

# Esculturas Románicas del Real Monasterio de Irache

## EL TETRAMORFOS

LAS obras de restauración que se están llevando a cabo en el Monasterio de Irache, por la Institución "Príncipe de Viana", de la Excma. Diputación Foral de Navarra, bajo la competentísima dirección del Arquitecto de Bellas Artes de Navarra, don José Yarnoz y Larrosa, han permitido estudiar, debidamente, algunas obras escultóricas de este insigne Cenobio, en forma que hasta el presente no había sido posible hacerlo, por el lugar de difícil acceso en que se encontraban.

Aprovechando los andamios colocados para los trabajos de limpieza de bóvedas y muros, ha sido posible examinar de cerca el famoso tetramorfos de la cúpula del crucero y fotografiarlo por vez primera, así como los dos magníficos capiteles sobre los que carga el arco triunfal de la capilla mayor de la Iglesia.

El tetramorfos de Irache es ya conocido desde antiguo, se ocupó de él Velázquez Bosco en sus estudios sobre Irache al proyectar la ideal restauración de su cúpula. Madrazo (1) y Lampérez (2) a su vez trataron del mismo, siguiendo los trabajos de Velázquez Bosco; y últimamente lo ha estudiado Biurrun (3) en su reciente obra de conjunto sobre el románico navarro.

El tetramorfos, o sea la representación por un animal simbólico de cada uno de los evangelistas, tiene su origen en la profecía de Ezequiel (4), y en la visión del Apocalipsis de San Juan en que aparece el Cordero Místico rodeado de cuatro animales (5).

Los Padres de la Iglesia han interpretado después, distintamente este último texto, pero generalmente lo han referido a los evangelistas, asignando a cada uno de ellos con arreglo a su estilo peculiar, el animal correspondiente.

- (1) Madrazo.—Navarra y Logroño. T. III. pág. 139.
- (2) Lampérez.—Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media. Madrid 1908. T. I, págs. 409 y 598.
- (3) Biurrun.—El Arte Románico en Navarra. Págs. 264 y 65.
- (4) Ezequiel.—Capítulo I. V, 5 y siguientes.
- (5) San Juan.—Apocalipsis. Libro II, Cap. IV, Y. 7 y siguientes.

Aunque existen algunos vestigios de estos animales míticos en los frescos de las Catacumbas, bajorrelieves de sarcófagos, cúpulas doradas, así como en algún díptico de marfil, en los monumentos no se encuentran hasta el siglo V.

Dom Leclercq (1) dice que más adelante, la fantasía reemplazó en las representaciones del tetramorfos, la cabeza humana de los evangelistas, por la de los animales simbólicos y explica este hecho, bien por influencias orientales, especialmente egipcias, en cuyo panteón había multitud de dioses de cuerpo humano y cabezas de diversos animales, y en cuyo contacto tanto estuvieron los cristianos; o bien por reminiscencias de la caricatura romana, que acostumbraba a representar los hombres públicos con la máscara de la bestia más en consonancia con su carácter.

Sea cualquiera el origen, lo cierto es, que a la primitiva costumbre de representar los evangelistas por sus animales simbólicos, siguió luego en algunas manifestaciones- artísticas la de sustituir sus cabezas humanas, por las de estos animales, y de el tema, se apropiaron pronto los iluminadores de códices para sus obras, en especial en los referentes al Apocalipsis, pues se prestaba para dar más impresión a sus terribles y extrahumanas visiones.

Fueron, principalmente, nuestros miniaturistas quienes en sus magníficos códices, tan impregnados de influencias orientales, con más cariño trataron y propagaron el tema.

Así lo vemos aparecer en el Sacramentado de Gellone, códice francés del grupo visigodo (2), en el Apocalipsis de Astorga, en el manuscrito de San Severo (3), en los Libros Morales de San Gregorio, Beato de Valcavado, Beato de Fernando I y en el Libro de los Testamentos (4). obras estas últimas que se ejecutan entre los siglos X al XII.

Como se ve, es una representación muy usada por los miniaturistas españoles.

De éstos pasó a los pintores, y es también en España donde lo vemos representarse especialmente en las pinturas murales de Cataluña. Lo encontramos en el paramento lateral del ábside de Santa María de Tahull, hoy en el museo de Arte y Arqueología

(1) Dom Leclercq.—Dictionaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie - Erangélistes (Simbole» des). T. V, Col. 845 a 852.

(2) Andre Michel.—Histoire de L'Art. T. I, pig. 314, Fig. 159.

(3) Mále.—L'Art religieux du XII siècle en France. Pág. II.—Brehier. L'Art Chretiene—Son developpement iconographique des origines a nous. Pág. 274.

(4) Domínguez Bordona.—Exposición de Códices miniado» españoles. Catálogo.—Laminas 4, 5, 18 y 24.

de Barcelona, en San Martín de Fenoller (Rosellón) y en Palli de Sent Anderu (I). Cook (2) lo señala en las pinturas murales de la ermita de Maderuelo (Segovia). Todas estas pinturas representan el tetramorfos en forma idéntica a la de los códices, tanto en la fórmula como en la técnica.

Donde encontramos las primeras representaciones escultóricas del tetramorfos en la forma que nos ocupa, es en el claustro francés de Moissac, en uno de cuyos capiteles aparecen los símbolos de los evangelistas, uno en cada cara del capitel, en figura humana y cabeza de animal.

Pero esta representación se puede considerar también española, pues como nota Male (3), se trata de un tema aislado, de un motivo completamente extraño al arte francés, proveniente de un artista que ha hojeado un Beato para buscar en él su inspiración; y Manuela Churruca (4) relaciona directamente este capitel con los tetramorfos de Irache y Armentia, aunque estos últimos son posteriores a aquel.

Fuera de este capitel de Moissac, tan impregnado de influencia española, es en España donde encontramos las dos únicas representaciones escultóricas conocidas hasta el presente, del tema que nos ocupa, representaciones, que por su arte, importancia, carácter y belleza, sobrepujan con mucho a la pequeña producción francesa. Son los famosos tetramorfos de Armentia (5) e Irache. Los dos presentan grandes analogías.

**V**AMOS a describir brevemente el de Irache: En los cuatro ángulos del crucero, a la altura de los capiteles sobre los que apean los arcos torales y adosados al ángulo de los muros, sube el fuste de una columnilla, con su basa correspondiente, que remata en un bello capitel románico de grandes hojas finamente labradas; encima de este capitel y descansando en el mismo van las figuras de los evangelistas, en alto relieve, casi de

(1) Gudiol.—Els Primitius.— Tomo I. págs. 216. 318 y 559. Figura 65. Tomo II, pág. 318.

(2) Cook.— Romanesque Spaniak mural Painting—The Art Bulletin—Vol. XI, núm. 4, Nueva York 1929. Tirada aparte, pág. 25, fig. 20.

(3) Male.—Obra citada, pág. 11.

(4) Manuela Churruca.— Influencia oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Página 125.

(5) Las fotografías del Tetramorfos de Armentia pueden verse en el Catálogo monumental de Alava, págs. 136 y 37. Láms. 25 y 26.

bulto, de tamaño mayor que el natural, terminadas por las cabezas de los animales simbólicos; encima de éstos, emergen dos cabezas humanas, una a cada lado de la del evangelista, e inmediatamente arriba una especie de gran capitel de enormes hojas y sobre éste, una imposta con otras dos cabezas asimismo humanas, en los extremos, de las que arrancan sendos arcos de sencilla platabanda, prontamente interrumpidos por la destrucción de la antigua cúpula.

Las figuras son realmente gigantescas, hieráticas, imponentes, mereciendo con justicia la calificación que Lampérez les dió de visiones apocalípticas dignas de infundir terror a quienes las contemplan.

Tienen los cuerpos en posición frontal, las cabezas ligeramente ladeadas hacia un costado, dos a la derecha y las otras dos a la izquierda, sosteniendo en sus manos San Juan y San Mateo una larga filacteria sin escritura alguna. San Marcos un libro en el que apoya su mano derecha armada de un cálamo y San Lucas un libro, ambos libros también, sin inscripción de ninguna clase.

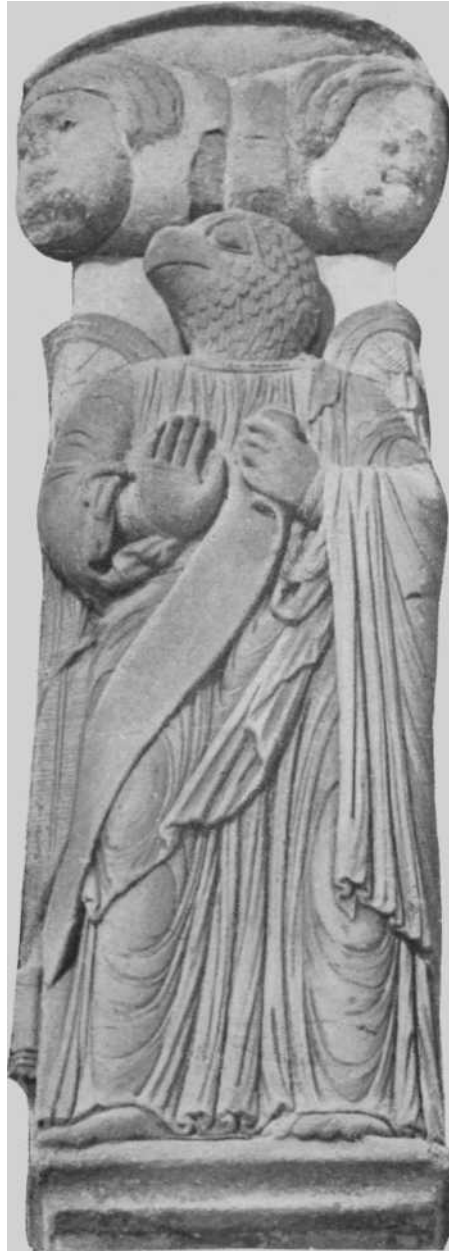
De los bordes de las amplias túnicas que les sirven de vestiduras asoman los pies desnudos de los evangelistas.

Las alas finamente labradas van adosadas al bloque de piedra todas en la misma posición, mostrando el detallado trabajo de su plumaje.

Los ropajes, amplias túnicas, descienden desde el cuello a los pies en pliegues menudos y elegantes, señalando el cuerpo bajo la tela y formando especie de círculos en las piernas y muslos.

Las cabezas, dulce la del ángel, fuertes y enérgicas las demás, en especial la del león, muestran una gran seguridad en la interpretación de temas animales, habilidad, que por otra parte, ya la habían demostrado los escultores de Irache. en distintas partes de la obra y que les llevaba a interpretar maravillosamente animales exóticos como el camello que se ve al exterior, en lo alto del ábside mayor.

Las esculturas de Irache pertenecen al mismo ciclo artístico que vemos desarrollarse en la vecina Ciudad de Estella y que crea un tipo de escultura de amplia difusión que llega hasta obras como el claustro de la Catedral de Tudela y los monumentos del románico alavés.



Tetramorfos de Irache: San Juan (detalle)

Archivo de José E. Uranga.



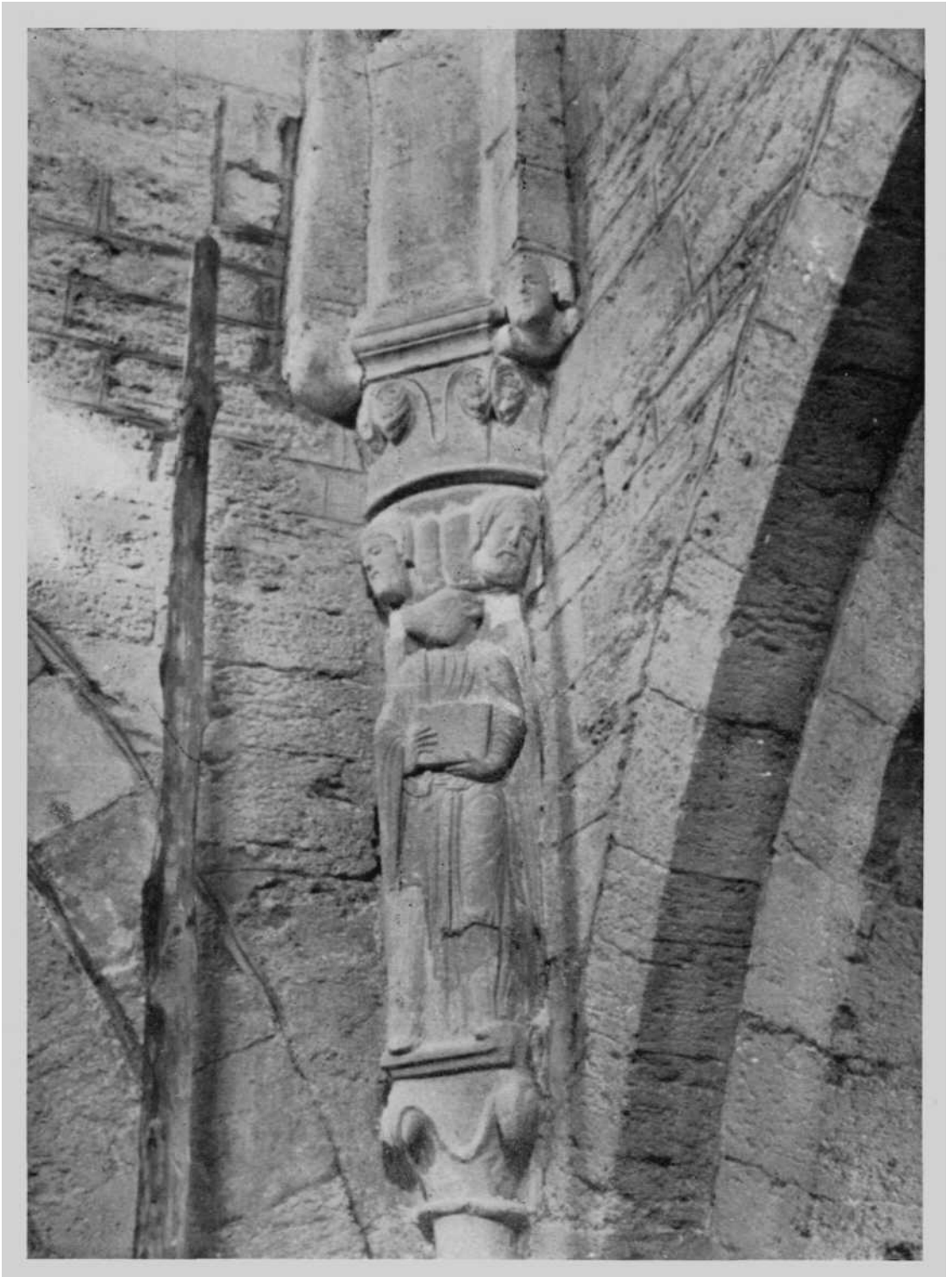
Tetramorfos de Irache : San Juan (conjunto)

Archivo de José E. Uranga



Tetramorfos de Irache : San Lucas (detalle)

Archivo de José E. Uranga



Tetramorfos de Irache : San Lucas (conjunto)

Archivo de José E. Uranga





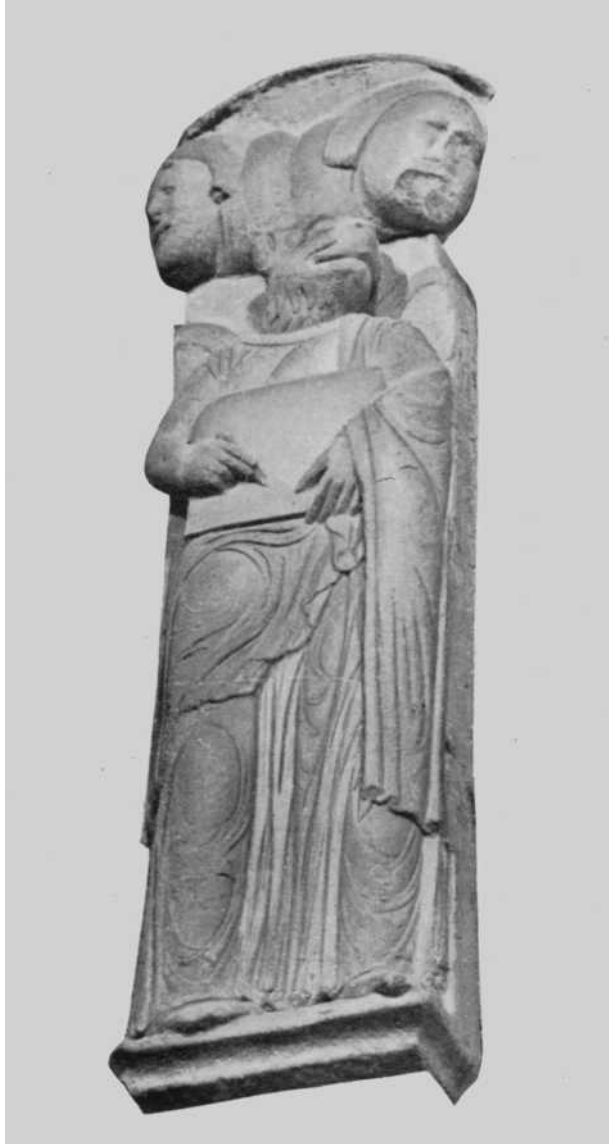
Tetramorfos de Irache: San Mateo (detalle)

Archivo de José E. Uranga



Tetramorfos de Irache: San Mateo (conjunto)

Archivo de José E. Uranga



Tetramorfos de Irache: San Marcos (detalle)

Archivo de José E. Uranga



Tetramorfos de Irache : San Marcos ( conjunto)

Archivo de José E. Uranga

Porter (I) las relaciona con las esculturas ya citadas de Armentia, y con las de Ciudad Rodrigo, Toro, Salamanca, Conques, Aix Venasque y Carpentras, pero su relación más directa es con Armentia con las que presentan grandes analogías, pues si bien aquellas tienen una colocación análoga, en las pechinas de las cúpulas de sus monumentos respectivos, carecen de la peculiaridad más notable y distintiva en cuanto no ostentan cabeza de animal sobre su cuerpo humano, siendo algunas ángeles y santos; y por otra parte, su técnica escultórica es también distinta.

Ambos tetramorfos, el de Armentia y el de Irache, guardan gran relación entre sí, y a su vez con los monumentos estelleses, en especial con las esculturas de la parroquia de San Miguel.

Los plegados abundantes y menudos de paños de las figuras de Armentia tienen una gran analogía, son casi idénticos a los de las esculturas de los dos relieves laterales de la puerta de San Miguel de Estella; y en especial, el ángel que en ésta abraza ámplio escudo es similar al San Juan de Armentia. Lo mismo puede decirse de las alas de uno y otro, cuya técnica es semejante a su vez al del ángel de la puerta de otro monumento de esta zona, el Crucifijo de Puente la Reina (2).

Las esculturas de Irache, aunque mostrando la misma filiación y analogía con las de San Miguel, son más fuertes, más viriles, de paños menos plegados, no tan menudos, más estilizados, más grandiosos y elegantes, estando como para ser vistas desde gran altura menos retocadas y terminadas. Pero donde nos parece superior el escultor de Irache sobre el de Armentia, es en las cabezas, muy superiores las de aquél a las de éste, especialmente en las de los animales. Encontramos al maestro de Irache, más suelto, más conocedor del natural, al interpretar las cabezas de los animales simbólicos.

Se diferencian también ambas obras en la forma de colocación, las de Armentia sobre ménsulas y las de Irache sobre columnas, así como en los motivos que llevan encima de los evangelistas si bien el motivo de Armentia, un ángel tocando una trompeta, lo vemos, en forma semejante en otro lugar de Irache, en una de las ménsulas que sostienen los arcos de la bóveda del pórtico que precede a la puerta principal de la Iglesia.

(1) Porter.— *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. T. I, *pág.* 181 y T. VI, *figs.* 694, 95, 136 y 37 y 767.

(2) Porter.— *La Escultura Románica en España*. Tomo II. figura 107.

Es pues, como vemos, muy grande la relación que existe entre ambos monumentos, relación que se extiende como hemos dicho a todo el arte románico de ambas regiones.

Constituyen ambas dos obras únicas, si excluimos el pequeño capitel de Moissac, de influencia española, en un claustro también muy influenciado por las obras de los miniaturistas españoles (I), y es en éstos donde hemos de buscar el origen de tan singular representación, que a su vez la recibieron del lejano oriente.

No hemos de olvidar tampoco que el Monasterio de Irache está en el Camino de Santiago, arteria importantísima de la vida medieval, abierta a todas las influencias, aun las más lejanas.

Constituye pues el tetramorfos de Irache, una obra notabilísima y de las más bellas de la escultura española del siglo XII.

#### LOS CAPITILES DEL ARCO DE INGRESO Y LA CAPILLA MAYOR

Ya desde antiguo habían llamado la atención de los arqueólogos los dos soberbios capiteles en que apea el arco de ingreso a la capilla mayor de la iglesia abacial de Irache. La gran altura a que se encuentran situados y la espesa capa de cal que los cubría hasta las recientes obras de limpieza, impedían una perfecta visión de los mismos, lo que dió lugar a una gran diversidad de opiniones respecto a los asuntos en ellos representados.

Así para unos, el primero de los capiteles, el del lado del Evangelio, narraba la lucha de Sancho Garcés I con los moros de Monjardín; y el otro, el del costado de la Epístola, la entrega por este mismo rey, de las llaves del Castillo de Monjardín a la Virgen de Irache, en acción de gracias por la especial protección que esta augusta Señora le dispensó en su conquista.

(1) Domínguez Bordona.—Obra citada, pág. 35.

Otros, los interpretan como escenas referentes al rey Sancho el Fuerte y a su actuación en la batalla de las Navas de Tolosa (I).

En fin ha habido, quienes con acierto completo, los han identificado el uno, como una escena de combate de caballeros y el otro como la representación de la Epifanía.

Fué Porter (2), con visión certera, quien con toda claridad, señaló la escena desarrollada en el primero de los capiteles, interpretándola, sencillamente, como una repetición más del viejo motivo del combate de caballeros.

Tema, este, de origen oriental que se encuentra en el arte bizantino y en el sasánida, pasó luego al occidente y es en España donde hacen su aparición las primeras representaciones de este motivo y donde alcanza su mayor difusión, encontrándolo ya en fecha tan lejana como el siglo IX en la Iglesia de Santa María del Naranco.

Lo vemos después, en la arqueta árabe de la Catedral de Pamplona, obra de 1.005, en la pila de Játiva, árabe también, de la primera mitad del siglo XI, en un códice mozárabe, en el sarcófago de doña Sancha en Huesca y luego se va extendiendo no sólo por España, en donde se encuentra en multitud de lugares, sino por Italia, Alemania, Francia, Escocia, Inglaterra y Suecia, alcanzando un área de difusión extensísima.

En Navarra, lo encontramos en la bella Iglesia parroquial de Artaiz (Valle de Unciti) en su portada; parroquia de Villamayor de Monjardín, en un capitel de la puerta; en Estella en el cono-cidísimo capitel de la fachada del palacio de los Duques de Granada de Ega y en el capitel de la Iglesia de Irache que nos ocupa, lugares todos estos citados por Porter (3), a los que hay que añadir la ermita de Santa Catalina en Azcona, pueblecito cercano a Estella, en el capitel de una de las columnas exteriores del ábside, en forma, por cierto, curiosísima. En esta pequeña ermita, notable por sus obras escultóricas, de entre fines del siglo XII y principios del XIII, existe un bello capitel inédito hasta el presente, finísimamente labrado en el que están representados dos caballeros montados en sendos caballos que avanzan para combatir entre sí, armados de espada en lugar de lanza. Entre ambos en el cen-

(1) Biurrún.—El arte románico en Navarra. Pág. 278 y siguientes. Recoge todas las interpretaciones que se han dado de estos capiteles y sin decidirse completamente por ninguna, admite que pueden tener un sentido histórico y otro alegórico.

(2) Porter.—La escultura románica en España. Tomo I, pág. 82.

(3) Porter.—Obra citada. Tomo I, pág. 82.

tro de la cara principal del capitel se interpone una dama y detrás de cada caballero, en los costados del mismo, aparece otra dama.

¿Qué puede significar esto?

Porter (I) cita una obra de San Zenón de Verona, donde en una representación de este género, se ve una dama al lado de los caballeros, la que califica de misteriosa a pesar de llevar nombre, y la interpreta como la figura característica de alguna desconocida canción de gesta.

¿Puede ser algo semejante la bella escultura de Azcona?

Es indudable que muchas obras de este género fueron representación gráfica de cantares de gesta; unas veces como en el capitel de la Casa Ducal de Estella escenas de la canción de Roldán (2) y otras de canciones diversas, muchas veces desconocidas.

No conviene olvidar, al estudiar este tema, la institución medieval del combate judicial, existente en nuestro derecho y regulado ámpliamente en nuestras leyes (3). Tanta importancia tuvo en la edad media, que bien pudo influir en la inspiración artística de los maestros medievales, y ser esa una de las causas de tan gran número de repeticiones de este tema en los monumentos.

Precisamente respecto del monasterio de Irache, sabemos de un famoso combate de esta clase que debió dejar gran recuerdo, pues existe un documento interesantísimo que lo narra, procedente del Becerro de Irache del que ya hizo mención el P. Moret (4), pero que Lacarra publicó íntegramente por vez primera (5). Se trata de un duelo judicial habido entre Mendavia y Legarda de una parte, con Villa Mezquina, lugar hoy desaparecido, de otra, en 1.120, por cuestión de límites, en el que interviene el entonces Abad de Irache llamado Arnaldo. No conviene pues olvidar este aspecto tan interesante del problema al tratar de interpretar el capitel que nos ocupa.

En el capitel de Irache. dos caballeros montados cada uno en un brioso corcel embrazando un escudo puntiagudo, en forma de cometa y provistos de lanzas, surgen caminando, uno en cada uno de sus lados. En la cara central se encuentran los dos caballeros

(1) Porter.—Obra citada. Tomo I, pág. 83

(2) Lacarra.—El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII.—Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Madrid. 1934. Vol. II. págs. 321 y siguientes.

(3) Fuero General de Navarra.—Libro V. Título III, Capítulo II. Edición de don Pablo Harregui. Pamplona 1869. pág. 99.

(4) P. Moret.—Anales. Tomo III, pág. 209. núm. 8.

(5) Lacarra—Documentos para la Historia de las Instituciones Navarra. Anuario de la Historia del Derecho Español. Tomo XI. año 1934, pág. 489-90.



y cruzan sus lanzas en singular combate. Llevan loriga, las piernas al aire y un capacete cónico cubre su cabeza. Los escudos ostentan una cruz en su centro y todo alrededor una franja de  **fina** retícula, como adorno. Toda la obra, como ya notó Madrazo (I) demuestra un exquisito gusto, una gran elegancia y un magnífico estilo denotando la mano de un experto mazonero.

Ginetes y caballos en número de cuatro, están trabajados con gran maestría, magníficamente dibujados y finamente ejecutados, presentando el conjunto una bella silueta. Maestro consumado, supo hábilmente imprimir a sus figuras un bello movimiento, una colocación perfecta dentro del espacio disponible y una absoluta simetría.

Por las caras laterales aparecen, como ya hemos dicho, los caballeros, marchando al lugar del encuentro, los dos en actitud idéntica; y en la cara central del capitel la escena del combate ha sido hábilmente aprovechada, para presentar un agradable conjunto, apareciendo afrontados los dos animales en posición tan grata a los maestros medievales y arrancando así al conjunto un efecto de gran belleza plástica.

La obra guarda grandes relaciones con la escultura del capitel de la casa de Granada cuya influencia artística se refleja en el maestro de Irache, si bien aquí, por tratarse de una obra para ser vista desde lejos, a gran altura, no presenta, el detalle, la meticulosidad, de la de Estella, sino que por el contrario está más estilizada, dando más importancia a la silueta que es lo único que desde abajo se puede observar. A pesar de ello no desmerece nada en belleza y el propósito artístico de su autor está plenamente logrado.

Lo que no admite duda es que la significación de la escena que se quiso representar es distinta en las dos obras, pues no se trata de una lucha entre un moro y un cristiano como en Estella, sino entre dos caballeros cristianos, limitándose el escultor a conmemorar bien algún duelo judicial, como el del año 1.120 a que hemos aludido, bien, y esto tal vez sea lo más probable, a repetir como elemento decorativo, el viejo tema del combate entre caballeros, tan antiguo y tan español, y que se presta admirablemente, para demostrar las dotes artísticas y el gusto del maestro que lo **labró**.

(1) Madrazo.—Navarra y Logroño. Tomo III, pág. 141.

Conviene no olvidar que la supervivencia de fórmulas artísticas, antiguas y tradicionales, transmitidas de generación en generación es muy grande.

El segundo capitel, el del costado de la Epístola alude a la Adoración del Niño Dios por los Reyes Magos. Tema es éste, antiqüísimo dentro de la iconografía cristiana.

Mále (1), lo ha estudiado detenidamente y ha señalado las fórmulas iconográficas que ha adoptado dentro del arte cristiano la representación de este acto de la vida del Señor.

El arte helenístico ha plasmado su fórmula de expresión en las pinturas de las catacumbas y en los sarcófagos romano cristianos, de los que en España podemos citar dos importantes con la representación de la Epifanía, uno procedente de Layos en Santo Domingo el Real de Toledo (2), y otro sirviendo de frontal de altar en la parroquia de Castilliscar (3) en la provincia de Zaragoza.

La forma de representación oriental de la Epifanía, deriva de los mosaicos de Palestina, cuya primera manifestación en la escultura occidental aparece en España, en la Puerta de las Platearías de Santiago de Compostela, tímpano de la puerta sur de San Pedro el Viejo de Huesca, y en Sahagún, cuya Virgen, único resto que se conserva, está en Madrid (4).

En estas composiciones, generalmente, la Virgen ocupa la parte central con el Niño sentado sobre sus rodillas en posición frontal, mientras que los Magos portando los presentes, se acercan a adorar, soliendo representarse el primero de estos arrodillado.

El tema se hizo pronto popular y se usó frecuentemente para decorar los tímpanos de las iglesias, tanto en España como en Francia, sufriendo, esta primitiva fórmula iconística, variaciones, con el transcurso del tiempo, especialmente durante el siglo XII.

(1) Mále.—L'Art Religieux du XII siècle en France. Pág. 64 y siguiente.

(2) Porter.—La escultura románica en España. Tomo I, Lámina 2.<sup>a</sup>

(3) J. E. Uranga.—Un sarcófago romano cristiano en Castilliscar... Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra. 3.<sup>a</sup> época. Año I. Tomo I, 1927, pág. 286.

(4) Porter.—La Escultura Románica en España. Tomo II, pág. 33.

También se acostumbró a representar en las pinturas murales, y en los antependios, de lo que tenemos abundantes ejemplos en Cataluña (1); y en obras de esmalte (2).

En Navarra, y dentro del arte románico, encontramos la Epifanía en sendos capiteles de las puertas de las iglesias de Eguiarte en el Valle de Yerri y San Miguel de Estella en obras idénticas y que parecen ejecutadas por el mismo maestro, y en uno de los capiteles del claustro de la Catedral de Tudela.

En el capitel de Irache están representados los tres Reyes caminando a caballo hacia Belén guiados por la estrella. Uno en un costado del capitel y dos en su cara central. Marchan como hemos dicho, a caballo, llevando amplias vestiduras que les llegan a los tobillos, tocada su cabeza con corona real y una abundante cabellera les llega a los hombros. En la parte superior van grabados sus nombres, Melchor, Gaspar y Baltasar y en el fondo aparecen unas representaciones difíciles de identificar y que bien pudieran ser tiendas de campaña donde descansen de sus fatigosas jornadas los reales viajeros.

La otra cara lateral del capitel la ocupa la Virgen con el divino Infante. Aparece Nuestra Señora en posición frontal respecto a los Reyes que llegan, y de perfil para el espectador, en toda su hierática majestad con la corona real sobre su cabeza de la que descende hasta sus hombros amplia cofia. Su vestido, que llega hasta los pies está detalladamente dibujado en menudos pliegues. El Niño sentado en las rodillas de su Madre en la misma posición que ésta, presenta un vestido sumamente amplio, complicado y curioso, que contrasta con el de su Madre, sencillo y estilizado. Las manos de la Virgen sostienen al Niño y en la derecha lleva una especie de flor.

La estrella aparece en la parte superior, delante del primer rey cuyo caballo adelanta sus patas y asoma justamente la cabeza al lugar donde se encuentra la Virgen y el Niño.

El trono en que la Virgen se asienta remata en bolas que recuerdan las de los tronos de las imágenes de Nuestra Señora de Rocamadour en Estella y Estíbaliz en Alava y otras.

(1) Gudiol.—Els Primitius. Tomo I. págs. 19, 223, 327, 329, 372, 373, 434, 566, 574, y 585. Tomo II. págs. 147, 267, 304, 333, 411 y 193. Presenta multitud de fotografías de obras de arte con el tema de la Epifanía.

(2) Cook.—The Earliest Painted Panels of Catalonia (VI). The art Bulletin. Vol. X, núm. 4 pág. 9 y siguientes. Interesante artículo sobre la iconografía de la Epifanía.—Trae la fotografía de una arqueta esmaltada de la Catedral de Huesca en cuya tapa aparecen los Reyes Magos a caballo.

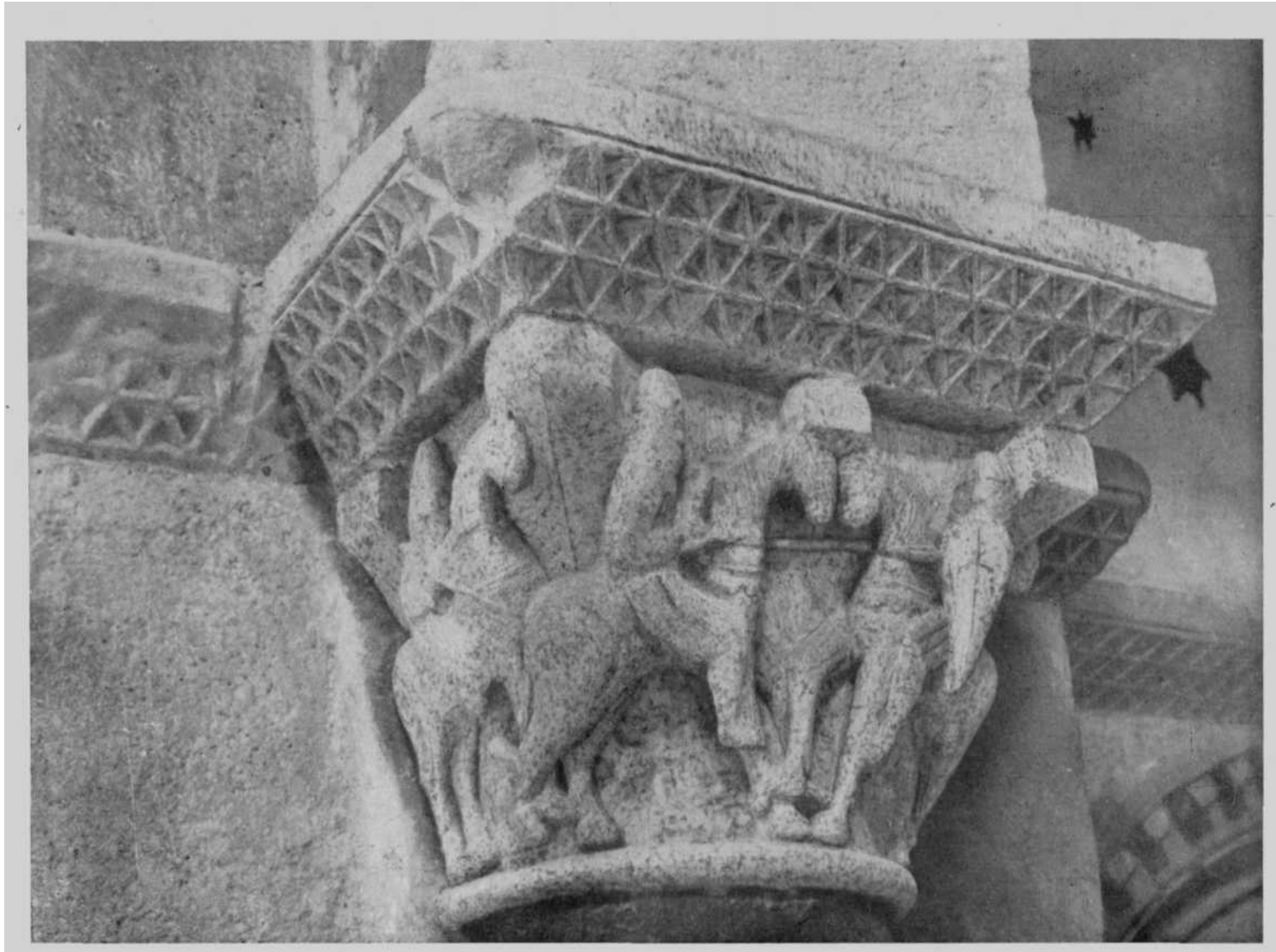
Son dignos también de notar el dibujo que ostentan en el anca los caballos de los Reyes.

La obra, bellísima toda ella, de composición y factura, denota la hábil mano del mismo maestro que labró el capitel gemelo. El mismo tratamiento estilizado de las figuras, la misma elegante silueta, e idéntica habilidad en la ejecución, todo ello hecho para el lugar en que había de colocarse, a gran altura del espectador.

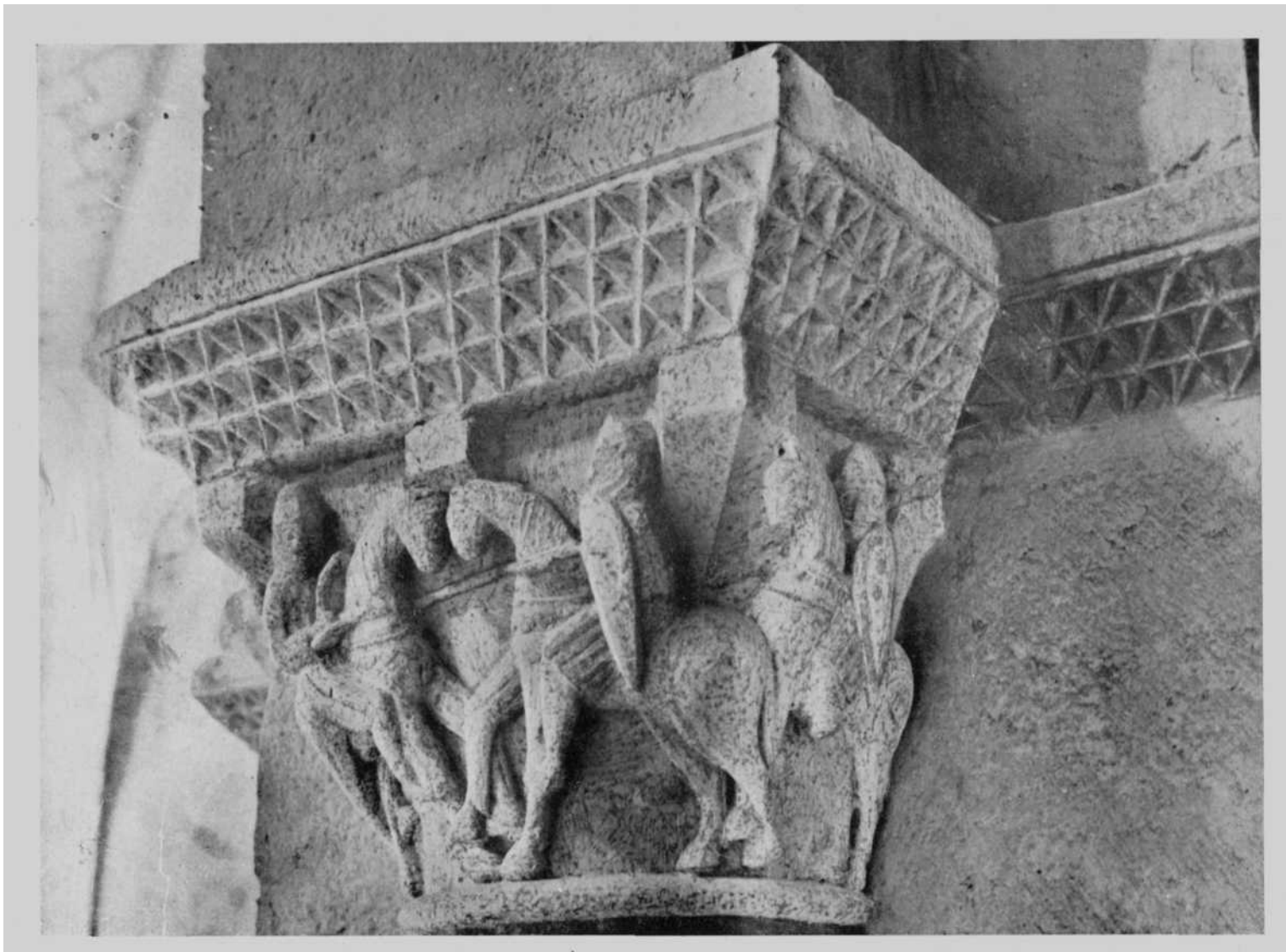
La piedra en que están trabajados ambos capiteles, caliza, blanquecina, es bastante quebradiza como lo demuestra el remiendo antiguo, tal vez de la misma época en que se ejecutó el capitel, que tiene el cuello del caballo de uno de los reyes. Los abacos de los dos capiteles son idénticos y están adornados de una fina labor reticulada.

Se trata pues, de dos obras interesantísimas por su iconografía y su gran belleza. En su aspecto artístico, caen dentro del área de extensión del arte estellés que tan bellas obras nos legó entre los finales del siglo XII y principios del XIII, fecha de esplendor del románico estellés y fecha que asignamos a los capiteles que nos han ocupado en el presente trabajo.

José E. URANGA.



Monasterio de Iruya : Capitel. Combate de caballeros ( detalle )



Monasterio de Irache : Capitel: Combate de caballeros (detalle)

Archivo de José E. Uranga



Monasterio de Irache : Capitel del arco de ingreso a la capilla mayor.  
La Epifanía ( detalle )

Archivo de José E. Uranga



Monasterio de Irache: Capitel del arco de ingreso a la capilla mayor.  
La Epifanía (detalle)

Archivo de José E. Uranga