

# La inscripción del frontal de San Miguel de Aralar

## *sub specie graecitatis*

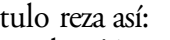
DANIEL RICO CAMPS\*

Entre los varios enigmas en que sigue envuelto el frontal de San Miguel de Aralar (fig. 1), el de la inscripción de la filacteria que despliega el evangelista Mateo es sin duda el que más quebraderos de cabeza ha dado a comentaristas antiguos y modernos. En lo que va de siglo cuento, cuando menos, cinco lecturas completamente distintas entre sí, a las que cabe sumar otras dos publicadas en centurias anteriores a la nuestra, y sabe Dios cuántas más de eruditos y viajeros que se habrán perdido en la oralidad. Como "suite de signes qui a inspiré un foisonnement d'interprétations ingénieuses" la calificaba en 1987 M.-M. Gauthier, prefiriendo no engordar tal profusión hermenéutica y despachar el problema en un par de frases, como dándolo por inútil o irresoluble<sup>1</sup>. No por ello, sin embargo, han enflaquecido los ánimos de quienes todavía creen en la posibilidad de una lectura "objetiva" del epígrafe. En efecto, recientemente I. Ursúa Irigoyen ha querido reavivar la que semejaba ya anticuada controversia decidiendo echar un cuarto a espadas para proponer su "personal interpretación, sin ánimo naturalmente de darla como la única válida y definitiva"<sup>2</sup>. Como paso previo a un estudio que estoy preparando sobre la iconografía del frontal, quiero aportar ahora la mía propia.

\* Universidad Autónoma de Barcelona.

1. En una excelente descripción y estado de la cuestión sobre el frontal, en *Emaux Méridionaux, catalogue international de l'Ouvre de Limoges, I: L'Epoque romane* (en adelante C. E. M. I), París, 1987, núm. 135, págs. 126-138 (135 para la inscripción), que reproduce ampliado el texto de la misma autora publicado anteriormente en V.V. A.A., *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*, Pamplona, 1982, págs. 23-46.

2. "La inscripción del retablo de San Miguel de Aralar", *Príncipe de Viana*, 196 (1982), págs. 291-297.

El rótulo reza así:  (fig. 2), aunque más vale leerlo con buena reproducción en mano<sup>3</sup> o, mejor, *de visu*, pues la torpe caligrafía hace, incluso, que se dude que las letras lo sean de verdad. De hecho, el P. Tomás de Burgui inauguró las andanzas interpretativas convirtiendo en números hasta cuatro de los caracteres. Entendía esto: A(NNO) + (CHRISTI) 1028, lectura cuya obvia inestabilidad ya se encargó de denunciar don Pedro Madrazo hace más de un siglo<sup>4</sup>.

Excepto E. Roulin, el resto de los autores ha coincidido en ver en el rótulo un acrónimo regular, esto es, una secuencia de abreviaturas:

- Madrazo (con quien coincide T. Biurrun):  
A(NGELUS) + (CHRISTI) IO(ANNES)S B(APTISTA),  
condensación de un versículo de Mateo que nada dice con la iconografía del frontal<sup>5</sup>.
- D. S. Cunill:  
S(ANCTUS) IO(HANNES) A(POSTOLUS) (ET) EVANGELISTA),  
combinando a su gusto los caracteres, enmendando la B invertida en E, olvidando la +, y suponiendo en el esmaltador un error en la identificación de personaje.
- Huici y Juaristi se convencieron de que se trataba de la firma del autor:  
A(LPAIS) + F(ECIT) O(PUS) S(EMOVICENSIS) B(?),  
sin saber qué hacer con la última letra, convirtiendo la I en F sólo porque presenta una microscópica desfiguración en su parte superior a causa de las dificultades que ofrece el trabajo en reserva de los menudos caracteres sobre un campo tan restringido, e interpretando nombre y procedencia a su antojo.
- E. Íñiguez y J. E. Uranga apostaron asimismo por una firma, aunque menos convencidos y sugiriendo una lectura de izquierda a derecha:  
B (nombre del artífice) S (apellido) IO (acaso *orifici* u *obtuli* u *offerri*)  
+ (Christo) (et) A(rchangelo),  
a sabiendas de que para estos últimos caracteres podrían proponerse otras palabras "con idéntica base igualmente deleznable"<sup>6</sup>.

A E. Roulin, en cambio, le pareció que en el letrero se podía leer perfectamente una palabra completa seguida de abreviatura: (M)ATIOS EVANGELISTA), interpretación esta que podría haberse consagrado como definitiva de no ser porque de ninguna forma puede justificarse la eliminación de la primera letra del nombre del evangelista<sup>7</sup>.

3. *C. E. M. I*, fig. 379, o *El retablo de Avalor...*, fig. pág. 32.

4. Puesto que todas las *lectiones* que se han ido poniendo sobre el tapete han sido posteriormente rebatidas, considero suficiente recordarlas aquí sumariamente, reservando los comentarios para la crítica de conjunto que esbozaré después. Se encontrarán discutidas y bien refutadas todas las interpretaciones de la inscripción (exceptuando, lógicamente, la última de I. Ursúa) en S. HUICI y V. JUARISTI, *El santuario de San Miguel in Excelsis (Navarra) y su retablo esmaltado*, Madrid, 1929, págs. 142-7, e I. URSÚA, *op. cit.*, págs. 291-5. Para quien desee leérselas directamente a sus respectivos autores, remito a las entradas bibliográficas núms. 19, 20, 24, 27 del *C. E. M. I*, págs. 137-8.

5. Cf. además el apunte de I. URSÚA, *op. cit.*, n. 3.

6. *Arte medieval navarro*, vol. III, Pamplona, 1973, pág. 263.

7. "Suponer que la mano del ángel que tiene el filacterio está colocada sobre la primera letra" (Roulin, según HUICI y JUARISTI, *op. cit.*, pág. 145) es suponer demasiado.

Finalmente, I. Ursúa ha querido ver de nuevo un anagrama, pero construido esta vez, para mayor ingenio, a base de simetrías: considerando la aparente B "una omega minúscula colocada en vertical" en la primera y última letras "tendríamos la Alfa y la Omega, en el principio y fin de la leyenda"; puesto que "dichas letras se refieren a Jesucristo, es lógico que el artista lo quiera reflejar", haciéndolo con el signo de la +, primera letra, además, "del nombre griego XRISTOS, cuya S final la encontramos tras las :IO:", abreviación esta última de IOanes, esto es, "Juan el Evangelista, quien, en el Apocalipsis, es el que describe el misterio de Cristo, Alfa y Omega, y todo ello en clara relación con el simbolismo del cuerpo central del retablo"<sup>8</sup>.

Excesivamente forzada y oscura me parece esta última lección. Se trataría, en tal caso, de un "pasatiempo" impropio del mobiliario litúrgico medieval, y que encajaría infinitamente mejor en los *carmina figurata* de los poetas antiguos o en los laberintos de que tanto gustaron los altomedievales. De hecho, la de I. Ursúa es una interpretación tan ardua de corroborar como las de los demás autores, e incurre (y esto es fundamental señalarlo) en sus mismas insuficiencias. En primer lugar, no parece que nadie (con la excepción, quizás, de Roulin) haya tenido en cuenta lo que normalmente sucede en otras obras emparentadas con la nuestra: ni las firmas de autor ni, mucho menos, los jeroglíficos son epígrafes habitualmente inscritos en el mueblaje esmaltado y los frontales de altar occidentales (principales obras con las que necesariamente tendremos que cotejar la epigrafía e iconografía de la nuestra)<sup>9</sup>. En segundo lugar, en el caso de que admitamos que la cruz y la B invertida son, efectivamente, caracteres mal comprendidos por el artífice, al historiador le estará permitido, en principio, dar "fe de erratas", pero siempre con una justificación lógica o medianamente razonable detrás. En este sentido, me cuesta creer que un artífice que copió con cierto primor la primera, tercera, cuarta y quinta letras del rótulo, acabase convirtiendo la E latina de Roulin o la trillada Omega de Ursúa en una torpe B<sup>10</sup>. En todo caso, el mensaje que queramos leer en la inscripción tendrá que estar avalado a la fuerza por algún tipo de tradición, o, por lo menos, casar bien con el proceder exegético de la epigrafía e iconografía de la época, lo que no ocurre ni de lejos en las interpretaciones de Madrazo y de Ursúa. En tercer lugar, pienso que se han tomado obsesivamente en serio todos esos puntos que *decoran* la inscripción (solamente Roulin, de nuevo, ha prescindido de ellos). Es verdad que "los puntos son claramente signos de separación" de palabras en la epigrafía románica sobre cualquier soporte (I. Ursúa), lo que autoriza perfectamente las lecturas por abreviaturas, pero no es menos cierto que, de la misma forma que abundan en los esmaltes inscripciones con palabras o siglas separadas sin puntos<sup>11</sup>, no son pocas las obras en que

8. *Op. cit.*, págs. 295-7.

9. En cuanto a una presunta firma del artífice, comparto el dictamen de M.-M Gauthier: "L'hypothèse d'une «signature», pour courtoise qu'elle soit, reste indémontrable, et même inadéquate" (*C. E. M. I.*, pág. 135).

10. Cuando artífices de menos quilates, con peor caligrafía y enteramente iletrados como el de la caja hispano-Iemosina de Bellac, supieron transcribir perfectamente todas y cada una de las letras (*C. E. M. I.*, cat. 57 y fig. 152, donde en la leyenda: IHESUS SUT-SIPX, la segunda palabra queda escrita al revés).

11. *V. gr.*, la leyenda: S(uo). ALFONSO A(u)Riensis E(piscopus) H(oc) D(edit) en el relicario de la catedral de Orense. Cf. J. GALLEGO LORENZO, "San Martín de Tours, San Marcial de Limoges y Santiago en el llamado «frontal» de la Catedral de Orense", en *Actas*

estos no tienen otra función más que la decorativa<sup>12</sup>, la misma que cabe atribuir al color rojo que diferencia de las demás a la última letra de nuestra inscripción<sup>13</sup>. Por otra parte, de la misma forma que podemos admitir una actitud *pasiva* del artífice que copia el modelo como mejor puede o tal y como lo ve, nada impide imaginárselo asimismo tratando también él de *interpretarlo*, sea como acrónimo, sea incluso al modo supuesto por el P. de Burgui (pues también los números se separaban regularmente con puntos).

Se coincidirá conmigo en que Huici y Juaristi fueron demasiado tajantes cuando proclamaron: "no admitiremos ninguna explicación que quiera considerar toda la inscripción como una sola palabra compuesta de letras separadas por puntos, o de dos palabras separadas donde le convenga al intérprete"<sup>14</sup>. El error de tan grave sentencia queda patente en lo que llevo dicho y en la epigrafía de los frontales esmaltados o pintados de la época, donde —y perdón si me equivoco— los rótulos breves con abreviaturas suelen incorporar casi siempre alguna palabra completa, por lo general un nombre<sup>15</sup> (con la obvia excepción, claro está, de acrónimos tan comunes y sabidos cuales *IHS XPS*, *I.N.R.I.* o *A & Ω*). Lo que sigue siendo "indémonstrable", como decía M.-M. Gauthier, es una lectura por siglas solamente.

La mía se aproxima a la de E. Roulin por dos razones: por una parte, considera la inscripción constituida de dos palabras, la primera completa (pero completa de verdad) y la segunda abreviada; por otra, da con un mensaje que el arte de la Alta Edad Media ya había puesto muchas veces en boca de los evangelistas. La diferencia, en cambio, respecto a la del historiador francés y a las del resto de intérpretes es, con diferencia, su mayor transparencia, muy a pesar de que su lengua sea la griega. Convencido estoy, en efecto, de que con *formae litterarum secundum Graecos* tuvo que vérselas el anónimo artífice del frontal navarro. Nótese que las únicas letras del rótulo cuyo ductus coincide en griego y en latín son la A, la I, la O y la S mayúsculas<sup>16</sup>. Dejémoslas, en consecuencia, tal como están, y supongamos a nuestro artista, no copiando indiferentemente un modelo griego ya desfigurado, sino intentando comprenderlo. En tal caso es lógico pensar que, por mucho que

*del VI C. E. H. A. Los caminos y el arte, III*, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, págs. 61-69(64 y fig. 3).

12. Si no tanto en esmaltes, desde luego sí en multitud de manuscritos más o menos ornados, modelos capitales de los que se nutrió la epigrafía del arte medieval. La Biblia de Worms, por ejemplo, abunda en este tipo de decoración; cf. W. CAHN, *La Bible romane*, Fribourg, 1962, figs. 149 y 201.

13. Todavía son más los mss. que utilizan diferentes colores para diferenciar oraciones o palabras de un mismo texto y hasta las letras de una misma palabra. Véanse, a modo de ejemplo, J. BACKHOUSE, *The Illuminated Manuscript*, Londres, 1993, figs. 19 y 32, y C. DONOVAN, *The Winchester Bible*, The British Library & Winchester Cathedral, *passim*. Nada me extrañaría que el tono bermejo de la supuesta B del frontal de Aralar tuviese para su artífice la misma finalidad estética que lo llevó a enrojecer sutilmente el perfil de Omega del icono central del mismo frontal (se apreciará el detalle con claridad en la portada de *Navarre Romane*, Zodiaque, 1967).

14. *Op. cit.*, pág. 146.

15. Véase el ejemplo citado *supra*, n. 11.

16. Quitarle el travesano interno a la A e invertir la S fueron tendencias habituales en la epigrafía románica, especialmente lo segundo. V. gr., el *ΣCS AMBROZSU* (escrito en vertical) en la cubierta del Evangelionario llamado "Pace di Chiavenna" (M. PETRASI, *Gli Smalti in Italia*, Roma, 1982, fig. 12). Sobre la S véase más abajo, pág. 463.

supiese aprovechar directrices escritas<sup>17</sup>, lo que el esmaltador entendería sería indudablemente el alfabeto latino y no el griego, tratando en consecuencia de buscar para los caracteres que copiaba un paralelo gráfico en la lengua que le era familiar. Y ¿qué mayúscula griega (aparte de la ji) puede confundirse más con un signo epigráfico tan usado en Occidente como es la cruz? Evidentemente la gamma<sup>18</sup>. Sustituyámosla ahora en la filacteria de Mateo y daremos, por fin, con una palabra llena de sentido: APIOS, el SANCTUS oriental. Ahora esa especie de ocho o B invertida deja de ser un misterio, pese a la dubitación (más que torpeza) del artista. Copiaba, sin duda, la zeta griega: **ΑΓΙΟΣ Θ(ΕΟΣ)**, SANCTUS DEUS en latín. Se trata del archiconocido *Trisagion*, siempre presente en la liturgias medievales de Oriente y de Occidente, reproducido multitud de veces en el arte, y que en nada desdice de la iconografía de nuestro frontal.

La ventaja que tiene esta lectura sobre todas las expuestas hasta ahora es, ciertamente, su *literalidad*. No da lugar a demasiadas suposiciones ni elucubraciones por parte del historiador, y justifica mejor la "fe de erratas". El hecho de que la mayor parte de las letras de la inscripción se escriban igual en ambas lenguas hace suponer, incluso, que el artífice ni siquiera llegó a saber que el letrero que copiaba estaba escrito en griego. Lo leyó en latín y, no dando con ninguna palabra familiar, lo creyó secuencia de abreviaturas, como tantos historiadores. De ahí, quizá, los puntos. Esta sería, de todos modos, una de las muchas hipótesis que podrían barajarse para justificar la transformación latina de las dos letras "más griegas" del rótulo. Lo que queda, en cualquier caso, es la *claridad de una lectura lineal*. La lectura, además, de un mensaje que se conocía bien, incluso en griego, en la Europa de hacia 1160-1180, marco cronológico más creíble para la realización del frontal<sup>19</sup>.

"Est hagios 'sanctus', scit bene theologus"<sup>20</sup>. Y a buen seguro que si en un cuestionario imaginario le hubiésemos preguntado a un teólogo del siglo XII (a Diego García, por ejemplo) por ese mismo *hagios* pero seguido de "o Theos", seguro -digo- que no hubiese dudado en respondernos, de memoria y canturreando: "agyos hisquirros, agyos athanatos, eleyson ymas", para acabar "lingua latina idem petens et eadem exponens: Sanctus Deus, Sanctus fortis, Sanctus et immortalis, miserere nobis"<sup>21</sup>. No es que don Diego García, natural de Campos y canciller de Alonso VIII, supiese griego, ni muchos menos. Para conocerse estos versos no había ninguna necesidad de ser, ni de lejos, tan teólogo como el palentino. Bastaba con ser sacerdote, o incluso un

17. "It is highly probable, in any case, that the professional goldsmith had some degree of education. First of all, treatises like that of Teophilus would have had little value if the craftsman could not read" (M. F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, Cornell, 1981, pág. 40).

18. Véase el alfabeto griego altomedieval que reproduce Walter BERSCHIN, *Medievo greco-latino. Da Gerolamo a Niccolò Cusano*, Nápoles, 1989, fig. 2 (ed. revisada y ampliada de la primera alemana: *Griechisch-lateinisches Mittelalter. Von Hieronymus zu Nikolaus von Kues*, Berna, 1980, lám. entre págs. 12 y 13).

19. Cf. M.-M. GAUTHIER, "L'atelier d'orfèvrerie de Silos a l'époque romane", en *El Románico en Silos*, Abadía de Silos, 1990, págs. 377-395 (386), y *C E. M. I.*, págs. 126 y 136.

20. Eberhard VON BETHUNE, *Graecismus*, ed. Johannes Wrobel, Bratislava, 1887, cap.VII, v. 17.

21. Diego GARCÍA, *Planeta*, ed. P. Manuel Alonso, S. L., Madrid, 1943, págs. 302-3.

buen feligrés. Efectivamente, el Trisagion que recuerda el exegeta castellano y cuyo comienzo retoma la inscripción navarra se conocía bien en España, y en el resto de Europa, porque se había convertido ya, junto al *Kyrie eleison* y desde mucho antes del siglo XII, en el elemento griego más querido de las liturgias occidentales<sup>22</sup>. Parte integrante de la misa y del oficio en casi todas las liturgias orientales, el Trisagion entró en occidente a través de España precisamente, hacia mediados o finales del siglo VII, de donde pasó a la Galia y, después, a Roma, para acabar introduciéndose (siglos VIII o IX) en la liturgia romana como canto greco-latino para la ceremonia de la Adoración de la Cruz (los *Improperia*) del Viernes Santo, donde todavía hoy sigue cantándose a dos coros, de forma alternada<sup>23</sup>. Que el mentor o iconógrafo de nuestro frontal supiese cómo se decía *Sanctus Deus* en griego no es cosa, por lo tanto, que deba extrañarnos. Basta con saber que el Trisagion bilingüe conservó siempre un puesto reservado dentro de los misales y antifonarios al uso entonces en Pamplona, y que llegó incluso a salir a veces del ámbito del rito para servir también a propósitos extralitúrgicos (los teológicos de Diego García, por ejemplo)<sup>24</sup>. La filacteria de Mateo se convierte así, para los historiadores de hoy, en un nuevo testimonio del conocimiento y hasta cierta difusión del Trisagion oriental en la España del siglo XII.

22. W. BERSCHIN, *op. cit.*, pág. 29 (ed. alemana, pág. 33).

23. Se encontrará una amplia descripción de su presencia varia en los ritos orientales en J.-M. HANSENS, S. J. *Institutiones liturgicae de Ritibus Orientalibus*, tomo III, Roma, 1932, págs. 86-156. Noticias más breves y de síntesis en *D. A. C. L.* (F. CABROL y H. LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1907-1953), VI, 2, cols. 1613, 1627 y 1637; José A. JUNGSMANN, *El sacrificio de la Misa*, Madrid, 1951, págs. 73-4 y 346; y R. CABIÉ en *La Iglesia en Oración*, dir. A. G. Martimort, Barcelona, 1992, págs. 363-4. Sobre su llegada a España y la multiplicidad de formas con que se reviste en el antiguo rito hispánico, véase el excelente artículo de L. BROU, "Le Trisagion de la Messe Mozárabe d'après les sources manuscrites", *Ephemerides Liturgicae*, 64 (1947), págs. 309-334. Como en oriente, las liturgias mozárabe y galicana (*D. A. C. L.*, VI, 1, cols. 541, 547, 1067-8 y 1072) lo emplearon antes de las lecturas, en el rito de entrada. Respecto a su introducción en el oficio romano de Viernes Santo, cf. *D. A. C. L.*, VII, 1, cols. 471-6, y la *expositio* de Roberto de Deutz en su *De Divinis Officiis* (P. L., CLXX, col. 164). Como ha señalado L. BROU, "L'Alleluia gréco-latin *Die sanctificatus* de la messe du Jour de Noel", *Revue Grégorienne*, 24 (139), pág. 8, n. 1, en la Edad Media normalmente se cantaba primero todo el texto en griego y después la traducción latina, y no por incisos alternados como en el Gradual Romano actual. También a L. BROU hay que agradecerle el habernos ofrecido una panorámica tan completa como esquemática de "Les chants en langue greque dans les liturgies latines", *Sacris Erudiri*, 1 (1948), págs. 165-180 (171, 176 y 178 para el trisagion), y 4 (1952), págs. 226-238. Véase también W. BERSCHIN, *op. cit.*, págs. 28-35 y 136 (ed. alem., 33-38 y 133) y D. J. GEANAKOPOLOS, *Byzantine East & Latin West: Two Worlds of Christendom in Middle Ages and Renaissance*, Nueva York, 1966, págs. 40-46.

24. No hay que desechar, por otra parte, el posible recuerdo (más erudito que otra cosa) en determinados círculos hispanos de la antigua riqueza del Trisagio de la liturgia mozárabe, donde se cantaba en las más grandes fiestas del año y donde adoptó hasta cinco o seis formas diferentes. Digo yo que alguna memoria quedaría, aunque fuese solamente a través de la persistencia de esa tradición escritoria nacional sobre la que ha llamado la atención Anscari M. MUNDO, "La datación de los códices litúrgicos visigóticos todelanos", *Hispania Sacra*, XVIII (1965), págs. 1-25. Advuértase, no obstante, que el cód. Toledo 35.5, fechado por este autor (pág. 13) a mediados del siglo XIII, si no más tarde, trae dos formas (simple y parafraseada) del Trisagion, pero en su versión latina solamente (BROU, "Le Trisagion...", *op. cit.*, págs. 315-6).

Lo que sí es más raro es su presencia en griego (y por partida doble: en lengua y en caracteres) en una obra, precisamente, del arte románico occidental (es decir, de más acá de la Italia meridional); un arte donde, lógicamente, el *Ter Sanctus* oriental (al igual que su hermano, el del prefacio de la misa) se venía copiando desde siempre en latín. El uso consciente, con mirada programática, del griego en un contexto latino fue algo que se justificaba bien, como el recurso a estilos y modos bizantinos, en el arte áulico de los Otones<sup>25</sup>, pero que en principio no tenía ninguna razón de ser en las artes del románico hispano, y menos aún en una obra que, como cualquier frontal, estaba pensada en buena medida para acompañar y estimular la piedad de una asamblea de fieles que a duras penas sabría leer<sup>26</sup>. El hecho, no obstante, debiera dejar de sorprendernos si advertimos que quien en verdad epigrafió la inscripción en el frontal de Aralar no fue tanto el esmaltador como su promotor, *manibus artificum*. Y que acaso lo hizo con alguno de los propósitos que, si no tanto del arte, sí fueron muy propios en cambio de la literatura (incluso de las más prosaica y cancillerescas): el mero capricho, el entusiasmo por mostrar la palabra de erudición, noble y solemne, o el afán por hallar verdaderamente la palabra correcta y propia... La utilización del griego (de palabras, expresiones o letras griegas) en contextos latinos obedeció multitud de veces en la Edad Media a principios de este tipo<sup>27</sup>. De ahí, sin duda, su uso como "escritura decorativa" en la miniatura de Irlanda y la Northumbria de hacia el año 700; y de ahí, quizás también, la preferencia general que se tuvo en occidente por letras de aspecto realmente griego como  $\alpha$ ,  $\eta$  u  $\theta$  en detrimento de T, E y O<sup>28</sup>. Si hubo gentes, en el siglo X sobre todo, que quisieron envolver "d'aura straniera" sus propios nombres, occidentales, escribiéndolos en letras griegas<sup>29</sup>, no iba a ser menos legítima, ciertamente, la actuación de nuestro anónimo mentor, cuya pretensión (nada vanidosa, en realidad) tal vez no fuera otra, al fin y al cabo, que la de envolver asimismo su frontal esmaltado en el aura sacra que merecía toda *tabula ante ipsum altaren* y de hacerlo dedicando *ad maiorem gloriam Dei* un himno litúrgico y angélico en la que fue, precisamente, lengua original de la liturgia, además de *lingua sacra*. Su propósito no debió de ser muy distinto, se diría, del que

25. Véanse tres testimonios de leyendas griegas acompañando a sendas *Maiestas Domini* en los Evangelios de la Sainte-Chapelle y Códices Áureos de Espira y Nuremberg (C. R. DODWELL, *The Pictorial Arts of the West 800-1200*, New Haven y Londres, 1993, figs. 125, 135 y 134 respectivamente), comentados todos por W. BERSCHIN, *op. cit.*, págs. 239 y 248-9 (ed. alem., 226 y 232-3).

26. Muy a pesar de que existan casos mucho más extraños todavía. Recuérdese, entre los que más, la cruz lapídea (c. 800) de Fahan Mura, en el extremo noroeste de Europa, con una enigmática doxología en griego epigrafiada. Cf. BERSCHIN, *op. cit.*, pág. 128 y fig. 16 (ed. alem., 124).

27. Entre los ejemplos divertidos, está el de un juez catalán del siglo X cuya inclinación exagerada hacia los términos raros y eruditos acabó por hacerle incurrir en el error de utilizar, en dos actas notariales, la palabra griega *codrus*, sacada de algún glosario quizás rivi-pulense, como sinónimo de pastor para referirse al obispo de Barcelona, cuando *Codrus* no es sino un pastor-poeta que aparece en las Églogas de Virgilio. Cf. Joan BASTARDAS, "Nota sobre la influencia deis glossaris en el llatí medieval cátala (segles X-XI)", *In memoriam Caries Riba (1959-1969)* Institut d'Estudis Hel·lènics, Barcelona, 1973, págs. 67-73.

28. W. BERSCHIN, *op. cit.*, págs. 125 y 41 (ed. alem., 122 y 42).

29. *Ibid.*, pág. 39 (ed. alem., 42).

cinco siglos antes llevó al escriba del Libro de Durrow a empezar el Evangelio de San Juan de la siguiente forma: "IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ET VERBUM ERAT APUD AM ET AS ERAT VERBUM", donde *deum* y *deus* se escriben con la delta griega<sup>30</sup> (fig. 3). La inscripción de Aralar podría ser, así, fruto tanto del teólogo o liturgista riguroso (o caprichoso) como del obispo consciente de las obligaciones de su cargo y dispuesto a otorgar el halo que convenía a una obra cuyo destino era presidir el lugar más santo de su catedral<sup>31</sup>.

De lo antedicho se concluye sin asomo de dudas que el frontal navarro debe más su letrado al mentor que al artífice, lo que quiere decir que aquel debió pasarle a este un modelo para que lo copiase. De hecho, basta analizar el Tetramorfos de Aralar (fig. 4) a la luz de otros esmaltes de su órbita, para advertir rápidamente que la filacteria (y no sólo la inscripción) que muestra Mateo es un elemento *añadido*, ajeno por tanto, al *tipo* de evangelista que estaba representando nuestro anónimo artífice. Que esto es así se confirma cotejando el Mateo de Aralar con el de cualquier otra obra que haya recurrido al mismo modelo de Tetramorfos; la placa lemosina conservada en la Walters Art Gallery, por ejemplo (fig. 5)<sup>32</sup>. Desde un punto de vista compositivo, son idénticos; la misma disposición de las alas y los pies, y la mano derecha extendida hacia delante entrecruzándose con la izquierda pegada al cuerpo. La única diferencia es que en Aralar se ha sustituido el código del esmalte norteamericano por la filacteria con inscripción<sup>33</sup>. Dada la considerable homogeneidad iconográfica que caracteriza a los esmaltes meridionales, tal variante en un motivo tan estereotipado como el Tetramorfos induce a pensar que el cambio no es fruto de una "licuación" inconsciente de dos pautas o modelos diferentes, sino que obedece a una intención expresa por parte del iconógrafo o del artífice, ya sea simplemente la de facilitar a Mateo un soporte con suficiente capacidad para dar cabida al epígrafe, ya sea a sabiendas también del aire celestial que desde antiguo se venía atribuyendo al rollo, mucho más apropiado que el libro sin duda para exhibir un *hymnus* verdaderamente *an-*

30. Cf. W. BERSCHIN, "Greek Elements in Medieval Latin Manuscripts", en *The Sacred Nectar of the Greeks: the Study of Greek in the West in the Early Middle Ages*, ed. Michael W. Herrén, Exeter, 1988, págs. 85-104 (86).

31. Tanto en uno como en otro caso, el candidato, sugerido en cierta forma por M.-M. GAUTHIER (*C. E. M. I.*, pág. 133), Pedro Artajona "el Parisiense", obispo de Pamplona entre 1167 y 1193, tiene todas las de ganar ese puesto de mentor y promotor. Véase su biografía en J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona, I: siglos IV-XIII*, Pamplona, 1979, págs. 433-478.

32. Recuérdese que una obra como la de aquí discutimos se realizaba en buena medida a partir de repertorios (mentales o materiales, según fuese la experiencia del artífice) de imágenes dadas. En el ámbito del esmalte románico meridional, el motivo del Tetramorfos conoció tres o cuatro fórmulas compositivas de gran difusión lo suficientemente normalizadas como para no contaminarse demasiadas veces entre ellas. La de Aralar la reencontraremos en su estado "canónico" en decenas de piezas de entre 1180 y 1195: cf. *C. E. M. I.*, figs. 44, 520, 526, 560, 656, 668, 677, 681, 714, 831, 832 y 833. En el frente de la Urna de Silos (*C. E. M. I.*, cat. 76-89) podemos ver otra pauta diferente e igualmente propagada.

33. En los esmaltes meridionales en general a Mateo se le atribuye normalmente un libro; el rollo se reservaba para Juan, de acuerdo con una tradición iconográfica establecida y divulgada por el arte carolingio francés, especialmente por la escuela de Tours; cf. M. SCHAPIRO, "Dos dibujos románicos de Auxerre y algunos problemas iconográficos" (1954), *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1964, págs. 355-6.



*gelicus*. En cualquier caso, está claro que el texto de la inscripción no pudo "colarse" en el frontal con el sólo recurso a la experiencia visual del artífice o a los libros de modelos propios de su oficio, como sí podría haber ocurrido, en cambio, con el Alfa y Omega del icono central<sup>34</sup>.

Elucubrar sobre cuál pudo ser concretamente el modelo que se le entregó al artista se me antoja tarea inútil. Sin embargo, la epigrafía misma del frontal parece darnos un indicio que no por genérico deja de ser lo suficientemente revelador. Reparemos un momento en *cualquier* obra bizantina donde aparezca la palabra *sanctus* en griego, y copiémosla: A IOC (fig. 6). La sigma utilizada es la llamada "ocular", con forma de C latina, y no la S invertida de nuestra inscripción. De hecho, la ocular fue la única sigma empleada durante la Edad Media en la epigrafía de Oriente. Se diría, pues, que en el frontal de Aralar la S se ha *accidentalizado*, algo del todo comprensible si recordamos que la misma fue la habitual fortuna en el arte europeo del acrónimo griego **IHC XPC**<sup>35</sup>. El modelo que copió el artífice no debió ser, por tanto, un cartón u obra (un amuleto, pongamos por caso) bizantina. A decir verdad, no creo que se tratase de obra de arte alguna. Yo me inclinaría más bien por una nota escrita de la mano del mentor mismo<sup>36</sup>. Para ello no le hacía falta ni mucho menos un conocimiento básico de la lengua. Le bastaban unas nociones elementales; y ni siquiera eso: con echar una ojeada a cualquier alfabeto grecolatino (el de las *Etimologías* de Isidoro, por ejemplo) tenía de sobras para resolver un problema más bien formal que de traducción, sustituir con caracteres griegos los latinos de una fórmula que ya le venía traducida en los libros litúrgicos<sup>37</sup>.

Trátese de un alarde de erudición o de un recurso más (como el dorado) para empapar la obra de sacro esplendor, el propósito de la inscripción no termina evidentemente aquí. Una cosa es preguntarse por qué quiso el iconógrafo que en el frontal figurase un letrero *sub specie graecitatis*, y otra distinta tratar de averiguar a qué fines temáticos responde la inclusión del Trisagion, al margen de la lengua, en una obra como la que aquí hemos traído a

34. En el arte altomedieval, cuando los evangelistas entonaban el canto serafínico lo hacían siempre según la versión del prefacio de la misa ("Sanctus, Sanctus, Sanctus *Dominus* Deus...", correspondiente a "Agyos *Kyrie* O Theos"), no según la liturgia del Viernes Santo ("Sanctus Deus, sanctus fortis...", "Agyos O Theos"). Aunque ambas fórmulas son, en esencia, el mismo "himno tres veces santo" -como decía San Juan Crisóstomo-, las divergencias textuales (incluida la ausencia del artículo) corroboran definitivamente que el epígrafe navarro no es el resultado de la inercia del copiar tan propia de la dinámica artística medieval.

35. La forma **IHS XPS** es, en Occidente, tanto o más común que la original, incluso en obras de fuerte influencia bizantina en el estilo tales como el marfil otoniano con los emperadores adorando a Cristo en Majestad conservado en el Castello Sforzesco de Milán (P. LASKO, *Ars Sacra: 800-1200*, Harmondsworth, 1972, fig. 85).

36. Aunque se podría pensar también en alguno de los libros litúrgicos que incluían la doxología, no lo creo plausible habida cuenta que casi siempre que se conserva un texto litúrgico griego en un ms. occidental nos lo encontramos escrito en caracteres latinos (L. BROU, "Les chantes en langue grecque...", I, pág. 180).

37. Como recuerda W. BERSCHIN, *op. cit.*, pág. 39 (ed. alem., 41), en las bibliotecas medievales no era rara la existencia de algún tipo de alfabeto greco-latino, ya fuese el que incluían obras de autores como Isidoro, Beda o Rábano, ya como anotación adjunta a manuscritos de cualquier orden. Sobre el conocimiento del griego en la Edad Media occidental, véase también Roberto WEISS, *Medieval and Humanistic Greek*, Padua, 1978, y la colectánea de estudios editada por Michel W. HERRÉN, *The Sacred Nectar*, citada arriba (n. 30).

cuento. Adentrarse en esta última cuestión supondría sobrepasar con mucho los límites establecidos para la presente nota. Nota que no se pretendía más que filológica. Dejemos, pues, la iconografía para otra ocasión<sup>38</sup>.

38. Quiero agradecer a la profesora M<sup>a</sup> Melero el haber favorecido y auspiciado la redacción y publicación de este trabajo.

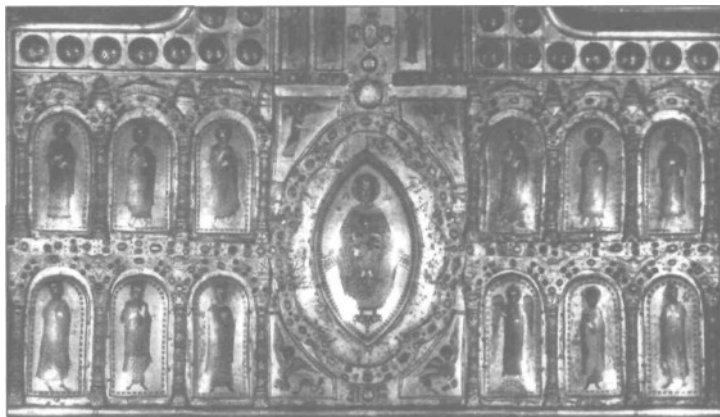


Fig. 1: Frontal de San Miguel de Aralar (Navarra, Santuario de Aralar).



Fig. 2: Frontal de San Miguel de Aralar, detalle.



Fig. 3: Libro de Durrow, fol. 193 (Trinity College, Dublin MS A.4.5).



Fig. 4: Frontal de San Miguel de Aralar, detalle.



Fig. 5: Limoges, placa de esmalte (Baltimore, Walters Art Gallery).



Fig. 6: Convento de San Apolonio en Bait, fresco de la capilla 6 (El Cairo, Museo Copto).

## RESUMEN

Ninguna de las muchas interpretaciones que se han dado de la inscripción del frontal de San Miguel de Aralar resulta convincente. Aquí se propone una nueva lectura, en griego: A IOS ( OS). Este cambio de perspectiva lingüística da lugar a una lección literal y lineal del rótulo, mucho más clara que las anteriores, y permite justificar la anomalía de algunas letras. El recurso al griego en una obra tan occidental como el frontal navarro no es, por otra parte, proceder que desconociesen el arte y la literatura medievales en modo alguno.

Palabras clave: Inscripción. San Miguel de Aralar. Griego. Trisagion.

## SUMMARY

Many interpretations to the inscription on the altarpiece of San Miguel de Aralar have been given, but none of them seems convincing. In this paper a new reading is proposed, assuming that the text is written in Greek: A IOS ( OS). This change in the linguistic perspective allows a literal and linear reading of the inscription, much clearer than the previous ones. It permits also our justifying the anomaly of some letters. On the other hand, the resort to Greek in such a western work as the Navarrese alterpiece was not at all an unknown procedure in medieval art and literature.

Key words: Inscription. San Miguel de Aralar. Greek. Trisagion.