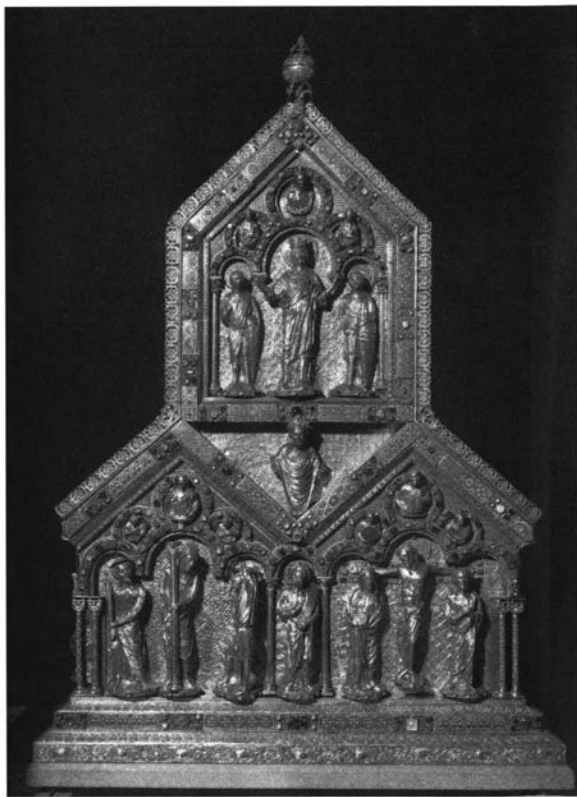


Figura 5. Arca de los Reyes Magos. Catedral de Colonia. Fachada posterior (ca. 1220-1230)

Por último, el *Tetragonium* o *Tetragonus mundus* es un elemento que se repite en la iluminación de manuscritos carolingios; así en las Biblias turonenses de la novena centuria aparece como marco exterior de una mandorla ovalada o circular y acoge, en sus cuatro ángulos las figuras de los evangelistas²⁵. También tuvo una gran aceptación en la miniatura hispana de la décima centuria, como puede observarse en las *Maiestas* de los Beatos de Gerona (fol. 2) y del Burgo de Osma (fol. 73v.), en las que el rombo se combina con las formas circulares de la mandorla tradicional y los símbolos de los evangelistas se sitúan ya fuera del losange; en las representaciones de los códices *Vigilanus* (16v.) y *Aemilianensis* (fol. 13v.) se ha producido totalmente la sustitución, pero se añade otro elemento simbólico al colocar al Señor sentado sobre el círculo de la eternidad²⁶.

En el arte posterior el enmarque romboidal apenas se encuentra. Sin embargo, en el reverso de dos cruces-relicario de la catedral de Tréveris, datadas hacia 1220, aparece de nuevo la representación de la *Maiestas* en el *Tetragonium* rodeado por los símbolos de los cuatro Evangelistas²⁷. Es probable que estos ejemplares hayan tomado el modelo de la cruz-relicario de *Mariengraden* de la catedral de Colonia, obra bizantina de mediados del siglo XII llegada a Occidente, como tantas otras, cerca de 1200 por vía de los cruzados y modificada en Colonia a fines del siglo XII, con el añadido de la filigrana, y de nuevo hacia 1240, en que se colocó un pie²⁸ (fig. 6). Además de la mandorla romboidal, en esta representación nos interesa destacar el trono en forma de silla con las patas talladas y cubierta con el característico cojín cilíndrico, habitual en la miniatura carolingia y otoniana.

Por tanto, parece que el orfebre que labró las cubiertas del evangelario de Roncesvalles conocía bien los trabajos de platería desarrollados en las primeras décadas de la centuria en los talleres renanos, en alguno de los cuales debió formarse. La cronología puede fijarse hacia 1230, fecha que conviene al estilo de la obra y a los caracteres alfabéticos de la inscripción que ostenta sobre la cabeza de Cristo. Se trata de una escritura mayúscula decididamente gótica, en la que se pueden apreciar aspectos que forman parte de la epigrafía hispana del segundo tercio del siglo XIII: “el predominio de las formas redondas por su ascendencia uncial, la proporcionalidad entre altura y longitud de las letras que nos da unos caracteres anchos y la tendencia al cerramiento de las formas”²⁹. Estas características aparecen sensiblemente desarrolladas en la *h* de *IhS*, en las *S* y en las *E*. Teniendo en

25. H. L. KESSLER, *The illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977, p. 36, ilustr. 47-50; sobre las distintas interpretaciones del losange en la miniatura carolingia, *Ibidem*, pp. 51-53.

26. Sobre las representaciones del primero puede consultarse E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y F. GALVÁN FREILE, “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen”, en *Códice Albeldense*. 976, Madrid, 2002, pp. 203-277.

27. *Ornamenta ecclesiae*, H41 y H42.

28. *Ornamenta ecclesiae*, H37

29. V. GARCÍA LOBO, “La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII”, en *Inscript und Material. Inscript und Buchschrift*, München, 1997, p. 179.

cuenta que la pieza fue realizada por un orfebre del Norte de Europa, es posible adelantar ligeramente la data y aproximarla a la cuarta década de la centuria.

Respecto al lugar en el que ese posible artista renano labró las tapas del evangelario, un taller de su localidad de origen o un taller navarro en el que se hubiera asentado, es difícil llegar a una conclusión tajante.

El libro al que acompañan estas cubiertas también se conserva en el museo de la Colegiata, aunque se expone separadamente por razones museísticas. Se trata de un evangelario que incluye distintas versiones de la genealogía de Cristo con notación musical de neumas³⁰. La iluminación se reduce a las representaciones de Cristo y de sus discípulos en el cuarto folio recto. Habitualmente se viene considerando que el texto y las tapas se realizaron en un mismo momento. A falta de un estudio codicológico que permita conocer en profundidad la génesis del libro, podemos apreciar que en su factura han participado distintos escribanos formados aún en la escritura carolina. Los trazos de las letras, al menos en algunos cuadernillos, apuntan una cronología cercana a 1200³¹.

Por tanto, códice y cubiertas pertenecen a épocas diferentes y no fueron encargados al mismo tiempo, circunstancia que puede deducirse también de la diferente riqueza artística de la que gozan ambas obras, ya que el preciosismo del trabajo de orfebrería no se corresponde con la escasa iluminación



Figura 6. Cruz-relicario de Mariengraden. Catedral de Colonia (m. S. XII-ca. 1240)

30. Notación musical aquitana sobre raya negra en los primeros folios (1v-3v), sobre raya a punta seca en los intermedios (70-70v, 71 v y 77) y sin huella de la raya en los folios finales (91v-93v). Vid. M. C. PEÑAS GARCÍA, *La música en los evangelarios españoles*, Madrid, 1983, p. 20.

31. Agradezco a los Dres. García Lobo y Domínguez Sánchez sus orientaciones sobre este punto.

del pergamino, al menos tal y como ha llegado hasta nosotros. Lo más probable es que la Colegiata poseyera el evangeliario y algún benefactor decidiera regalar las cubiertas. El hecho de que el tamaño de éstas se adecúe al del códice y la posibilidad de que la catedral de Pamplona poseyera unas tapas similares, son circunstancias que apuntan hacia el asentamiento del artífice en Navarra. Sin embargo, no existen noticias documentales ni otras piezas que lo corroboren y parece contradictorio que se encargara hacer unas ricas cubiertas, en el propio territorio, para el Hospital de Roncesvalles y no se encomendara, al mismo tiempo, la factura de un evangeliario de similar categoría. Por otro lado, hay que tener en cuenta que la mayoría de los evangeliarios, sacramentarios y misales de este periodo se ajustan a unas pocas variantes de tamaño, muy próximas entre sí, y que los márgenes del pergamino permiten realizar pequeñas modificaciones para adaptar sus medidas a las de la encuadernación; que, en todo caso, quien quiera que encargase la obra pudo proporcionar las medidas al platero, extremo que no debe extrañar en el siglo XIII, y que estas pequeñas piezas suntuarias, máxime si respondían a unos temas iconográficos constantes, eran objeto de un ágil comercio en Europa, como se pone de manifiesto con los esmaltes de Limoges. Por tanto, no sería extraño que las tapas hubieran llegado desde tierras renanas. La ubicación del Hospital en un punto clave del Camino de Santiago, la labor que desempeñaba de atención a los peregrinos, la pujanza que vivía en el siglo XIII y el apoyo recibido constantemente de reyes y eclesiásticos son circunstancias adecuadas para la llegada de un encargo o de un regalo consistente en un objeto precioso, procedente de una de las regiones con más tradición y prestigio en el arte de la platería.

Ante la ausencia de documentación que indique el modo en que la obra llegó a su destino, únicamente me atrevo a señalar tres posibles vías. La primera es la munificencia regia. Sancho el Fuerte (+1234) promovió la construcción de la iglesia gótica de Roncesvalles, iniciada en 1212 por un taller del entorno de Ile-de-France, y dotó con numerosos bienes a la institución en la que había de ser enterrado³²; es posible que entre los ofrecidos en los últimos años de su reinado se encontrara la pieza que nos ocupa. Por otro lado, el Hospital contaba con numerosas encomiendas; además de las que poseía en España, Portugal, Italia, Francia e Inglaterra, tenía un comendador en Munich y el prior de Roncesvalles recibió el nombramiento de “Gran abad de Colonia”, título que conservaron para él siempre los distintos estatutos de la Colegiata³³. Una tercera vía de relación con el arte del Norte de Francia y de la región renano-mosana puede establecerse a través de los propios priores de Roncesvalles, segunda autoridad religiosa del reino después de los obispos de Pamplona, que presidieron embajadas a reinos extranjeros para

32. En 1218 el papa Honorio III le bendice por la atención que muestra hacia Roncesvalles y le exhorta a que continúe en ese empeño (M. I. OSTOLAZA, *Colección diplomática de Santa María de Roncesvalles (1127-1300)*, Pamplona, 1978, doc. 83)

33. A. MARTÍNEZ ALEGRÍA, *Roncesvalles*, Pamplona, 1973, p. 100.

pactar treguas, concertar matrimonios de príncipes y aconsejar a los reyes³⁴. En especial puede destacarse la figura de don Lope (1234-1256), hombre de grandes dotes religiosas y políticas, que, según afirma Ibarra, viajó al condado de Champagne con el obispo de Pamplona en 1234 para felicitar a Teobaldo por su exaltación al trono de Navarra y para acompañarle a la toma de posesión del reino que, por herencia, le pertenecía³⁵. No deja de ser ésta una ocasión adecuada para el conocimiento de la producción orfebre de los centros vecinos, que abastecían una amplia zona, y para el consiguiente encargo de las cubiertas del evangelionario, tal vez de ambos evangelios, el de Pamplona y el de Roncesvalles. Pero también entra dentro de lo posible que el propio Teobaldo I de Navarra, cuya protección al hospital se dejó sentir desde el comienzo de su reinado³⁶, en agradecimiento a los embajadores se responsabilizara de proveer sendas encuadernaciones a las principales instituciones religiosas del reino que acogía bajo su corona.

-----O-----

En cuanto al uso del evangelionario, repite la historiografía que sobre él juraban los priores e incluso ciertos reyes en ausencia del obispo de Pamplona, extremo que algunos autores ponen en duda. Huarte, en su historia manuscrita de Roncesvalles³⁷, refiere la ceremonia de juramento de fidelidad que habían de hacer los canónigos y priores, en la cuál probablemente era éste el códice que se utilizaba:

“Ha de haver en aquella gran capilla [de san Agustín] un bufete bien aderezado y sobre él una almohada con una cruz (que podrá ser la que está en el thesoro con los evangelios) y llegarán en este tiempo los electos al bufete y pondrán las manos sobre aquella cruz estando arrodillados...juran a Dios y a la Santa Cruz y cuatro evangelios manualmente tocados...”

Respecto a los reyes, la única referencia documental que hemos encontrado, en el mismo manuscrito, es la descripción del escenario que se preparó en la catedral de Pamplona para la jura del príncipe Felipe III, en la que Huarte estuvo presente como subprior de la Colegiata:

34. A. MARTÍNEZ ALEGRÍA, *Roncesvalles*, p.115

35. J. IBARRA, *Historia de Roncesvalles*, p. 166, no cita la fuente de donde extrae esta información. Sancho el Fuerte murió el 7 de abril de 1234 y el 5 de mayo entraba en Pamplona Teobaldo I, que fue alzado como rey tres días después, por tanto, la embajada que fue a Provins a ofrecerle la Corona debió volver con el rey tras una estancia de casi un mes.

36. En agosto de 1234 acogía bajo su protección al hospital de Roncesvalles y a todas sus pertenencias (M. I. OSTOLAZA, *Colección diplomática de Santa María de Roncesvalles (1127-1300)*, Pamplona, 1978, doc. 83)

37. Archivo de la Colegiata de Roncesvalles, *Historia de Roncesvalles escrita por el canónigo D. Juan de Huarte. Año de 1617.*

“Se preparó un tablado espacioso...dosel de brocado con escudos reales..., en medio un sitial rico y muy adornado de terciopelo carmesí..., una cruz con su Cristo de oro y un libro de evangelios con cubiertas de plata y mucha pedrería”

Podemos concluir que el libro que estaba presente en aquel escenario y que serviría para la jura era el de Roncesvalles, pues el solemne acto se celebró cuando el infante contaba catorce años de edad, es decir, en 1592 y la guarnición de pedrería, si es posible que existiera en las tapas medievales del evangeliario iruñés, no se reprodujo en el ejemplar realizado a mediados del siglo XVI. La noticia sorprende porque en aquella ocasión estaba presente el obispo de Pamplona, como primera autoridad religiosa del reino, acompañado por el prior de Roncesvalles y, en tercer lugar, el deán de la catedral de Tudela.