

Sobre la cronología y el autor de la imagen románica de Santa María la Real de Irache (Navarra)

Javier Martínez de Aguirre
Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

RESUMEN

La cita de un orfebre de nombre Rainalt como testigo destacado en un documento del Becerro de Irache (Navarra) lleva al autor a proponer que estamos ante la mención del artista creador de la estatua de Santa María la Real, obra maestra de la imaginería románica mariana que, procedente de dicho monasterio, custodia hoy la parroquia de Dicastillo. Las circunstancias favorables, especialmente la abundancia de recursos económicos, la probada existencia de plata (necesaria para el revestimiento característico de la imagen), la colaboración del monarca García Ramírez (1134-1150) y la probable finalización de la cabecera románica del templo apoyan la cronología propuesta, hacia 1145. La calidad de la escultura y sus peculiaridades formales (el nudo de la toca) apuntan hacia un cualificado orfebre ultrapirenaico, procedencia acorde con el nombre Rainalt, probablemente languedociano o italiano. De confirmarse la hipótesis estaríamos ante una de las escasas vírgenes románicas de autor y fecha conocidos.

SUMMARY

The mention of a goldsmith called Rainalt as distinguished witness in a document from the Becerro of Irache (Navarre, Spain) leads the author to suggest that we are in the presence of the artist who created the sculpture of Santa María la Real de Irache, a romanesque master work guarded inside the church of Dicastillo. Favourable circumstances, specially the abundance of economic resources, the demonstrated silver stock (needed for the characteristic statue's covering), the king García Ramírez's collaboration (1134-1150) and the probable ending of the romanesque church apses, support the proposed chronology (about 1145). The sculpture's quality and her formal features (bonnet's knot) point to a qualified ultramontane silversmith, probably from Languedoc or Italy. If this hypothesis turns out to be true, we would have one of the few romanesque carved virgins whose author and date are known.

Una de las más graves dificultades que plantea el estudio del arte románico consiste en poder concretar con suficiente seguridad la cronología de las obras. Se trata de una cuestión que raras veces vienen a resolver documentos directamente referentes a los monumentos. En la mayor parte de los casos debemos contentarnos con conjeturas más o menos arriesgadas, sometidas a la Inseguridad de las comparaciones formales, en ocasiones realización, que establecemos a partir de lo que

favorecido la conservación de determinadas inscripciones, normalmente en piedra, que nos informan sobre un dato siempre interesante, aunque a menudo de limitada trascendencia por no poder traducirse en referencia concreta al origen o a las circunstancias de vida del maestro.

Si resulta difícil proponer fechas para grandes conjuntos, como iglesias, portadas o claustros, todavía se agudizan más los problemas a la hora de

enfrentarnos con piezas de imaginería, dado que no acostumbran portar inscripciones o emblemas heráldicos como los que tanto ayudan en el conocimiento de ciertas obras góticas. Para fundamentar esta afirmación, basta repasar el concienzudo estudio que ha dedicado C. Fernández-Ladreda a la imaginería medieval mariana en Navarra¹. Ninguna de las más de cincuenta imágenes que considera románicas puede fecharse con exactitud a partir de datos irrefutables. El panorama no es más favorable en otros ámbitos como la propia Francia². El objeto de este artículo es presentar un documento que permitiría concretar la fecha de realización y el autor de la imagen de Santa María la Real de Irache y, de manera aproximada, la de su “gemela” Santa María la Real de Pamplona, imágenes ambas recubiertas de plata que destacan por ser piezas señeras de la imaginería románica navarra y española.

Las más recientes aproximaciones cronológicas para la virgen de Irache (hoy en la parroquial de Dicastillo) han superado las atribuciones legendarias que la hacían existente a comienzos del siglo X, cuando se creía que ante ella había orado Sancho Garcés I. Razones estilísticas, en algunos casos no suficientemente explicitadas, han llevado a diversos autores a proponer un amplio marco, que incluye la segunda mitad del siglo XII y comienzos del XIII³. Dentro de tal paréntesis, C. Fernández-Ladreda se ha esforzado por concretar en lo posible las fechas a partir del examen de la edificación románica y de las relaciones del monasterio con los obispos de Pamplona. Entiende que la imagen debió de realizarse cuando hubiera estado terminada la cabecera del templo y cuando existieran contactos favorables entre cenobio y obispos que facilitarían el que unos mismos maestros llevaran a cabo las dos estatuas de Santa María la Real, la pamplonesa y la irachense. Llega a la conclusión de que tales circunstancias coincidieron a finales del siglo XII, concretamente entre 1175/1185 y 1194⁴. Parecen reforzar su opinión las peculiaridades del atuendo de ambas vírgenes, cuyos paralelos encuentra casi siempre en ejemplares tardíos, aunque conviene matizar que tales paralelos ni aparecen en imágenes de primera fila ni en ningún caso coinciden con aquellos rasgos realmente individualizadores de ambas imágenes navarras (especialmente el nudo de la toca)⁵.

La fecha que propongo se apoya en la existencia de un documento incluido en el Becerro de Irache, por el cual el abad de Irache Pedro concedió a don Pedro Dart de Estella una viña del monasterio a cambio de un censo anual⁶. El tenor del documento no hace pensar en una falsificación, ni despertó ninguna sospecha en su editor José María Lacarra. De él nos interesa la cláusula final, en la que aparecen citados los testigos: *Huius rei sunt testes: Rainalt aurifax* [sic], *Rogel Fure, Galter Milaz, Eximinius prior maior, Stephanus helemosinarius et omnis conuentus*⁷. Está fechado por la era hispánica

(*Facta carta era M.aC.aLXXX^a III^{ra}*) en el año 1145. Opino que la mención del orfebre (*aurifax*) Rainalt en el monasterio nos proporciona tanto el nombre del artista al que atribuyo la estatua, caracterizada por su excelente cubierta de plata, como la fecha de realización, que coincidiría naturalmente con su estancia en el cenobio irachense.

Detengámonos algo más en el documento. Por fortuna contamos con un número suficiente de diplomas contemporáneos que nos ayudan en la valoración de su contenido. No es normal que personas ajenas al convento encabecen la lista de testigos en los documentos del abad Pedro. Conservamos en total, recopilados por J.M. Lacarra, veintiocho documentos emitidos por dicho abad entre 1141 y 1157⁹. Excepto en cinco, donde aparecen citados sólo *auditores*, en todos los demás figuran como testigos (*testes*) monjes de convento de Santa María de Irache: los priores mayores Jimeno y Pedro, los priores menores Arnaldo y Marcos, el limosnero Esteban, el clavero García, el sacristán Fortunio y, en ocasiones, el escritor de las cartas Bernardo. En algunos casos, después de los monjes y de la fórmula *et omnis conuentus*, figuran también como testigos diversos habitantes de Estella. Pues bien, sólo en dos documentos los monjes aparecen citados detrás de otros testigos. En un caso los testigos son cuatro estelenses, introducidos por la fórmula habitual *De Stella*. El otro es el que nos ocupa: *Huius rei sunt testes: Rainalt aurifax, Rogel Fure, Galter Milaz, Eximinius prior maior, Stephanus helemosinarius et omnis conuentus*. La importancia concedida al orfebre (por supuesto, nunca hay que descartar un error del copista) y el hecho de que su nombre no vuelva a aparecer en ninguna otra carta del cenobio llevan a pensar que estamos ante un personaje itinerante, no estellés —no lo introduce *De Stella*—, hacia el cual el monasterio —o al menos quien redacta el diploma— muestra cierta deferencia. De ahí la conclusión de que se trata de un orfebre llegado al monasterio para realizar la imagen de la virgen con cubierta de plata que todavía podemos admirar. De uno de sus acompañantes, Rogel Fure, tampoco hay más noticias; quizá fuera su ayudante. Por el contrario, el segundo acompañante, Galter Milaz, mantendrá una relación más estable con Irache: será su zapatero (*nostro capater de Stella*) en tiempos del abad Viviano (1168-1180). Para entonces estaba asentado en la localidad estelense, donde también encontramos a su probable hermano Guilem Milaz en 1181¹⁰. Conviene advertir que es habitual que se repitan los nombres de los estelenses que figuran como testigos de diversos documentos irachenses en el siglo XII, puesto que tal hecho permite valorar con acierto la no repetición del de Rainalt: no parece ser un artesano establecido en el burgo entonces en pleno dinamismo expansivo, sino un artista viajero que llega al monasterio y luego desaparece.



Fig. 1.- Imagen de Santa María la Real de Irache, hacia 1145, obra probable del orfebre Rainalt (parroquia de Dicastillo, Navarra).

Su nombre *Rainalt* nos habla de un extranjero, uno más de los muchos maestros procedentes del otro lado del Pirineo que trabajaron en las obras románicas navarras, algunos igualmente conocidos nominalmente (recordemos al famoso Leodegarius de Sangüesa). La inscripción de la arqueta de marfiles de San Millán de la Cogolla demuestra que la venida al reino de artistas



Fig. 2.- Imagen de Santa María la Real de Irache (Navarra). Detalle.

extranjeros especializados en artes suntuarias, en el caso emilianense por encargo de los monarcas, era normal desde mediado el siglo XI¹¹. ¿De dónde procedía? Su solitario nombre no proporciona pistas definitivas, pero sí permite aventurar un origen italiano o francés. Rainalt viene a ser la forma occitana (tan propia de quien escribía en Estella) de Rainaldo o Rinaldo, habitual al otro lado de los Alpes. Inmediatamente viene a la memoria el célebre arquitecto del siglo XII (*Rainaldus prudens operator et magister*) que grabó para la posteridad la inscripción de la fachada catedralicia de Pisa. La consulta de diccionarios de artistas confirma la abundancia de Rainaldos entre los artistas italianos medievales¹². Pero asimismo podría ser francés, como el *maestro Renaldin di França* que trabajaba en Padua a finales del siglo XIV o el *Rinaldino di Pietro da Guascogna* escultor por las mismas fechas en la catedral de Orvieto¹³. En tal caso la terminación en -alt correspondería a la grafía original de su nombre.

Una coincidencia con obras italianas e hispanofrancesas anima a plantear una hipótesis sobre el rasgo más característico de la imagen de Irache: el nudo de la toca, totalmente insólito en la imaginería mariana románica europea según C. Fernández-Ladreda¹⁴. Su

diseño “a modo de moño del que pende un largo cabo de tela” aparece, por el contrario, repetidas veces en el paño de pureza de los crucificados románicos y góticos¹⁵. En efecto, frente a la animación desplegable en la abundosa vestimenta de las vírgenes, las figuras de Cristo en la Cruz no daban pie a admitir el complejo juego de esquematizaciones lineales que tanto agradaba a los artistas románicos. Como solución, con frecuencia los maestros manifestaron su ingenio en la composición del paño de pureza, jugando con los dos elementos a su servicio: pliegues y nudo. Este peculiar nudo irachense aparece en crucificados de toda Europa y, lo que es más interesante, en piezas de comienzos del siglo XII completamente chapadas de plata (técnica idéntica a la utilizada en la virgen de Irache), como la de la catedral de Casal Monferrato¹⁶. Un grupo de cruces esmaltadas ejecutadas entre 1130 y 1145 por talleres hispano-lemosinos también lo muestran, aunque en dos dimensiones¹⁷. De todos modos, no es ésta prueba definitiva de su origen, porque otros crucifijos metálicos del siglo XII en diversos ámbitos territoriales lo emplean. En realidad, nos encontramos ante la continuidad en época románica de un género de nudo, de variadas soluciones, con indudables precedentes prerrománicos como el *Paliotto* de San Ambrosio de Milán (siglo IX)¹⁸.

La cronología de 1145 se acerca a la propuesta por J.E. Uranga y F. Íñiguez. Con buen criterio —en mi opinión— intentaron relacionar las imágenes marianas románicas navarras más importantes con las fechas de realización de la arquitectura que las alojaba¹⁹. Así propusieron para Santa María la Real de Pamplona una datación cercana a la consagración de 1127 y para la de Irache una relacionada con la construcción de la cabecera del templo a mediados del siglo XII²⁰. 1145 viene a cumplir ambos requisitos y permite conciliar en una misma mano la ejecución de ambas, como querían los citados autores. La fecha que ahora presentamos coincide además con el momento de esplendor de la escultura románica en Pamplona que se plasma en la realización de los capiteles del claustro catedralicio.

Todavía hay otro factor más que ayuda a perfilar la validez de la cronología de 1145. Me refiero a la existencia en Irache de medios económicos suficientes para llevarla a cabo. Es evidente que si se atrevían con una gran iglesia, como fue la llevada a cabo inspirada en el templo catedralicio pamplonés, tal empresa presuponia la existencia de recursos abundantes. La economía del monasterio se encontraba en un momento óptimo, como demuestra la entrega hecha al rey García Ramírez el Restaurador en 1137 de dos mil cuatrocientos sueldos, cantidad a cambio de la cual el monarca dio al monasterio la villa de Amunarrizqueta (Valdorba)²¹. Más importante todavía es la noticia de 1135 de otra entrega al mismo rey, porque esta vez se especifica que eran

sesenta marcos de plata fina (más de trece quilos), cantidad que hubiera permitido al cenobio embarcarse en la realización de una cubierta argéntea como la que embellece la imagen de Santa María la Real²². La plata siguió afluyendo al monasterio: el contrato de cesión de un solar estellés con sus dos tiendas, pactado entre el abad de Irache y Juan de Lemoges en 1138, se formalizó mediante la entrega al convento de seis marcos de plata fina²³. Así pues, los documentos confirman no sólo la existencia de liquidez en las finanzas del convento, sino también la acumulación de plata, materia prima necesaria para la confección de la obra que nos ocupa.

Igualmente eran muy favorables a la realización de la imagen (y también a la edificación del templo) las excelentes relaciones mantenidas entre García Ramírez e Irache, derivadas en buena medida del apoyo que sus monjes le habían manifestado en el crítico momento de la instalación del rey en el trono de Pamplona, a la muerte de Alfonso I²⁴. Y justamente en este apoyo se hermanaron Irache y el obispo de Pamplona, lo que nos proporciona otro punto de apoyo, que vuelve a conectar directamente las dos imágenes recubiertas de plata de que estamos hablando.

Este razonamiento da pie para traer a colación el incremento patrimonial del monasterio en esos años, favorecido por la devoción del monarca. El examen de la documentación de Irache desde sus inicios hasta 1222 —nadie sostiene una cronología más tardía— demuestra que las donaciones de los monarcas se concentran en dos reinados. El primero es el de Sancho el de Peñalén (1054-1076), quien protagonizó casi una veintena de donadíos al monasterio²⁵. El segundo, el de García Ramírez el Restaurador (1134-1150), a quien se deben cuatro donaciones más²⁶. Fuera de estos dos, sólo consta una donación por parte de algunos de los monarcas de los siglos XI y XII. Concretamente del siglo XII sólo conocemos una de Sancho el Sabio (1150-1194), la de la iglesia de San Juan de Estella²⁷, y no tenemos noticias de donadíos ni de Alfonso I (1104-1134) ni de Sancho VII (1194-1234). Por tanto, el monarca del siglo XII que más favoreció al cenobio fue sin duda García Ramírez, en quien se une la circunstancia de protagonizar la recuperación de la independencia del reino navarro respecto de los reyes aragoneses. ¿Puede pedirse coyuntura que favorezca más la existencia en Irache de una imagen de plata de tal categoría, que recibiría en un momento indeterminado la advocación de Santa María la Real?

Aunque no sea el análisis estilístico el objeto de la presente aportación, al menos quiero manifestar que no se han esgrimido argumentos formales que impidan la fecha de realización que propongo. Es más, soluciones como la amortiguada simetría zigzagueante del manto, que se aprecia con nitidez en la parte posterior, y el interés por adornar con redes de rombos las orlas del

atuendo encuentran amplia difusión en la escultura románica de piedra durante el segundo tercio del siglo XII. No debo dejar pasar las notables diferencias que existen con otra imagen mariana navarra, asimismo monumental y de calidad contrastada, para la que todos los estudiosos proponen una fecha de finales del siglo XII o comienzos del XIII, similar a la hasta ahora sustentada para la irachense. Me refiero a la talla en piedra de Santa María de Tudela. De igual modo, en lo que respecta a escultura monumental románica navarra relacionable con las vírgenes de Pamplona e Irache, la imagen que nos ocupa se acerca mucho más al tratamiento de plegados y orlas de los capiteles del claustro románico de Pamplona (hacia 1135) que a las esculturas de San Miguel de Estella o de la puerta septentrional del propio monasterio de Irache (último tercio del siglo XII)²⁸. La comparación de la imagen de Irache con las francesas también determina su carácter peculiar y digno de mención, no sólo por su calidad, por la presencia de inscripción y por la particular manera de entender el atuendo y los pliegues, sino incluso por el mismo tamaño, ya que sus 125 cm la hacen muy superior a lo normal en Francia (unos 70 cm de media, con algún caso excepcional que alcanza los 142 cm en Ile de France)²⁹. La escasez de imágenes marianas románicas en determinados focos artísticos franceses motiva que las comparaciones no puedan ser más concluyentes. Creo incluso contraproducente intentar encontrar paralelismos forzados, dados los marcados localismos y pervivencias apreciables en buen número de

vírgenes románicas del siglo XII del país vecino, que — como advirtiera I.H. Forsyth— con facilidad pueden equivocar al estudioso³⁰.

Todavía nos queda un último argumento. La reciente investigación admite, siguiendo a M.M. Gauthier, que la imagen de Pamplona inspiró la realización del frontal de Aralar, fechado por dicha investigadora hacia 1175-1185³¹. Particularmente creemos extraño que pudieran coincidir en Pamplona y en fechas inmediatas dos maneras tan diferentes de realizar obras suntuarias como las que representan el llamado retablo de Aralar y la imagen catedralicia de Santa María. Entendemos que la estatua ha de ser anterior. Pero, por otra parte, la imagen de Irache, además de su mayor tamaño, denota superior calidad artística en diversos detalles del recubrimiento de plata, lo que nos hace pensar en unaprioridad cronológica de la virgen de Irache respecto de la de Pamplona. Por tanto, también este camino nos lleva a pensar que la estatua irachense hubo de realizarse con anterioridad a 1180, y no en fechas muy cercanas.

En resumen, existen buen número de argumentos tendentes a proporcionar el nombre del autor y la fecha exacta de realización de una de las más notables piezas de la imaginería mariana románica en España: Santa María la Real de Irache. Queda en manos de especialistas en la escultura de la época calibrar la validez de la propuesta, mediante razonamientos estilísticos concretos que completen el conocimiento de tan importante muestra del arte medieval navarro.

NOTAS

¹ C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1988.

² Las dificultades a la hora de datar la imaginería románica mariana en Francia constituyen referencia continua en la obra de I.H. Forsyth., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972.

³ Un completo estado de la cuestión puede verse en C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería*, pág. 56. Analiza la imagen, en conjunción con Santa María la Real de Pamplona, en las págs. 41-59. Agradezco a la autora su inestimable ayuda en la realización de la presente investigación.

⁴ C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería*, pág. 58.

⁵ C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería*, pág. 48.

⁶ J.M. LACARRA, *Colección diplomática de Irache*. Volumen 1 (958-1222), Zaragoza, 1965, n° 147 (se citará CD Irache).

⁷ El cotejo con el original del Becerro de Irache, custodiado en el Archivo General de Navarra, confirma la correcta transcripción de J.M. Lacarra.

⁸ CD Irache, docs. 142-170, excepto 154 y 168.

⁹ CD Irache, docs. 197, 200 y 201.

¹⁰ En ella aparecen citados Engelram magistro et Redolfo filio; en fechas cercanas aparecía en el frontal de plata de Santa María de Nájera otro artífice foráneo de nombre Almaniús. Las citas de ambas inscripciones son muy conocidas; pueden localizarse, por ejemplo, en J.E. URANGA Y F. IÑIGUEZ, *Arte medieval navarro II. Arte románico*, Pamplona, 1973, págs. 81 y 84.

¹¹ U. THIEME Y F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zum Gegenwart*, Leipzig, 1907-1950, vol. XVII, págs. 577-581 y vol. XVIII, págs. 359-361. Además del pisano, encontramos arquitectos, escultores, pintores y orfebres medievales de los siglos XII al XV.

¹² U. THIEME Y F. BECKER, *Lexikon*, vol. XVII, pág. 580 y vol. XVIII, pág. 361. Podrían ser la misma persona.

¹³ C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería*, pág. 48.

- ¹³ C. FERNÁNDEZ-LADREDA , *Imaginería*, pág. 48.
- ¹⁴ C. FERNÁNDEZ-LADREDA ya había advertido la similitud del nudo de Irache con el que adorna el paño de pureza del crucificado gótico de Sko: A. ANDERSSON , *The Holy Rood of Skokloster and the Scandinavian Early Gothic*, en *The Burlington Magazine*, CXII (1970), págs. 132-140.
- ¹⁵ A. VENTURI , *Storia dell'arte italiana III L'arte romanica*, Milán, 1904, fig. 383. Es posible que la imagen de Irache hubiera estado también completamente chapada en plata, aunque ahora carezca de recubrimiento metálico en rostro y manos. V. LAMPÉREZ Y ROMEA oyó que un abad de Dicastillo "permitted, por ignorancia, que unos industriales se llevaran la plata de las caras y manos, porque estaban negras, a cambio de rosicler que hoy las afea": La imagen de Santa María la Real de Irache, en "*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*", XI (1903), pág. 107, nota 2. C. FERNÁNDEZ-LADREDA , *Imaginería*, págs. 44-45, nota 13, cree que la tradición recogida por Lampérez es falsa.
- ¹⁶ M.M. GAUTHIER., *Émaux Méridionales I. L'Époque romane*, París, 1987, cat. 61, 63, 64 y 65.
- ¹⁷ Existen obras intermedias que muestran la progresión y variaciones de este género de nudo entre los precedentes prerrománicos y la amplia difusión alcanzada durante el siglo XII, como el crucifijo de colmillo de morsa del Victoria and Albert Museum (siglo XI). Pueden verse las correspondientes fotografías en la obra de E.J. HÜRKEY., *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter*, Worms, 1983, figs. 2 y 4, publicación cuyo rico repertorio de ilustraciones permite comprobar la amplia difusión y las variantes de estos nudos.
- ¹⁸ J.E. URANGA Y F. IÑIGUEZ , *Arte medieval navarro*. Volumen Tercero. Arte románico, Pamplona, 1973, págs. 248 y 254-255. F. Iñiguez pondera en las dos imágenes de Santa María la Real, la de Pamplona y la de Irache, "la maestría lograda por los plateros, verdaderos escultores en plata y no meros aplicadores de chapas", maestría que corresponde perfectamente a la categoría artística de un excelente aurífex ultrapirenaico.
- ¹⁹ La fecha de edificación de la iglesia de Irache en J.E. URANGA Y F. IÑIGUEZ., *Arte medieval navarro*. Volumen Segundo. Arte románico, Pamplona, 1973, pág. 204.
- ²⁰ *Pro hoc quod uos mihi donastis per ad meum servicium duo milia et quadringentos solidos de illa mea moneta: CD Irache*, doc. 131; también el 126 (año 1135) confirma la saneada economía del monasterio.
- ²¹ *Et hoc ago in emenda per sexaginta marchos de fino argento quos accepi de eodem monasterio, ut non inueniat reus ante conspectum Domini et genitricis eius Marie*. Esta vez el rey había dado a cambio la villa de Ugar: *CD Irache*, doc. 124. No especifica que la plata estuviera labrada. En este sentido resulta ilustrativo contrastar la referencia a la donación de plata irachense con la que en similares circunstancias recibió García el Restaurador de Leire. En 1141 el monarca dió a Leire la villa de Sansomáin en compensación por los ciento setenta marcos de plata que había recibido del monasterio. El documento señala que parte de la plata procedía de un frontal de plata (nominatim de tabula quam domna de Orcheyen misit in monasterio prescripto ante altare): A.J. MARTÍN DUQUE., *Documentación medieval de Leire (siglos IX a XII)*, Pamplona, 1983, doc. 314.
- ²² *CD Irache*, doc. 133.
- ²³ J.M. LACARRA , *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, Pamplona, 1972, t. II, págs. 11 y 15.
- ²⁴ Se trata de donaciones y permutas: *CD Irache*, docs. 16, 18, 20, 24, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 44, 51, 55, 56 y 57.
- ²⁵ *CD Irache*, docs. 124, 131, 141 y 154.
- ²⁶ *CD Irache*, doc. 208.
- ²⁷ Los estudios de I. Forsyth sobre la imaginería mariana románica en Francia concluyen que las variantes estilísticas apreciables se deben más a preferencias regionales que a fechas de realización, de manera que han de ser las analogías con la escultura pétrea en relieve las que proporcionen un contexto estilístico y una datación aproximada: I.H. FORSYTH., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, pág. 135.
- ²⁸ I.H. FORSYTH , *The Throne*, pág. 16.
- ²⁹ I.H. FORSYTH , *The Throne*, págs. 153-154 .
- ³⁰ M.M. GAUTHIER., *El frontal de altar de San Miguel de Excelsis*, en *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*, Pamplona, 1982, pág. 23. Ratifica esta cronología en *Émaux Méridionales I. L'Époque romane*, París, 1987, cat. 135.