

TUDELA

Tudela, la segunda ciudad de Navarra y la más meridional del territorio, es cabeza de la merindad del mismo nombre y capital de la comarca de La Ribera. Se halla ubicada a 264 m de altitud en un barranco rodeado de planas y cabezos, en la margen derecha del río Ebro y en una confluencia de vías naturales de comunicación entre los Pirineos, el Sistema Ibérico y la Meseta, y de cursos fluviales como el Queiles, el Mediavilla o el Ebro –que recibe al Alhama aguas arriba, y poco antes a dos de los ríos más caudalosos del territorio, el Aragón y el Arga–. Esta situación favoreció desde muy temprano un desarrollo de la agricultura en las vegas del Ebro (huertas de La Mejana), y ha convertido a Tudela en un centro agrícola de gran relevancia en Navarra a través del comercio de sus variados productos. Su acceso desde Pamplona, a una distancia de 94 km, se efectúa por la NA-121, enlazando posteriormente con la N-232 una vez pasado Castejón de Ebro, o bien directamente a través de la A-15.

En los alrededores de Tudela han sido hallados diferentes restos materiales pertenecientes al Paleolítico, a las Edades del Bronce y del Hierro, así como un tramo de vía romana y algunas villas agrícolas de este período (Mosquera, Ramalete). De igual modo, el puente de diecisiete arcos que cruza el Ebro y que todavía se conserva pudo ser obra romana, si bien durante las centurias posteriores sufrió diferentes añadidos y restauraciones. También diversos vestigios arqueológicos demuestran una presencia visigótica posterior en la ciudad y sus inmediaciones.

Sobre su nombre, existen diferentes teorías bien documentadas y expuestas por Marín Royo. Pero la más lógica resulta ser la que propone que el nombre *Tutela* proviene de "defensa", denominación ya anunciada por fuentes romanas como Valerio Marcial, y posiblemente



Vista panorámica
de Tudela

asociada a un castro asentado en las faldas del cerro –en el que después se estableció el citado castillo– y cuya misión sería la salvaguarda del puente romano, el único existente en todo el Ebro hasta Zaragoza. En época musulmana pasó a ser designada *Totila*, *Tutila* o *Tutilla*, para ser llamada finalmente en época cristiana *Tudella* y *Tudela*.

En cuanto a los referentes históricos sobre su origen, debe indicarse que en época visigoda el valle del Ebro y la comarca de Tudela estuvieron gobernados por un conde llamado Casius o Qasi. Con la invasión de la Península Ibérica por pueblos musulmanes este gobernante se convirtió al Islam para continuar manteniendo bajo su dominio la región, pero siguió conservando conexiones con los caudillos pamploneses, con quienes le unían vínculos de parentesco. Durante esta etapa, Tudela quedó adscrita a la Marca Superior, de la cual era capital la ciudad de Zaragoza, y supeditada al gobierno cordobés de Abd-al-Rahman I. La estirpe Banu Qasi, con una cierta independencia del emirato cordobés, efectuó diferentes alianzas con los gobernantes pamploneses e, incluso, con los carolingios, lo que llevó a Córdoba al envío a Tudela de su general Amrus ibn Yusuf para controlar a esta familia. Así pues, y por su propia iniciativa, hacia el año 802 fortificó y amuralló este núcleo de Tudela, con el objeto de asentar un punto de apoyo de las avanzadillas en la Marca Superior, pero también para tratar de asegurar las fronteras conquistadas y frenar las posibles acometidas de pamploneses, vascones y carolingios. Allí construyó un castillo aislado y fortificado sobre un cerro testigo –el monte de Santa Bárbara–, rodeado por los ríos Mediavilla y Queiles, que actuaban como fosos naturales. Esta fortaleza se amplió bajo el impulso de Muza ibn Muza, aumentando el recinto amurallado mientras se extendía una medina en el llano hasta el límite del río Mediavilla. Los Banu Qasi continuaron gobernando este territorio a lo largo de todo el siglo IX y hasta el primer tercio del X, cuando su último representante (Muhamad ben Allach, conocido como Mutarrif) falleció en una campaña efectuada por el rey Sancho Garcés I contra sus dominios (cuando consiguió conquistar diversas plazas de la margen derecha del Ebro y sitiar Tudela). Ante esta situación fue llamado el califa Abd-al Rahman III al-Nasir, que acudió desde Clunia al tiempo que los cristianos se refugiaban en Calahorra, ciudad que logró tomar poco después, empujando y persiguiendo a los cristianos en su retirada hacia el Norte y derrotándolos finalmente en las cercanías de San Esteban de Deyo, en la Batalla de Valdejunquera (920).

Una nueva ofensiva cristiana tres años después contra el castillo de Viguera hizo regresar de nuevo a Abd-al Rahman III en la primavera de 924. Desde Tudela, y con la colaboración de diferentes gobernantes de la zona, como el zaragozano Muhammad al Tuchibi, organizó una incursión de castigo y avanzó hacia Pamplona, derrotando por el camino a Sancho Garcés I y saqueando posteriormente la ciudad. Tras estas actuaciones y antes de regresar al Sur, reorganizó el gobierno de Tudela colocando en el poder a los Tuchibíes zaragozanos y desterrando a los Banu Qasi que, en su mayoría, fueron trasladados a Córdoba, aunque algunos de sus miembros se convirtieron al cristianismo y se integraron en el ejército leonés.

Durante las dos centurias siguientes, Tudela pasó a estar totalmente supeditada a Zaragoza y a sus dinastías gobernantes, primero a los Tuchibíes, y después a los Huyíes, intercalando algún breve período de mayor autonomía como reino independiente en el segundo tercio del siglo XI. Es en esta época cuando la ciudad se despliega a lo largo de toda la vega hasta el río Queiles y se expande su perímetro amurallado, a la par que se construía una nueva atalaya, la Torre de Monreal, asentada sobre restos de un fortín anterior en otro de los cerros, enmarcando la trama urbana de Tudela y permitiendo el control de toda la llanura. Pero además en esta época continuaron las escaramuzas entre cristianos y musulmanes y las sucesivas reconquistas de territorios. Pueden destacarse algunos acontecimientos ocurridos en los reinados de monarcas como Sancho Garcés II Abarca (que construyó un castillo en las Bardenas en 985 para controlar la cercana Tudela), García Sánchez II (durante su gobierno, Pamplona volvió a ser atacada por el caudillo musulmán Almanzor en los años 998 y 1000), Sancho Ramírez (que estableció un reducto avanzado en Arguedas en 1084) y Pedro I (período en el que se estrecha

la vigilancia sobre Tudela con la edificación, en 1098, de una fortaleza en Milagro y otra en el Pueyo de Sancho, ya a la vista de la ciudad; así como con la repoblación y reforzamiento de las cercanas poblaciones de Caparros, Santacara, Calahorra y Azagra).

El derrumbamiento de la poderosa taifa de Zaragoza –ya muy debilitada desde hacía unos años atrás por las incursiones cristianas y la pérdida de Huesca (1096)– tuvo lugar, de forma irremediable, hacia el año 1110 con la conquista de Barbastro y la invasión y ocupación almorávide de Lérida, Tortosa, Denia, Tarazona, Tudela y Zaragoza. El asedio y posterior caída de Zaragoza a manos de Alfonso I en mayo de 1118 marcaron, de forma definitiva, el destino de Tudela, que finalmente se rindió a este monarca el 18 de diciembre y firmó una capitulación (15 de marzo de 1119) con cláusulas semejantes a las que se habían dispuesto para Zaragoza. El monarca cristiano se comprometía a respetar los bienes, formas de vida y estatutos jurídicos de los moros que habían permanecido en la ciudad, instándolos, además, a que en el plazo de un año mudaran su residencia a la parte exterior de la muralla. Con respecto a los judíos, se determinó otorgarles amparo bajo el mismo fuero que se había aplicado a los de Nájera y se les permitió continuar habitando la judería. En cuanto al grupo mozárabe, minoría en tiempos musulmanes, fue asimilado con los repobladores cristianos y se le concedió el fuero de Sobrarbe, carta puebla que ya se había adjudicado a Zaragoza, y que protegía tanto a nobles e infanzones como a burgueses, hombres libres, francos o ingenuos, dotándolos de libertad para disponer de bienes raíces y configurando una jurisdicción propia desempeñada por un juez o un alcalde, a semejanza de lo que ya se había aplicado con anterioridad en otras colonizaciones de nueva planta del reino, como Jaca, Estella, Sangüesa, Puente la Reina o San Saturnino de Pamplona.

Estos derechos fueron ampliados con la disposición de un nuevo privilegio en 1127, el fuero de Zaragoza, aplicado a los infanzones de Aragón, que fue denominado “privilegio de los veinte” o fuero *tortum per tortum* y por el cual se concedió a los pobladores de la villa un término de libre aprovechamiento de agua, pastos y leña, la garantía de libre comercio, el derecho a vengar un daño ocasionado de forma similar, el reforzamiento de la jurisdicción local y la configuración de un gobierno municipal compuesto por veinte jurados que se harían cargo, junto con las autoridades ya establecidas, de la vida ciudadana.

Tudela se configuró, pues, desde el momento de su conquista, en una nueva “tenencia” del reino navarro-aragonés que estuvo encomendada a Aznar Aznárez en un primer momento y



Panorámica de la ciudad
con el puente y la iglesia
de Santa María

posteriormente al conde Rotrou de Perche, primo del Batallador, que a su vez dejó dos lugares-tenientes: primero a Íñigo López en 1123, y desde 1133 al magnate pamplonés y futuro rey García Ramírez, casado con Margarita, sobrina del conde; circunstancias que permitieron que, a la muerte de Alfonso I y ante la escisión de los reinos de Aragón y Pamplona, Tudela quedara integrada en el reino de Pamplona.

Durante estos reinados se produjo en Tudela un asunto que afectó sobremanera a la vida religiosa de la localidad. En 1121 el obispo de Tarazona consagró la mezquita mayor como iglesia parroquial, bajo la advocación de Santa María y servida por un cabildo sujeto a la regla de San Agustín. De este modo, Tudela quedó supeditada a la diócesis de Tarazona, el obispado más cercano. Pero a la muerte de Alfonso I el Batallador, con la separación de Pamplona y Aragón, la situación se convirtió en un grave problema jurisdiccional. Por ello, García Ramírez la incorporó durante un tiempo a la diócesis de Pamplona, concretamente hasta 1143, momento en que se vio obligado a cederla nuevamente al obispado de Tarazona –situación que perduró hasta 1783– con el objeto de que retornase la paz entre ambas diócesis. Para compensar al primado pamplonés, le otorgó a cambio la villa de Marcilla. De todas formas, el cabildo tudelano no cesó en su empeño por librarse de la soberanía de Tarazona, y en 1193 logró que el papado la acogiese bajo su protección directa como priorato, primero, y como deanato, posteriormente (1239), con un cabildo secularizado.

La presencia cristiana en la villa se distribuyó en diferentes barrios que se configuraron en torno a las parroquias, y de las cuales tomaron sus nombres, tal y como se indica en el *Libro de Fuegos* de 1366. De ellos, Santa María Magdalena sería el más poblado, con 80 fuegos, y le seguirían San Salvador (73), San Jaime (68) y Santa María (67). A continuación se situarían San Julián (45), San Jorge (35), San Nicolás (33), San Pedro (20), San Miguel (11) y Santa María de las Dueñas (6). En cuanto al sector socioeconómico, debe señalarse que los hidalgos constituían 21 fuegos, los francos sumarían un total de 590, los moros serían 79 y los judíos 270, a los que se sumarían los clérigos residentes en la villa, un total de 66. Los números indican una población total de poco más de un millar de fuegos (1.026 según Carrasco, 1.008 según García Arancón), lo que convertiría a Tudela en una de las poblaciones más importantes de Navarra, contando Pamplona con una población muy similar (967 fuegos según Carrasco, 1.038 hogares según García Arancón), seguida de Estella (829/865) y Sangüesa (445/466). No obstante, el cenit demográfico ya había sido alcanzado en la década de 1260-1270, cuando Tudela estaba habitada por 1.427 familias, unas 178 más de las que contaba Pamplona por aquel entonces, y que habrían descendido a 485 en 1350. Esta involución demográfica sin duda tuvo sus causas más directas en las epidemias de peste que asolaron Europa desde 1348 y que afectaron también a la población de Tudela, como se demuestra en las cifras manejadas en 1386, cuando los fuegos judíos se redujeron nuevamente a 200.

Al igual que las principales villas del reino, Tudela también acogió en diferentes períodos, a los monarcas navarros pudiendo destacarse la presencia en ella, por ejemplo, de Sancho VI el Sabio (1151, 1177, 1178, 1181, 1182, 1187 y 1190), Teobaldo I (1234, 1237, 1238), Teobaldo II (1264), etc. Pero, sin duda alguna, sobresalió de entre todos Sancho VII el Fuerte, que sintió especial predilección por Tudela, la villa en la que probablemente nació y donde pasó largas temporadas en diferentes ocasiones (1196, 1197, 1207, 1209, 1211, 1213, 1215, 1217, 1218). En ella se estableció definitivamente, al final de su vida (desde 1220) hasta que falleció en 1234. Carlos III renovarí su palacio a finales del siglo XIV. Para finalizar debe agregarse que, además, Tudela se convirtió en cabeza de su merindad homónima a mitades del siglo XIII, y en ciudad en 1390, por concesión del rey Noble, así como que tuvo representación en las Cortes del reino, por el "brazo de las Universidades", a semejanza de otras importantes villas navarras.

Bibliografía

ALTADILL, J., s. a., pp. 788-816; CARRASCO PÉREZ, J., 1973, pp. 379, 413, 417-418, 421, 424 y 439-444; FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., 1986, pp. 74-75; GARCÍA ARANCÓN, R., 1985b, pp. 91 y 99; *GEN*, voz "Tudela", 1990, XI, pp. 49, 58-65 y 86-89; MARÍN ROYO, L. M., 1971 (TCP 107), pp. 4-13; MARÍN ROYO, L. M., 1978, pp. 38-351; MARTÍN DUQUE, A. J., 1987, pp. 13-86; MARTÍN DUQUE, A. J., 2002a, pp. 739-741; NAVALLAS REBOLÉ, A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, pp. 398-399; *Recorridos por Navarra*, 2002, fasc. 29, pp. 452-456; *Rutas y Paseos por Navarra*, 2002, I, fasc. 12; SEGURA MIRANDA, J., 1964, pp. 18-35; YANGLAS Y MIRANDA, J., 1840 (2000), III, pp. 1086-1126 y 1403-1411.

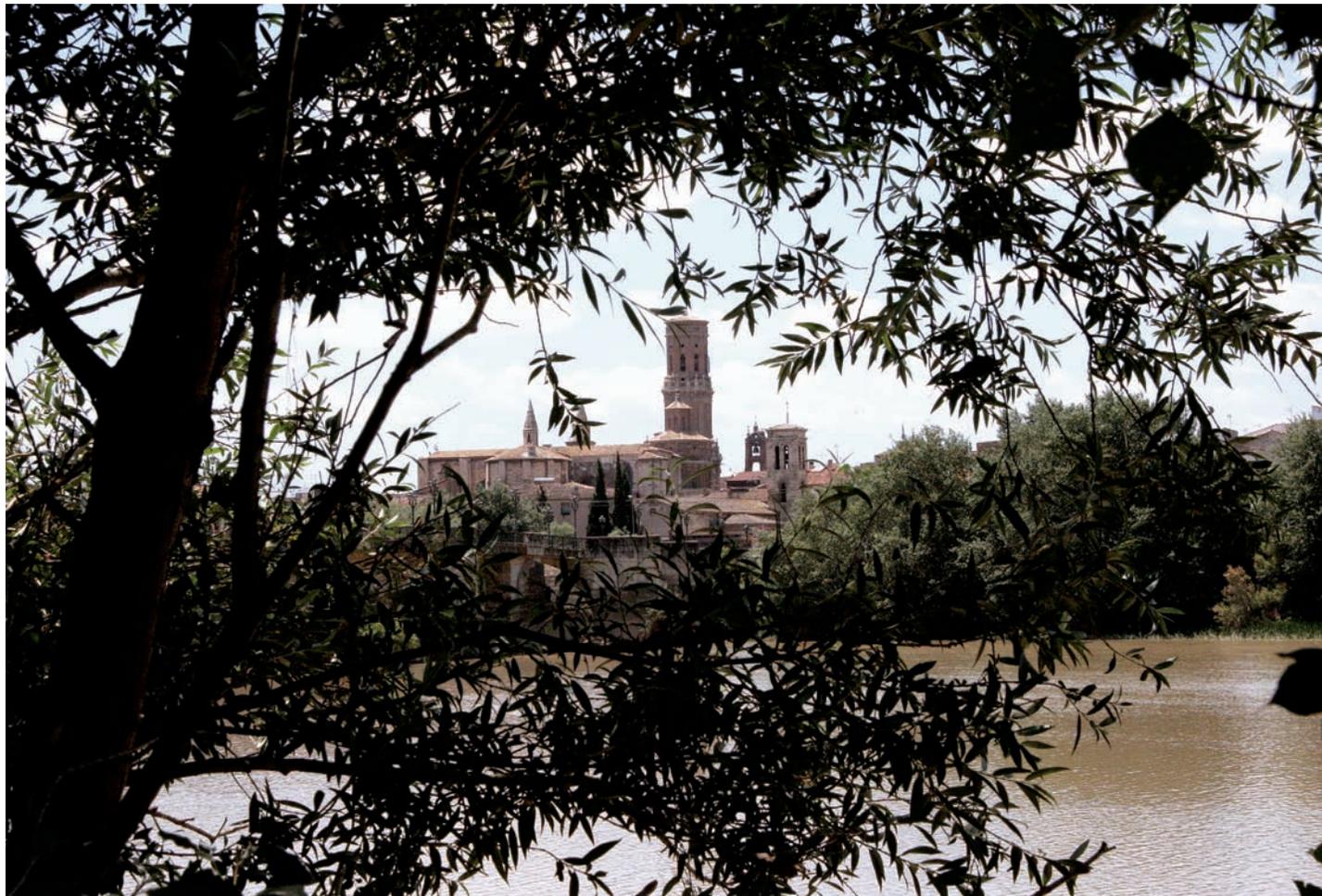
Iglesia de Santa María

LA ACTUAL CATEDRAL DE TUDELA se localiza en el casco antiguo de la ciudad, junto a la denominada Plaza Vieja o Plaza del Ayuntamiento. Como sabemos, fue dedicada a Santa María y originalmente no fue catedral, sino iglesia colegiata, ocupada por canónigos que seguían la regla de San Agustín. Este hecho explica que no sólo se construyese la iglesia, sino que ésta fuese acompa-

ñada de un amplio claustro y una serie de dependencias u oficinas claustrales. Su conversión en catedral data del siglo XVIII, aunque ha habido algunas variaciones al respecto y hoy día la diócesis de Tudela está unida a la de Pamplona.

Como ya indiqué hace varios años (1997), a pesar de que tenemos documentos que hablan de la colegiata de

Vista de la iglesia de Santa María desde el río



Santa María desde 1121 es evidente que el edificio conservado es bastante posterior a dicha fecha, ya que se trata de una construcción del románico tardío, a la que se añadieron partes realizadas según los usos constructivos del gótico y añadidos o transformaciones según las normas de momentos posteriores, por ejemplo en época barroca. En este sentido, parece claro que los datos documentales de la primera etapa, es decir, tanto la donación de 1121, como las noticias de obras y aportaciones para obras de 1125 y 1135 o la consagración de 1149 (a la que asistió el rey García Ramírez y su segunda esposa Urraca), corresponden al primer edificio de la colegiata, que no hemos conservado, y que utilizó inicialmente la fábrica de la mezquita mayor de la ciudad, sobre la que se realizaron algunas obras de adecuación o mejoras antes de la consagración de 1149. Es cierto que algunos autores han negado recientemente la consagración de 1149, suponiendo que el documento se refiere al poco conocido monasterio femenino de Santa María de las Dueñas (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2006), pero si leemos completo el documento que cita dicha consagración vemos numerosas razones, que por extensión no podemos recoger aquí, que permiten seguir defendiendo la consagración del primer edificio de la colegiata en 1149 (MELERO MONEO, 1997 y 2007, en prensa).

Sin embargo, después de esa fecha se decidió construir un edificio nuevo, que es el conservado, el cual se edificó en la segunda mitad del siglo XII y su construcción implicó la desaparición de la primera iglesia o edificio usado en la primera mitad del mismo siglo. Antes de la nueva construcción, la colegiata fue adquiriendo terrenos que lindaban con el edificio antiguo o el huerto de dicho edificio, tanto por compra como en calidad de beneficiaria de diversas donaciones. Sin lugar a dudas, se debía estar preparando el terreno necesario para la construcción de un edificio eclesial de mayores dimensiones, que es el que hemos conservado y de cuyas obras tenemos noticias en 1183, 1186 (para el claustro) o 1228 (para la obra de las campanas) y que seguía en obras en la segunda mitad del siglo XIII, ya que hay una donación para ellas en el testamento de Teobaldo II de 1270 (GARCÍA ARANCÓN, 1985). Estos datos nos corroboran que el edificio iniciado en la segunda mitad del siglo XII continuó en construcción durante buena parte del siglo XIII, momento en que se pudieron realizar las partes altas y las bóvedas.

Sobre el avance de las obras en el siglo XII y principios del XIII nos dan una idea las fechas de dedicación y consagración de la nueva iglesia, realizadas en 1188 y 1204, aún cuando ninguno de los documentos que aluden a ellas son de la época. Así, conocemos la dedicación de 1188 a través de un libro litúrgico de la propia iglesia de Santa María

editado a mitades del siglo XVI y del cual se conservan dos ejemplares en los Archivos Eclesiásticos de Tudela. Se trata del denominado *Breviario Antiguo del Deanato*, que posee la liturgia propia de la iglesia y que en su calendario hace referencia a esta dedicación. En cuanto a la consagración de 1204, también la conocemos de forma indirecta, a través de una referencia en el *Libro Nuevo de la Catedral de Tudela*, conservado en los Archivos Eclesiásticos de Tudela, en uno de cuyos folios (fol. 147r) se habla de la consagración del nuevo Retablo Mayor de la iglesia en 1494 y se alude a la anterior consagración del altar en 1204. Algunos autores (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2006) no admiten esta posible consagración de 1204 y otros, como Yanguas y Miranda, supusieron que en esa fecha se hizo una consagración que no dependía de las obras de la iglesia, sino que respondía a que por causas desconocidas se había removido el altar y por ello tuvo que volver a consagrarse. Sin embargo, personalmente creo que por el momento no hay indicios claros en la documentación de que dicha consagración no existiese, por lo que hemos de creer los datos proporcionados por la consagración del altar en 1494, en la que se encuentra la referencia a la consagración de 1204 defendida por la mayoría de los autores y copiada por los archiveros de Tudela Juan Antonio Fernández y Ruiz de Conejares en el siglo XVIII. Si admitimos las dos fechas parece probable que en 1188 la cabecera de la iglesia estuviese suficientemente avanzada como para poder realizar en ella el culto y poder derribar el viejo edificio, mientras que en 1204 quizá estaba realizado todo el edificio hasta una cierta altura, aunque la mayoría de las cubiertas se debieron realizar posteriormente. En cuanto al claustro, tanto el documento en el que se habla de sus obras como el proceso constructivo y la escultura de algunas dependencias de esta zona nos hacen suponer que la arquitectura debió iniciarse muy tempranamente, de forma paralela a la cabecera de la iglesia. Así lo indican los restos escultóricos de lo que debió ser el refectorio, mientras que la escultura de las galerías se pudo realizar algo más tardíamente, quizá en las dos últimas décadas del siglo XII.

ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA IGLESIA

La iglesia de Santa María de Tudela presenta una planta basilical con un eje longitudinal algo desviado hacia el noreste. La ligera desviación respecto de la orientación típica de las iglesias cristianas está justificada por la reutilización de la mezquita musulmana, cuyo *mibrab* debía estar orientado hacia el santuario musulmán de la Meca. La iglesia es un edificio de tres naves con forma de cruz lati-



Planta



Alzado sur

Sección longitudinal





Sección transversal

Interior del ábside central



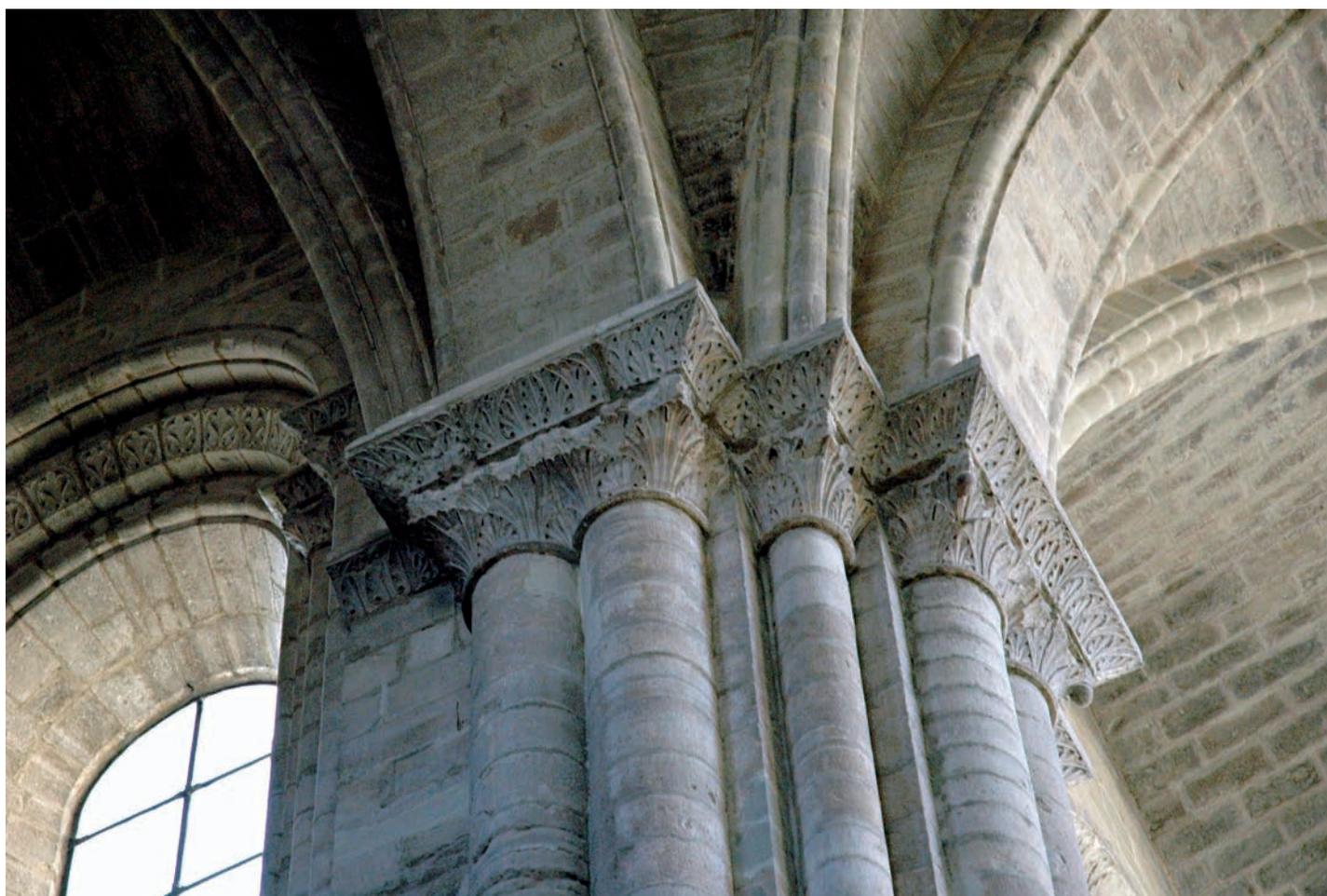


Interior del ábside central

na, que posee transepto marcado al que se abren cinco ábsides, mientras que al sur del templo se construyó un claustro y las correspondientes estancias para la vida en común de los canónigos. En el muro oriental del transepto se abren los cinco ábsides citados, de los que el central es de mayores dimensiones que los que lo flanquean a ambos lados. Sin embargo, uno de los elementos más destacados de esta zona de la iglesia o cabecera es que tres de los cinco ábsides son semicirculares, concretamente los situados en el centro, y los dos restantes son de trazado recto, en este caso los situados en los extremos del transepto. Esta disposición tradicionalmente se había atribuido a la influencia de las construcciones cistercienses, que se relacionaban con el uso de ábsides planos. Sin embargo, no parece que sea esa la explicación u origen de la cabecera de esta iglesia de Santa María de Tudela. En este sentido, por un lado la historiografía actual no admite la existencia de un arte cisterciense con características propias y autónomas, sino que se cree que los edificios cistercienses utilizaron las características estéticas y arquitectónicas de

su tiempo (románicas o góticas según el momento y lugar de construcción) adaptándolas a los intereses de la orden. Por otro lado, la iglesia cisterciense de la zona más próxima a Tudela es la de Fitero, que no presenta ábsides planos sino una compleja cabecera de tipo benedictino con ábsides semicirculares y girola.

En este sentido, Lambert citaba el caso de la iglesia de la abadía de Valbuena (Valladolid), que este autor creía era el modelo del que dependía Tudela y que fechaba en 1190-1200 (LAMBERT 1982). Sin embargo, el estudio de Tudela ha permitido adelantar considerablemente su cronología, ya que al menos su cabecera estaría realizada para 1188 y, por tanto, no puede copiar la iglesia de Valbuena, datada posteriormente (MELERO MONEO, 1997 y 2007). En cuanto a la relación defendida por autores más recientes con la cabecera de la iglesia del monasterio de La Oliva (MARTÍNEZ ÁLAVA, C., 2002 y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2006), que tiene el ábside central semicircular y los cuatro laterales planos, se evidencian enormes diferencias si comparamos la planta de las dos cabeceras. Por otro lado, si tenemos en cuenta el proceso constructivo y la cronología crítica de ambos edificios, es difícil suponer que Tudela pudiese ser influida por un edificio como el de La Oliva, ya que no tenemos indicio de su construcción hasta una fecha próxima a 1164. Será a partir de esta fecha cuando el cambio de casa madre pudo suponer cierta estabilidad y recursos para la construcción de la iglesia monacal, cuya cabecera se consagró en 1198, momento en que la cabecera de Santa María de Tudela estaba en uso al menos desde diez años antes, ya que se consagró en 1188 y se había iniciado su construcción en la década de los 60 o los 70. Es pues muy difícil suponer que la cabecera de La Oliva pudiese ser usada como modelo de la de Tudela. Además, es evidente que hubo otras iglesias con grandes similitudes con la planta de Tudela y que no tenían nada que ver con los cistercienses. Es el caso de la primitiva Seo o catedral de San Salvador de Zaragoza, en la que según algunas reconstrucciones se utilizó una cabecera idéntica a la de la colegiata de Tudela (PEROPADRE, 1987; LACARRA DUCAY, 1987; PEROPADRE y ARAGUIAS, 1989; y ARAGUIAS, 1992). Esta reconstrucción de la desaparecida y en parte transformada cabecera románica de la Seo de Zaragoza fue realizada con motivo de las excavaciones de fines del siglo XX, que se prolongaron entre los años 1980-1986 y 1992-1996. Quizá Tudela copia o simplemente comparte modelo con la Seo de Zaragoza que debió construirse bajo el obispado de Pedro de Tarroja (1153-1184). También apoya esta similitud de modelos arquitectónicos la coincidencia, muy clara, entre el taller escultórico del interior de la cabecera de este edificio zaragozano y alguno de los talleres escul-

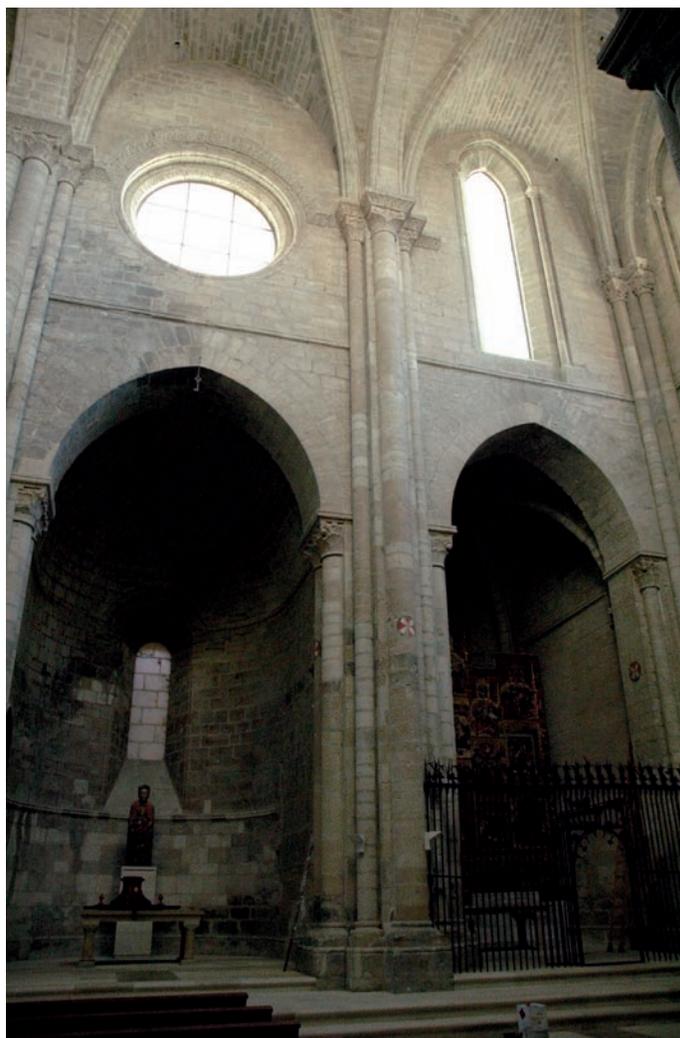


Capiteles del ábside central

tóricos de Tudela, concretamente los de la iglesia de San Nicolás y del claustro de la colegiata. En este sentido, no hay que olvidar que la iglesia de Tudela dependió durante siglos del obispado aragonés de Tarazona, sin lugar a dudas muy marcado por lo que se hacía en Zaragoza.

El exterior del edificio no muestra claramente el carácter románico de la iglesia, ya que está rodeado por diversas capillas y otras construcciones tardías, como la emblemática capilla de Santa Ana (por citar sólo una de las capillas tardías); la torre campanario, que sustituye a la torre medieval de la misma función que se hundió en 1676; la zona de la sacristía nueva; el Palacio Decanal; o las casas que rodean el claustro por su lado sur. A pesar de estas construcciones tardías puede verse parte del edificio medieval, como la zona superior de los ábsides, las tres espléndidas portadas con escultura románica (sur, norte y oeste), parte del muro y del alero norte de la iglesia y una magnífica vista de las partes altas de la zona sur desde el claustro. También son visibles las torrecillas que originalmente se elevaban sobre la zona de los tejados, una sobre

el ábside principal y dos flanqueando la fachada oeste, aunque de estas últimas sólo queda completa la situada en la zona sur (aunque su parte alta es gótica), ya que la del lado norte perdió su parte superior al caer la torre campanario construida a principios del siglo XIII. Además puede verse el material de construcción del edificio, en el que se utilizó una piedra de cantería de gran tamaño y bien cortada. En el exterior vemos también que los modillones de las capillas del transepto poseen una interesante decoración a base de motivos florales, que son en realidad modillones musulmanes de época califal procedentes de la mezquita mayor de Tudela y reutilizados en el edificio (GÓMEZ MORENO, 1945 y PAVÓN MALDONADO, 1978 y 2006). El resto de los modillones, tanto del ábside central como del transepto y naves, parecen imitar el modelo ofrecido por los canecillos de la mezquita, aunque simplificando su esquema decorativo, ya que se mantiene la estructura de modillón integrado por rollos, pero se ha eliminado la decoración floral. Hay también algunos de estos modillones nuevos.



Interior del transepto sur

En cada uno de los hastiales o extremos del transepto y de la nave central se abrió una puerta y ello permitió que se organizaran tres fachadas, cada una de las cuales está integrada por dos niveles: el inferior con los elementos escultóricos correspondientes a la puerta y el superior integrado por las ventanas o vanos. Tales vanos son tres estrechas y elegantes ventanas en cada una de las dos fachadas laterales y un gran rosetón con estructura radial en la fachada oeste. Este último está incluido dentro de un gran arco de descarga que ocupa la parte alta del muro y fue repuesto por una restauración de la Institución Príncipe de Viana, ya que Segura Miranda todavía vio el rosetón tapiado y en espera de la restauración a partir de algunas piezas halladas (SEGURA MIRANDA, 1964). Por tanto, la reposición de su estructura es posterior al trabajo de este autor y, desde luego, la observación directa y de cerca de esta ventana confirma la idea de la restauración, ya que se aprecia que la mayor parte de la

estructura de este rosetón es nueva (MELERO MONEO, 2007).

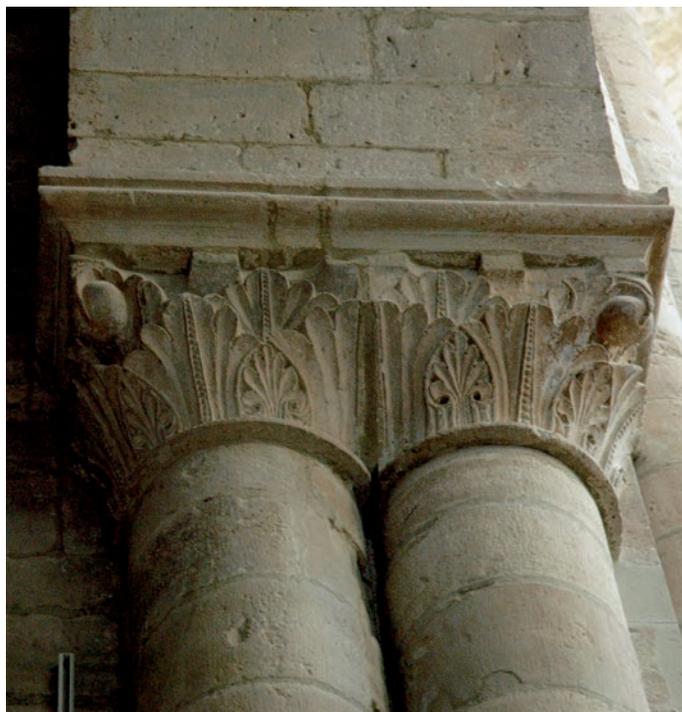
Al entrar en el interior nos damos cuenta de que la etiqueta de arquitectura de transición o hispano-languedociana que se ha aplicado a este edificio, como a tantos otros, es simplemente una etiqueta. De hecho, encontramos estructuras románicas en la planta y muros del nivel inferior y estructuras claramente góticas en la parte alta, concretamente en las ventanas del nivel superior del muro o las bóvedas. También se utilizaron capiteles con decoración gótica tanto en el nivel bajo del último tramo del edificio como en el nivel alto de la nave central y parte del transepto (excepto en su muro oriental). Las dos naves laterales y la central están compuestas por cuatro tramos longitudinales, cuadrados en el caso de las naves laterales y rectangulares en el caso de la central. Todo el edificio está cubierto por bóvedas de crucería, salvo los dos ábsides que flanquean el ábside central, los cuales poseen cubiertas de bóvedas de cañón en el tramo recto y de cuarto de esfera en el semicircular. El ábside central posee una bóveda gallonada en la zona semicircular, mientras que el coro que le precede presenta una bóveda de crucería similar a las del resto de la iglesia. Las distintas bóvedas de crucería correspondientes a cada uno de los tramos que componen el edificio están separadas de la bóveda anterior y de la posterior por un arco fajón. Estos arcos apoyan sobre semicolumnas adosadas, que poseen capiteles decorados, cuyo fuste recorre toda la altura del muro y lo mismo ocurre con las semicolumnas que soportan los nervios de las bóvedas, integrándose todas ellas en los pilares cruciformes, que recogen tanto las semicolumnas de la nave central como las que soportan los arcos fajones o formeros de las naves laterales. Naturalmente, en el caso de las naves laterales una parte de los pilares se encuentran embutidos y adosados a los muros perimetrales, mientras que otros forman parte de los pilares de separación de las naves central y laterales.

Cada tramo de la nave central de la iglesia posee una composición mural bastante sencilla. Así, en la parte inferior, encontramos el arco formero (ligeramente apuntado) que comunica la nave central con la lateral correspondiente y en la mitad superior encontramos una ventana por tramo, estando separados ambos niveles en la nave central por una imposta decorativa horizontal que divide el muro en dos pisos o alturas. Esta imposta, como elemento de división del muro en altura, también se utilizó en el transepto. En cuanto a las ventanas, éstas poseen distintas tipologías a lo largo del edificio y proporcionan una buena luminosidad a la nave central y al transepto. En el caso de las naves laterales la luminosidad es claramente menor,



Interior del transepto norte

Capitel del transepto sur



Capitel del transepto norte



pero hay que tener en cuenta que está bastante alterado el sistema de iluminación original de esta zona, puesto que en la nave norte se han abierto capillas en épocas posteriores a la Edad Media que han eliminado las ventanas originales del edificio. En el caso de la nave sur quedan las tres ventanas correspondientes a los tres tramos más occidentales (una por cada tramo), pero hemos perdido la que debió ubicarse en el primer tramo de esta nave sur, ya que el muro de esta zona fue radicalmente variado al rehacerse la capilla del Espíritu Santo en el siglo XVIII.

ESCULTURA MONUMENTAL DEL INTERIOR DE LA IGLESIA

Desde el punto de vista de la escultura monumental, el edificio de la colegiata presenta el trabajo de diversos talleres escultóricos del románico tardío, concretamente, el taller que realizó la escultura del interior de la cabecera, es decir, de los cinco ábsides y del refectorio; el taller de la puerta lateral sur de la iglesia y el taller de la puerta lateral norte; los talleres que trabajaron en los capiteles del interior

Interior de la nave central



de las naves laterales de la iglesia y en los capiteles bajos de los primeros tramos de la nave central, o el taller que realizó las partes altas de la puerta del Juicio. Además de ello habría al menos que citar el taller que trabajó en el primer gótico en las arquivoltas y capiteles de la puerta del Juicio y los talleres que en el gótico más avanzado realizaron los capiteles de las zonas altas de una parte del transepto, de la nave central y de la zona occidental de las naves laterales.

El taller escultórico que trabajó primero en la colegiata de Tudela fue, desde el punto de vista iconográfico, menos rico que su sucesor, ya que tan sólo se realizaron capiteles vegetales que dependen de forma bastante directa de las primeras obras del gótico francés, como Saint-Denis y ciertas partes de la fachada oeste de la catedral de Chartres. Estos capiteles se encuentran localizados en las capillas absidales, en las parte altas del muro oriental del transepto y también quedan restos de la escultura de este taller en el espacio que podemos identificar con el refectorio, en el ángulo sureste del claustro. De acuerdo al estudio de esta escultura y a los datos documentales conocidos, las fechas en las que dicho taller debió trabajar fueron sin duda anteriores a la dedicación de la iglesia en 1188, pero este taller no tuvo continuidad, ya que la escultura que se realizó después varió radicalmente, tanto respecto a la temática como en cuanto a los aspectos estilísticos (MELERO MONEO, 1997 y 2007). Respecto a lo que se acaba de indicar en relación a la filiación de esta escultura, no creo que dependa de ciertos capiteles vegetales de la cabecera de la catedral de Sigüenza, como ha propuesto Martínez de Aguirre (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2006). De hecho, aún cuando se pudiese admitir que tanto los capiteles Tudela como los de Sigüenza seguían un modelo cercano, no hay ningún motivo para suponer que los capiteles de Sigüenza pudieran ser el modelo de Tudela, ciudad relacionada con la Isla de Francia por razones tanto políticas como artísticas y no sólo en las fechas que afectan a la cronología de los capiteles sino también en otros momentos. En cambio no tenemos ningún motivo para imaginar una relación con Sigüenza, ya que el uso de libros de modelos con motivos decorativos vegetales justifica las coincidencias sin tener que pensar en una relación concreta, más aún cuando las fechas dadas para los capiteles de esta última iglesia no son anteriores a las fechas de Tudela. En este sentido, recordemos que los capiteles de Tudela debían estar realizados antes de la dedicación de 1188.

En los capiteles bajos de los primeros tres pilares de separación de las naves (a continuación del transepto) y en los correspondientes capiteles de los mismos pilares de las naves laterales trabajaron escultores cuya formación deriva de la escultura del claustro y realizaron tanto temas

figurativos como de animales y vegetales. Hay claras diferencias entre los capiteles de la nave sur y los de la nave norte, que serían los últimos de la etapa románica y que están conectados estilísticamente tanto con la escultura de la puerta norte como con la escultura de la primera etapa de la puerta del Juicio de la misma iglesia. Como ya se ha indicado, en el interior de la iglesia la decoración de los capiteles bajos de los dos pilares más occidentales, así como los capiteles altos de la mayor parte del edificio (salvo del muro oriental del transepto y de las capillas de la cabecera) se realizaron en época tardía y estética claramente gótica.

ESCULTURA DE LA PUERTA SUR DEL TRANSEPTO

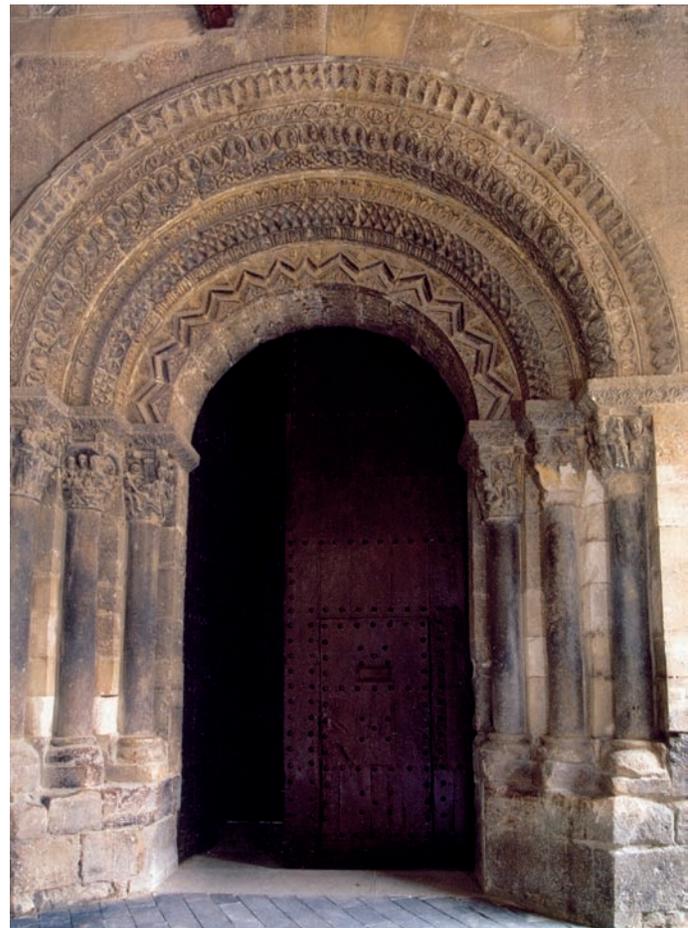
En el extremo sur del transepto encontramos una puerta que posee un arco de medio punto rodeado por arquivoltas, que apean a ambos lados de dicho arco sobre tres capiteles. La decoración de estas arquivoltas está formada por motivos vegetales y geométricos, pero los capiteles poseen decoración figurativa. Ésta última desarrolla un ciclo apostólico en el que se aprecia un claro protagonismo de San Pedro.

En los capiteles se evidencia la dependencia de la escultura del claustro, aunque hay claras diferencias de calidad que implican ciertas modificaciones estilísticas respecto a la escultura citada, así como dos grupos diferentes de canteros trabajando en los capiteles de esta puerta sur, dadas las diferencias de calidad, de proporción, de composición, etc. de los capiteles de las jambas derechas respecto a los de las jambas izquierdas. No obstante, es evidente que todos los capiteles de esta puerta deben pertenecer a un único taller, que sin duda estaba formado por canteros cuyo trabajo dependía de la escultura del claustro. Esta escultura probablemente puede fecharse hacia 1190-1195, antes del inicio de la galería oeste del claustro. Sin embargo, la estructura arquitectónica podía existir ya hacia 1173, puesto que en un documento datado en esa fecha se habla de una concordia sobre una tienda que se ubicaba delante de la puerta de San Gil de la iglesia de Santa María, es decir, delante de la puerta sur que se abre junto a la capilla de San Gil (MELERO MONEO, 1997, 2006 y 2007). No parece aconsejable pensar que la cita de la capilla se refiriese al edificio primitivo, ya que por un lado no llegaba hasta el lugar donde se encuentra esta puerta y por otro no sabemos que la antigua mezquita convertida en iglesia tuviese una capilla dedicada a San Gil. Ni tan siquiera podemos suponer que se compartimentase el espacio de lo que había sido sala de oración de la mezquita para crear

capillas. Por otro lado, recordemos que la devoción a San Gil y esta capilla siguieron existiendo al menos hasta el siglo XV, momento en que el retablo encargado por el Canciller Francisco de Villaespesa para la que sería su capilla funeraria dedicó una parte de su iconografía a la antigua advocación de este espacio, es decir, a San Gil.

Desde el punto de vista iconográfico, como ya indiqué hace años, en esta puerta se representa un ciclo apostólico en el que se destaca la figura de San Pedro, pero esta escultura aún no estaría realizada en 1173, momento en que el documento comentado denominaba a esta puerta como de San Gil por su proximidad a la capilla de dicho santo (MELERO MONEO, 1994-5). El ciclo se inicia por el capitel interno de las jambas izquierdas según el espectador donde encontramos representado a Cristo caminando sobre las aguas en dirección a la barca de los apóstoles, mientras que Pedro se dirige hacia él también por el agua y comienza a hundirse, debiendo ser salvado por Cristo que le recrimina su falta de fe. La fuente literaria de esta escena es Mateo (14, 22-33), único pasaje que habla de Pedro caminando y hundiéndose en las aguas. Esta escena

Puerta sur





Puerta sur. Capiteles de la derecha con el Milagro de San Pedro

se sitúa en el momento posterior al milagro de la multiplicación de los panes y los peces, ocurrida a su vez después de que se comunicase a Cristo la muerte del Bautista. El ciclo continúa con el capitel intermedio donde se representa el tema evangélico en el que una mujer unge los pies de Cristo con perfume. Se trata de la unción realizada en la cena en casa de Simón el leproso, es decir, un episodio situado antes de la Pasión. Este tema se encuentra en los cuatro evangelios canónicos, por tanto, en Mateo (26, 6-13), Marcos (14, 3-9), Juan (12, 1-8) y Lucas (7, 36-50). Sin embargo, las dos versiones que mejor se relacionan en este capitel son las de Lucas y Juan, en las que la mujer unge los pies de Cristo, mientras que en los otros dos textos se dice que le ungió la cabeza. Pero, en la versión de Lucas se identifica la mujer con una pecadora a la que Cristo perdona sus pecados, mientras que en la de Juan la mujer es María de Betania, que era hermana de Lázaro, al que Cristo había resucitado. Entre ambos textos parece probable que la escena de este capitel represente el episodio narrado por Lucas y que por tanto se trate de la cena en casa de Simón el fariseo y la mujer sea la pecadora perdonada por Cristo según el citado texto evangélico (MELERO MONEO, 2006 y 2007). La escena ocurre poco antes de la Pasión de Cristo y el Evangelio la presenta como la unción para la sepultura. El capitel más externo representa el inicio de la Iglesia y de la primacía de Pedro, ya que en una de sus caras se representa una *Traditio Legis*, en la que San Pedro y San Pablo reciben de Cristo la ley de la Iglesia. En el otro lado del capitel (el más externo) se representan los dos apóstoles citados con sus atributos habituales, es decir, la espada de San Pablo y las llaves de San Pedro.

En el caso de las jambas derechas del espectador los tres capiteles se refieren también a San Pedro, mediante un

tema narrado por los *Hechos de los Apóstoles* y que aquí es representado a través de tres episodios, ubicados cada uno de ellos en uno de los tres capiteles. Así, el capitel interno presenta la curación de un parálítico realizada por San Pedro en presencia de San Juan Evangelista delante del templo de Jerusalén (Hch 3, 1-8), siendo bien claras las muletas utilizadas por el parálítico hasta el momento del milagro. En el capitel medio se representa el momento siguiente en que San Pedro se puso a predicar delante del pórtico de Salomón del mismo templo en presencia del parálítico curado y de san Juan (Hch 3, 9-26). Por último, en el capitel externo se alude a los sacerdotes del templo que enojados ante la curación decidieron prender a Pedro junto a Juan para interrogarles (Hch 4, 1-31). Por tanto, se trata de un ciclo apostólico, con un resalte especial de la figura de San Pedro (MELERO MONEO, 1994-5, 2006 y 2007). En este sentido, creo que es evidente que en estos tres capiteles no hay ninguna referencia al tema de la Duda de Santo Tomás, como se había supuesto antiguamente (CMN).

ESCULTURA DE LA PUERTA NORTE DEL TRANSEPTO

En el extremo norte del transepto se abre otra puerta que, como en el caso de la situada en el hastial sur, posee decoración escultórica con arquivoltas, capiteles y en este caso ménsulas que soportan el tímpano. Entre las diferencias de esta puerta norte respecto a la puerta del transepto sur pueden citarse, por ejemplo, que el arco que define la puerta norte es ligeramente apuntado y que presenta un tímpano sobre ménsulas decoradas, aún cuando el tímpano no posee decoración. La puerta tiene tres arquivoltas y un arco guarda lluvias, todo ello con decoración vegetal, y como apeo de las tres arquivoltas hay tres columnas con los correspondientes capiteles a cada lado de la puerta.

Desde el punto de vista formal la escultura de estos capiteles muestra claras dependencias compositivas respecto a algunos capiteles del claustro de la misma iglesia, pero el estilo denota evolución formal, con plegados lineales y más planos que en el claustro, aunque sin perderse totalmente el carácter volumétrico de las figuras. También se nota una cierta influencia de la escultura de los primeros conjuntos góticos del norte de Francia (MELERO MONEO, 1997, 2006 y 2007).

En cuanto a la iconografía, se representaron dos ciclos hagiográficos, uno de ellos es el dedicado a San Juan Bautista en las jambas izquierdas del espectador y otro dedicado a San Martín de Tours en las jambas derechas. Los episodios representados en ambos casos son los habituales,



Puerta norte

así en el ciclo de San Juan Bautista la narración se inicia con el capitel interior, en el que se representa el Bautismo de Cristo, que está flanqueado por San Juan Bautista y un ángel. A continuación en el capitel intermedio encontramos el Banquete de Herodes y la danza de Salomé, para acabar en el capitel externo con la decapitación del Bautista y la entrega de su cabeza. En el caso del ciclo de San Martín el relato también se inicia en el capitel interior, donde se representa el episodio de la Caridad de San Martín, es decir, vemos al santo a caballo, en el momento en el que parte su capa para compartirla con un pobre. A continuación, en el capitel medio, se representa el sueño del santo en el que Cristo le muestra el paño donado al pobre, que en realidad era el mismo Cristo. Finalmente, en el capitel externo encontramos un milagro del santo en el que resucita a un joven tras los ruegos de la madre, probablemente se trata de la resurrección del neófito Ligugé. En cuanto a las ménsulas con decoración figurativa que sopor-



Capiteles de la puerta norte. Ciclos de San Juan Bautista y de San Martín de Tours

ta el tímpano, poseen una serie de aspectos formales muy cercanos a la escultura de los primeros capiteles de la nave norte del interior de la iglesia.

Desde el punto de vista cronológico la escultura de esta puerta puede datarse como inmediata a la galería oeste del claustro, probablemente hacia 1200-1204, quizá antes de la consagración datada en la última fecha (MELERO MONEO, 1994-5, 1997, 2006 y 2007).

ESULTURA DE LA PRIMERA ETAPA, O ROMÁNICA, DE LA PUERTA DEL JUICIO

En la fachada oeste de la iglesia de Santa María de Tudela se localiza la denominada puerta del Juicio, así llamada debido al tema iconográfico representado en ella. Como se ha visto, se enmarca dentro de un gran arco apuntado y posee un pronunciado derrame. Aunque los



Detalle de la Puerta del Juicio

restos de la puerta que han llegado hasta nosotros son esencialmente del primer gótico (arquivoltas, capiteles y ménsulas del tímpano conservado sin decoración), la zona superior de esta portada y probablemente el proyecto original pertenecieron al románico, así como los pequeños aleros con decoración figurativa incrustados en el muro de la fachada oeste a ambos lados de la portada. Esta escultura o parte románica de la portada puede conectarse estilísticamente con la escultura de la puerta norte de la colegiata de Tudela y con la escultura del interior de la misma iglesia, concretamente la que encontramos en los capiteles de la nave norte situados en los tres primeros pilares.

La iconografía de la etapa románica de esta puerta, es decir, del alero superior y los aleros de las enjutas es bastante sencilla. Se trata de ángeles y santos en el alero alto y a ambos lados de la puerta hay pequeños aleros soportados por modillones figurativos esculpidos con diversas figuras alegóricas, por ejemplo la lucha de Sansón y el león. Por su parte, en las ocho arquivoltas que rodean la puerta (que no se tratarán aquí por ser de principios del gótico), se repre-

sentan de forma amplia las consecuencias del Juicio Final tanto en el Paraíso como en el Infierno, mientras que en los capiteles de las jambas (también del primer gótico) hay un ciclo del Antiguo Testamento. Finalmente, en las ménsulas que soportan el tímpano sin decorar hay ángeles que anuncian el Juicio Final y animales antropófagos. Cronológicamente es posible la escultura de la zona alta de la puerta del Juicio, es decir, la parte románica, pudiese estar acabada hacia 1204, aunque en dicho momento todavía no debía estar colocada en el lugar donde se ha conservado (MELERO MONEO, 1997, 2006 y 2007).

Respecto al programa iconográfico de esta puerta, desarrollado a principios del gótico, no debemos olvidar que las arquivoltas tienen una serie de particularidades que pueden estar justificadas tanto por el primer proyecto de la fachada, como por los antecedentes de la colegiata en el campo de la traducción del árabe a las lenguas romances y al latín. En este sentido y desde el punto de vista de la iconografía de la escultura de la puerta del Juicio, concretamente del posible uso de la tradición literaria musulmana

en la definición de los castigos de algunos de los condenados incluidos en el infierno, hay que tener en cuenta no sólo el mantenimiento de la población musulmana y por tanto de sus tradiciones religiosas hasta su expulsión en el siglo XVI, sino también ciertos datos histórico-documentales de mitades del siglo XII. Así, algunos estudios relacionan al clérigo inglés Roberto de Ken con la colegiata de Tudela y con la traducción del Corán y otras obras musulmanas, quizá junto a Germán el Dálmata, por encargo del abad de Cluny Pedro el Venerable (MARTÍN DUQUE, 1962; BURNETT, 1977; y MELERO MONEO, 1987, 1997, 2006 y 2007). Según un dato documental Roberto de Ken fue canónigo de Tudela en 1156, además de haber sido arcediano de la diócesis de Pamplona de 1143 a 1157. Ello, junto al encargo de Pedro el Venerable, puede suponer el funcionamiento de un centro de traducción del árabe al latín y al romance ubicado en Tudela o en Tarazona, obispado del que dependía la colegiata tudelana y cuyos obispos y otros integrantes del cabildo catedralicio fueron también y a la vez canónigos de Tudela. Además, y aún cuando la realización de gran parte de la puerta corresponde al primer gótico es bastante probable que el proyecto global de la puerta, tanto desde el punto de vista de la estructura como de la iconografía, existiese desde el principio y quizá debemos interrogarnos sobre el papel que tuvo en el diseño de su programa iconográfico el citado clérigo Roberto de Ken o de Chester. En este sentido, podría haber sido él o algún otro clérigo dedicado a la traducción de textos árabes, quien proporcionase las descripciones de los castigos del infierno, tanto los que se explican según la tradición cristiana como los que pueden proceder de la tradición musulmana, ya que debía conocer bien ambas tradiciones escatológicas tal y como se demuestra por su trabajo como traductor de los textos musulmanes.

Evidentemente, cuando se realizaron las arquivoltas y capiteles de la puerta del Juicio, el clérigo Roberto ya no estaba en Tudela y quizá tampoco su equipo de traductores y eso pudo determinar que su proyecto fuese variado, introduciéndose en el sentido general del programa iconográfico otras ideas derivadas de problemas que la propia colegiata tuvo en momentos posteriores, más cercanos a la segunda etapa de la puerta del Juicio, como el enfrentamiento de la iglesia de Santa María con Sancho el Fuerte y con el colectivo judío por razones de impagos de impuestos. Estos problemas pudieron motivar que en el programa se cargasen las tintas en los pecados contra la usura (conducta de la que se acusó al rey Sancho el Fuerte) y que hubiese un cierto antisemitismo en la intención del conjunto de los castigos infernales por los enfrentamientos que la iglesia de Santa María de Tudela tuvo tam-

bién con el colectivo judío, igualmente por el impago de impuestos.

IMAGEN ROMÁNICA DE CULTO: VIRGEN BLANCA

Entre las imágenes de culto de la colegiata de Tudela sin duda destaca la imagen conocida como Virgen Blanca, conservada actualmente en la capilla interna del transepto sur o capilla de San Juan Evangelista. Esta imagen románica fue realizada en piedra por el taller del claustro, de acuerdo a las características estéticas propias de la escultura de dicho recinto. Probablemente fue la imagen titular de

Virgen Blanca (Foto: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra)



la iglesia desde sus inicios hasta el momento en que fue sustituida por el retablo pintado para el altar mayor en 1494. De hecho, al ser retirada fue guardada detrás del citado retablo mayor, lugar donde la encontraron Castro y Fuentes en 1930. Su conexión con el taller escultórico del claustro permite datar esta imagen de María hacia 1195-1200 (MELERO MONEO, 1997).

CLAUSTRO Y DEPENDENCIAS CLAUSTRALES. ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS

En el claustro hemos conservado sus cuatro galerías y una parte de los ambientes conventuales que se proyectaron para la vida en comunidad de los canónigos, aunque, debido a la temprana secularización del cabildo en 1238, algunos de dichos ambientes pronto fueron transformados para ser usados como capillas (MELERO MONEO, 1997 y 2007).

Como ya he indicado, el claustro y las estancias que lo rodean se construyeron al sur de la iglesia, pero no se adosaron a ella, sino que entre la iglesia y el claustro quedó un espacio que originalmente había sido ocupado por la Mezquita Mayor y después por la iglesia de la primera mitad del siglo XII y que cuando la iglesia nueva o de la segunda mitad de dicho siglo estuvo acabada fue utilizado con fines funerarios (MELERO MONEO, 2007). En la parte más oriental de esta zona, justo en el límite con el brazo sur del transepto, existieron desde una fecha muy temprana la capilla del Santo Cristo de la Consolación y la capilla del Espíritu Santo. Esta última capilla está documentada en 1239 y en 1283, y en el siglo XVIII fue unida con la del Santo Cristo en una obra barroca que dio como resultado la actual capilla del Espíritu Santo, realizada a partir de 1737. Al sur de estas dos capillas y del espacio que hoy conocemos como tránsito al claustro, encajado en la galería oriental del claustro, estaba originalmente el dormitorio de los canónigos, que posteriormente fue compartimentado y convertido en capillas, de las que la más septentrional fue usada tardíamente como sacristía de las parroquias de Santa María y San Julián.

Así, en el muro de la galería oriental encontramos (de Norte a Sur) diversas puertas de épocas distintas, aunque aquí nos interesan los restos de puertas románicas como la puerta que comunicaba la galería oriental del claustro con el dormitorio de los canónigos, que corría paralelo a buena parte de la panda oriental, como he dicho, a continuación del actual tránsito al claustro y de la capilla del Espíritu Santo. Se debía acceder a este dormitorio a través de un arco de medio punto (hoy tapiado) que encontra-

mos a continuación del sepulcro gótico ubicado poco después de la puerta post-medieval del tránsito (MELERO MONEO, 2007). Más hacia el sur hay otras puertas tardías, por ejemplo la que comunica el claustro con lo que fue la capilla de San Denis, que en el siglo XII era también parte del dormitorio de los canónigos. La ubicación del dormitorio del cabildo en este espacio puede suponerse tanto por los restos arquitectónicos, como por la topografía habitual del dormitorio en conjuntos catedralicios y monacales o por la documentación de esta iglesia de Tudela, de acuerdo a la cual el dormitorio existía todavía en el año 1299, como puede comprobarse en el documento en el que se realiza la concesión de un sepulcro al lado de la puerta del dormitorio en el claustro. Este documento confirma lo que sabemos por los restos, es decir, que fue en el siglo XIV cuando el espacio del dormitorio románico se partió y se destinó a distintas capillas. Justamente, en el muro norte del dormitorio las recientes excavaciones han encontrado restos arqueológicos correspondientes a la *qibla* de la antigua mezquita anterior al edificio románico (Sesma, 2006) y restos pictóricos de la remodelación del siglo XIV, también detectables en los muros oeste y sur del espacio conocido como sacristía de las parroquias de Santa María y San Julián por el uso tardío que se dio a esta parte del dormitorio (MELERO MONEO, 2007). Como ya he indicado, la segunda capilla ubicada en el espacio del antiguo dormitorio fue dedicada a San Dionisio o San Denis, tal y como nos indica un documento de 1418 por el que el deán de Tudela Sancho Sánchez de Oteiza autorizaba a la cofradía de San Dionisio la construcción de una capilla en el claustro. Este espacio fue usado posteriormente como capilla de la cofradía penitente de San Pedro y San Pablo, formada principalmente por sacerdotes. En fin, esta capilla también fue conocida como Escuela de Cristo.

En la galería sur las puertas antiguas han sido totalmente desfiguradas, pero, tras las nuevas puertas quedan restos que podrían identificarse con el refectorio (el espacio situado más al este de la galería) y con algunas estancias de la cilla de la colegiata, los espacios situados más hacia el Oeste. Así, el refectorio del cabildo debió ser una gran sala cuyo eje longitudinal es paralelo a la galería sur del claustro y que en época tardía, ya moderna, fue dividida en dos pisos desde el punto de vista de su altura. Recordemos que este espacio es citado en distintos documentos del siglo XII y que en él se conservan restos escultóricos similares a los de la cabecera de la iglesia, que desde el punto de vista cronológico es la escultura más temprana del conjunto. A continuación de lo que suponemos fue el refectorio hay otros ambientes utilizados como



*Panorámica
del claustro*

Vistas del claustro a comienzos del siglo XX (Archivo de la Institución Príncipe de Viana. Fondo Comisión de Monumentos)



almacenes y bodegas, en uno de los cuales se construyeron grandes recipientes (quizá utilizados como silo, lagar o nevera) para recoger los diezmos agrícolas que recibía el cabildo de la colegiata. En esta misma galería debió estar la cocina. Mientras que los espacios de la galería oriental fueron transformados en capillas como consecuencia de la secularización del cabildo de Tudela en 1238, los ambientes de la galería sur después de la secularización se pudieron seguir dedicando a funciones prácticas relacionadas con los bienes en especie que seguía recibiendo la colegiata por distintas vías (MELERO MONEO, 2003 y 2007).

En la galería oeste hemos perdido las construcciones originales, ya que a finales del siglo XV y principios del XVI fueron sustituidas por el palacio decanal, como consecuencia de la ampliación de la casa del deán de la colegiata. Finalmente, en la galería norte o lado que corre paralelo a la iglesia, el muro presenta diversos restos que explican algunos aspectos del espacio con función funeraria que debía estar situado entre la iglesia y el claustro (MELERO MONEO, 2007). Además, durante las obras de la iglesia románica parte de esta misma zona debió ser utilizada con fines constructivos, según indican los resultados de la excavación del espacio situado al oeste del tránsito (entre el muro sur de la iglesia y el muro norte del claustro), donde el equipo de arqueología dirigido por Jesús Sesma ha encontrado restos de un horno y un aljibe, además de una fosa de enterramientos.

ESCULTURA DEL CLAUSTRO

Las cuatro galerías del claustro de la iglesia de Santa María conforman un espacio cuadrangular con dos lados algo más largos (este y oeste) que los otros dos (norte y sur) y como se ha visto están rodeadas de una serie de estancias. Estas galerías están integradas por arcos de medio punto que apoyan sobre columnas cuyos capiteles tienen una rica decoración escultórica. Además, en el centro de cada una de las cuatro galerías hay un pilar en el que se adosan dos capiteles dobles y en cada uno de los cuatro ángulos del claustro hay otro pilar que tiene adosados capiteles por sus cuatro lados. La escultura conservada en el claustro es en su mayor parte figurativa y se localiza en los capiteles de las cuatro galerías, aunque también hay un cierto número de capiteles vegetales en la galería oeste, así como en la zona alta de los pilares noroeste, suroeste y noroeste. A esta escultura habría que añadir los restos ya comentados de capiteles realizados por el taller de la cabecera de la iglesia en el refectorio y algu-

nos capiteles vegetales ubicados en el muro norte del claustro.

El taller escultórico que realizó los capiteles de la arquería del claustro fue el que más trabajó e influyó tanto en la misma iglesia de Santa María como en otros edificios de Tudela. Se trata de un taller que deriva claramente de los capiteles del pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela y que está conectado con el que realizó la escultura de San Nicolás de Tudela o con el que trabajó en el interior del ábside de la Seo de Zaragoza y de forma menos estrecha también se puede conectar con otros conjuntos escultóricos como una parte de la escultura de la fachada que Santo Domingo de Soria y otros conjuntos aragoneses, castellanos y riojanos. La relación de la escultura tudelana con Compostela se ve en los capiteles del pórtico gallego, pero no en las formas que se aprecian en las figuras de las jambas o en las zonas altas de las tres puertas de dicho pórtico (arquivoltas y tímpano). Así, las relaciones son especialmente evidentes con capiteles como el que presenta las Tentaciones de Cristo en el parteluz de la puerta central del pórtico compostelano. En este sentido, no parece de ningún modo aceptable la antigua teoría que veía en la escultura del tímpano de San Nicolás de Tudela, y por tanto en una parte de la escultura del claustro de Santa María, lo que se denominaba como la obra del Maestro Mateo joven. La escultura de Tudela está conectada con el pórtico compostelano, pero no parece posible que se trate de una obra anterior, sino posterior. En definitiva, el taller escultórico de Tudela pudo ser una consecuencia del pórtico y no un precedente. Del mismo modo, no podemos olvidar la cuestión de la relación de los escultores del claustro de Santa María y de la iglesia de San Nicolás de Tudela con los que trabajaron en el interior de la cabecera de la Seo de Zaragoza, respecto a los cuales hay un claro paralelismo formal y de modelos, al margen de que pueda haber diferencias de calidad entre los conjuntos tudelanos y el de Zaragoza (MELERO MONEO, 1997, 2006 y 2007). Es evidente por los datos documentales que conservamos relativos a la Seo de Zaragoza que su escultura debió realizarse en los últimos años del siglo XII, quizá en la década de los años 80 del citado siglo. Pero, también debemos tener en cuenta que la fecha de 1188 dada para el Pórtico de la Gloria supone que en ese momento la escultura localizada debajo del dintel del tímpano estaba no sólo realizada, sino también colocada en su lugar. Ello implica que la realización de tal escultura pudo ser unos cuantos años antes y que los escultores responsables de los capiteles pudieron dispersarse por diversos lugares del norte de la península, que en esa época realizaban obras con esculturas.

En este taller del claustro destaca la alta calidad del modelado y una gran riqueza compositiva, si bien, como ocurre en la mayoría de la escultura románica, la escultura de esta zona fue realizada por un taller, que debía estar integrado por un maestro de bastante calidad que pudo ser el jefe del taller y por una serie de ayudantes, que realizaron la mayor parte de la escultura del claustro y que muestran una buena asimilación respecto a los conceptos estéticos del escultor principal. En este sentido, la escultura de este claustro presenta bastante unidad estilística, a pesar de que pueden apreciarse tres fases distintas con pequeñas variaciones, y el trabajo del taller se puede fechar entre la década de los 80 y 1200 o poco después. Según mi opinión, la escultura de las galerías del claustro se inició por los capiteles de la galería norte y fue avanzando por la galería este y la sur, para acabarse por la oeste y por los capiteles vegetales del muro norte. Pero, hay que tener en cuenta que la escultura del pilar angular noroeste no corresponde a la escultura del primer momento, sino a la etapa correspondiente a la galería oeste, galería que acaba con el citado pilar. Desde el punto de vista del estilo, el taller que trabajó en la escultura del claustro posee unas características formales que se enmarcan dentro de lo que fue la escultura del románico tardío hispano. Se trata de una figuración con gran volumen y con gran movilidad de figuras, que en parte se había liberado de su dependencia del marco arquitectónico, a pesar de seguir teniendo como base estructuras arquitectónicas como los capiteles. Los plegados eran abundantes y muy plásticos, con gran modelado, aún cuando hay excepciones, pero los rostros seguían siendo bastante generalizados. También es evidente una clara concepción espacial y en los mejores capiteles una compleja y bien pensada composición de las escenas. Puede comprobarse además que la acción desarrollada en los capiteles figurativos es casi siempre evidente, gracias a la gesticulación de los personajes y al uso de elementos que sirven como contexto de los diferentes espacios o lugares representados (MELERO MONEO, 1992, 1997, 2006 y 2007).

Entre los capiteles de mejor calidad de la galería norte destacan los de las Bodas de Caná y de la Resurrección de Lázaro, mientras que entre los de peor calidad habría que citar por ejemplo el de la Epifanía. En cambio, a lo largo de las galerías este y sur hay un nivel bastante similar de calidad, aún cuando se podrían citar algunas excepciones a ello en ambas galerías. Como ya he indicado en otras publicaciones anteriores, las similitudes de algunos capiteles de la galería oeste del claustro de santa María respecto a algunas figuras del tímpano conservado de la iglesia de San Nicolás, sirven para demostrar que en la fase final de las obras escultóricas del claustro de la iglesia de Santa



Bodas de Caná



Resurrección de Lázaro



Epifanía

María hubo una nueva relación con el taller de San Nicolás, que realizó formas muy similares aunque de mayor calidad. Estas similitudes son evidentes en los capiteles de la galería occidental del claustro dedicados a David y sus músicos o a la Parábola de Lázaro y Epulón. También debemos recordar que esta conexión no era la primera, ya que parece muy probable que el inicio del taller escultórico de las galerías del claustro de Santa María fuese realizado por algún escultor del taller de San Nicolás de Tudela, iglesia de patrocinio real y cuya escultura tiene una altísima calidad (MELERO MONEO, 1992).

En cuanto a la iconografía, la escultura del claustro de Santa María de Tudela posee una temática amplia con asuntos evangélicos, hagiográficos, simbólicos, ejemplares (a través de parábolas) y decorativos, en este caso por el uso de animales o vegetales. El ciclo más extenso del claustro de Tudela es el de la vida de Cristo, que se desarrolla a lo largo de las galerías norte y este, y que alude tanto a la Infancia como a la Vida Pública, Pasión y Resurrección. El ciclo hagiográfico se desarrolla a lo largo de la galería sur y en el pilar central de la galería oeste, aunque en este caso en el tema de San Martín pudo primar su carácter ejemplar. Finalmente, es en la galería oeste donde encontramos algunos temas ejemplares junto a capiteles simbólicos, moralizantes y decorativos. A ello se unen los capiteles vegetales colocados en la zona alta de tres de los cuatro pilares angulares del claustro y el complemento figurativo del ciclo de resurrección situado en la parte alta del pilar sureste, donde encontramos representada la figura de Cristo de la Ascensión y una imagen de la *Maiestas Domini* sobre la Pentecostés.

Entre los capiteles dedicados a la Infancia de Cristo encontramos los que narran la Natividad, la Epifanía, el Anuncio y adoración de los pastores y la Presentación de Jesús en el templo, mientras que es evidente que existieron (aunque han desaparecido) otros temas como la Anunciación, la Matanza de los Inocentes o la Huida a Egipto. Dentro del ciclo de la vida pública de Cristo se representaron los episodios de las Bodas de Caná, el Bautismo de Jesús y la Predicación de San Juan Bautista, la Resurrección de Lázaro y la Entrada triunfal de Cristo en Jerusalén. En este ciclo, el capitel del Bautismo de Cristo presenta una clara manipulación posterior a la restauración del claustro realizada poco antes de mitades del siglo XX, según puede apreciarse en una foto del Archivo Uranga correspondiente al momento en que se desmontó el claustro y en la que se ve claramente que la figura de Cristo que debía estar situada entre San Juan Bautista y un ángel había desaparecido, igual que la mayor parte de la figura angélica. Sin embargo, hoy día puede apreciarse una tosca figura de

Cristo, así como la figura del ángel, elementos que debieron ser añadidos en el siglo XX.

En el los capiteles del pilar noreste se inicia el ciclo de Pasión, donde encontramos en el capitel oeste a Jesús lavando los pies a sus apóstoles, antes de celebrar la Pascua judía con ellos; la Última Cena, en el capitel sur; los sacerdotes judíos reunidos para intrigar contra Cristo en el capitel norte del pilar; y los judíos pagando a Judas las treinta monedas a cambio de que les entregase a Cristo, con el demonio como instigador de la acción susurrando en el oído de Judas, en el capitel oriental del pilar. A partir de aquí y a lo largo de la galería oriental se representan distintos momentos de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Entre los episodios conservados puede citarse el Prendimiento, pero también encontramos los capiteles que representan la petición del cuerpo muerto de Cristo y su entierro; la petición de la guardia que vigile el sepulcro de Cristo después del entierro y el sellado del sepulcro; las Marías ante el sepulcro vacío; el Descenso al Infierno; la Aparición de Cristo a las santas mujeres, a la Magdalena y a uno de sus discípulos; los Peregrinos de Emaús; las Apariciones de Cristo a sus apóstoles; la Ascensión; y la Pentecostés. Sin embargo, no hemos conservado ni la crucifixión ni ninguna otra escena relacionada con la Pasión.

El episodio en el que se representa la petición de guardia que vigilase el sepulcro de Cristo, realizada por los judíos con objeto de impedir que los cristianos robasen el cuerpo de su mártir, se utiliza un esquema similar al del capitel que le precede, en el que se representa la petición del cuerpo de Cristo por parte de los cristianos. De hecho, entre los dos episodios de petición, la única diferencia es la indumentaria de los personajes que se dirigen a Pilatos. En un caso se trata de cristianos, ataviados como ocurre en todo el claustro con túnica y manto, y en el otro caso se trata de judíos, quienes en todo el claustro presentan una indumentaria característica. Así, éstos llevan siempre unos pantalones muy plisados y capas con capuchas, lo cual puede ser indicativo del tipo de indumentaria que ya en el siglo XII distintas normativas obligaban a llevar a los judíos.

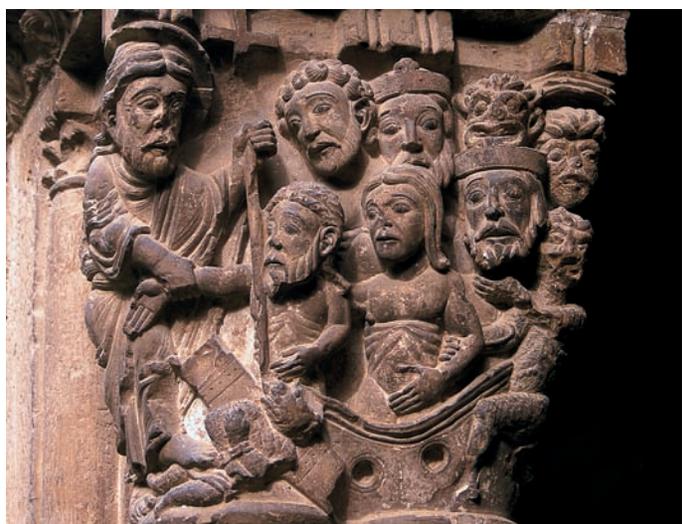
En la galería meridional encontramos el ciclo hagiográfico, que se inicia con un capitel dedicado al entierro y ascensión de la Virgen. A continuación, cada capitel posee un pequeño ciclo dedicado a alguno de los apóstoles o mártires. Concretamente los santos representados son San Pablo, San Lorenzo, San Andrés, Santiago y San Juan Bautista, pero inicialmente debieron existir también otros santos, ya que hay algunos capiteles desaparecidos. Uno de los santos apóstoles que también debió contar



Los judíos piden a Pilatos una guardia para vigilar el sepulcro de Cristo



Acompañantes de los discípulos de Emaús



Descenso al Infierno



Noli me tangere



Caridad de San Martín



Cena de Emaús



Conversión de San Pablo



Martirio de San Lorenzo



Caza del oso

con un capitel (hoy perdido) pudo ser San Pedro. La elección de estos santos debió estar en relación con su papel en la formación de la iglesia primitiva y con la liturgia y devoción de la propia iglesia de Tudela. Por otro lado, la presencia del tema del traslado milagroso de los restos de Santiago a Galicia en el claustro de Tudela nos hace recordar dos cuestiones importantes. En primer lugar, que el desarrollo del tema de la *Translatio Sancti Jacobi* en el capitel dedicado a Santiago puede deberse al hecho de que el taller escultórico de este claustro tenía, como se ha visto, conexiones con Compostela y por tanto conocía bien los temas jacobeos, especialmente el tema de la *Translatio* que daba sentido y legitimidad a Compostela como sede apostólica. En segundo lugar, la presencia de este tema en el claustro de Santa María de Tudela puede depender del hecho que Tudela formó parte de una de las vías secundarias de peregrinación a Compostela con más afluencia de peregrinos. Era la vía que desde Jaca pasaba por San Juan de la Peña y Zaragoza, donde se le unían los peregrinos de los condados catalanes, y que después de Tudela seguía hacia Logroño para unirse con la vía principal que venía de Estella y que era el resultado de la fusión en Puente la Reina de las vías que pasaban por Pamplona (entrando por Roncesvalles) y por Sangüesa (entrando por Somport).

La última galería u oeste se inicia con el pilar suroeste (trigésimo primero según el número de orden), en el que dos de sus cuatro capiteles presentan animales afrontados. Estos capiteles son los situados en los lados sur y oeste, mientras que el capitel norte del pilar es nuevo, ya que se ha perdido el original. En el capitel sur fueron representados unicornios afrontados y en el capitel oeste dos grifos también afrontados, que tienen preso entre sus garras a un hombre. Por otro lado, en el capitel situado en la cara oriental del pilar, encontramos un hombre flanqueado por sendos animales cuadrúpedos encadenados. En este caso, el personaje sujeta con cadenas a dos animales monstruosos, cuyas cabezas fueron rehechas después de la restauración de mitades del siglo XX, ya que hay fotos antiguas en las que puede apreciarse que los animales habían perdido las cabezas. También cabe notar que los animales son hembras, ya que están amamantando a sus crías. A partir de este pilar, los capiteles ubicados en la galería oeste poseen temas ejemplares, moralizantes o simbólicos en los casos de capiteles figurativos, mientras que juntos a ellos hay otros que poseen animales o vegetales y quizá tuvieron un sentido decorativo. Entre los temas figurativos más interesantes de esta galería pueden citarse el identificado recientemente como la representación del enfrentamiento del anticristo con



Lázaro y Epulón



Capitel de aves

Enoch y Elías realizado poco antes del final de los tiempos (PATTON, 2004a y 2004b); el que presenta David y sus músicos, mediante cuatro figuras con un instrumento musical de cuerda y dispuestas en los cuatro ángulos del capitel; el tema de la Caridad de San Martín en los dos capiteles del pilar central de esta galería; o la parábola de Lázaro y Epulón, tal y como aparece en el Evangelio de Lucas. Junto a estos temas hay un interesante capitel dedicado a la caza del oso y otros que presentan aves y vegetales. Es pues evidente que en la galería oeste hubo un cambio en la orientación de la iconografía, ya que ésta tiende hacia un carácter ejemplarizante, alegórico y en parte simbólico, lo cual complementa el carácter también ejemplar, aunque bastante más evidente y narrativo, presente en el resto de las galerías claustrales a través de los ciclos dedicados a la vida de Cristo y de diversos santos.

Desde el punto de vista de la cronología tenemos algunos indicios documentales que nos ayudan a fechar esta escultura, pero, sobre todo nos hemos de ayudar del estudio de la propia escultura y de la relación de ésta con otras obras cuya datación es admitida. En este sentido, no sólo hemos de tener en cuenta el documento de 1186 en el que se hacía una donación en favor de las obras del claustro, sino también la cronología general del edificio y naturalmente el inicio de dicho edificio algo antes de 1170 desde el punto de vista arquitectónico, así como la dedicación de la cabecera en 1188. Todo lo dicho aconseja fechar el taller escultórico del claustro de Santa María de Tudela entre los últimos años

de la década de los años 80 como inicio y probablemente hasta fines del siglo XII o primeros años del XIII.

Texto y fotos: MMM - Planos: IPV

Bibliografía

- ARAGUAS, P., 1992, pp. 11-24; BIURRÚN Y SOTIL, T., 1936, pp. 464-559; BURNETT, C., 1977, p. 1; CMN, I, 1980, pp. 238-242 y 249-251; CROZET, R., 1960a, pp. 121-125; CROZET, R., 1960b, pp. 119-121; EGRY, A., 1959, pp. 63-108; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, p. 224; FUENTES PASCUAL, F., 1944, docs. 2, 5, 10, 19 y 118; GARCÍA ARANCÓN, R., 1985a, doc. 88; GEN, voz "Tudela", 1990, XI, pp. 66-75; GINÉS SABRÁS, M. A., 1988, pp. 7-49; GÓMEZ MORENO, M., 1945, pp. 9-27; JOVER HERNANDO, M., 1980, pp. 7-44; LACARRA DUCAY, M. C., 1987, p. 310; LAMBERT, E., 1982, p. 103 y 123; LOJENDIO, L. M. de, 1967, pp. 34-35; LOJENDIO, L. M. de, 1975, pp. 27-28; MARTÍN DUQUE, A., 1962, pp. 483-506; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2006a, pp. 159-178; MELERO MONEO, M., 1987, pp. 203-215; MELERO MONEO, M., 1989; MELERO MONEO, M., 1992b, pp. 111-138; MELERO MONEO, M., 1994b, pp. 102-104; MELERO MONEO, M., 1997; MELERO MONEO, M., 2003, pp. 244-245; MELERO MONEO, M., 2006c, pp. 190-223; MELERO MONEO, M., 2007b; MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., 1987, pp. 101-109; NAVALLAS REBOLÉ, A. y LACARRA DUCAY, 1986, pp. 399-402; NAVAS CÁMARA, L., 1993-94, pp. 137-139; ORCÁSTEGUI, C., 1973, pp. 479-492; PATTON, P., 2004a, pp. 317-332; PATTON, P., 2004b, pp. 85-136; PAVÓN MALDONADO, B., 1978; PAVÓN MALDONADO, B., 2006, pp. 136-157; PEROPADRE, A., 1987, pp. 22-27; PEROPADRE, A. y ARAGUAS, P., 1989, pp. 281-305; QUINTANA DE UÑA, M. J., 1987, pp. 269-297; SEGURA MIRANDA, J., 1964, p. 86; SESMA, J. *et alii*, 2006, pp. 645-655; URANGA GALDIANO, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., 1973, III, pp. 160-173; YANGUAS Y MIRANDA, J., 1823.

Iglesia de Santa María Magdalena

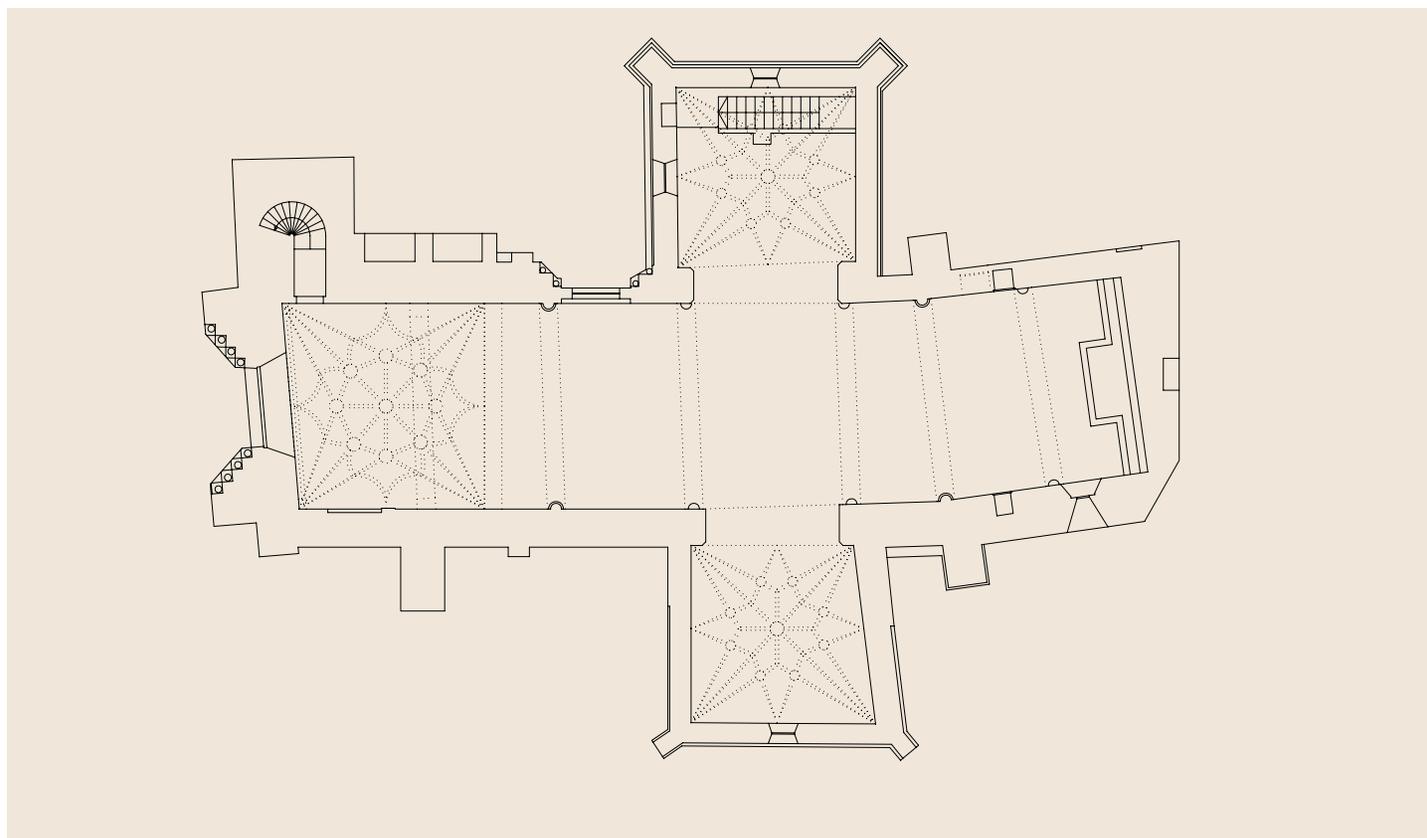
SITUADA EN UNA DE LAS VÍAS PRINCIPALES de acceso al recinto amurallado (entre las actuales calles del portal y caldereros, muy cerca del puente del Ebro), la iglesia de la Magdalena parece ser una de las más antiguas de la capital de la Ribera navarra y a menudo se ha afirmado la práctica de culto cristiano en ella durante la ocupación musulmana.

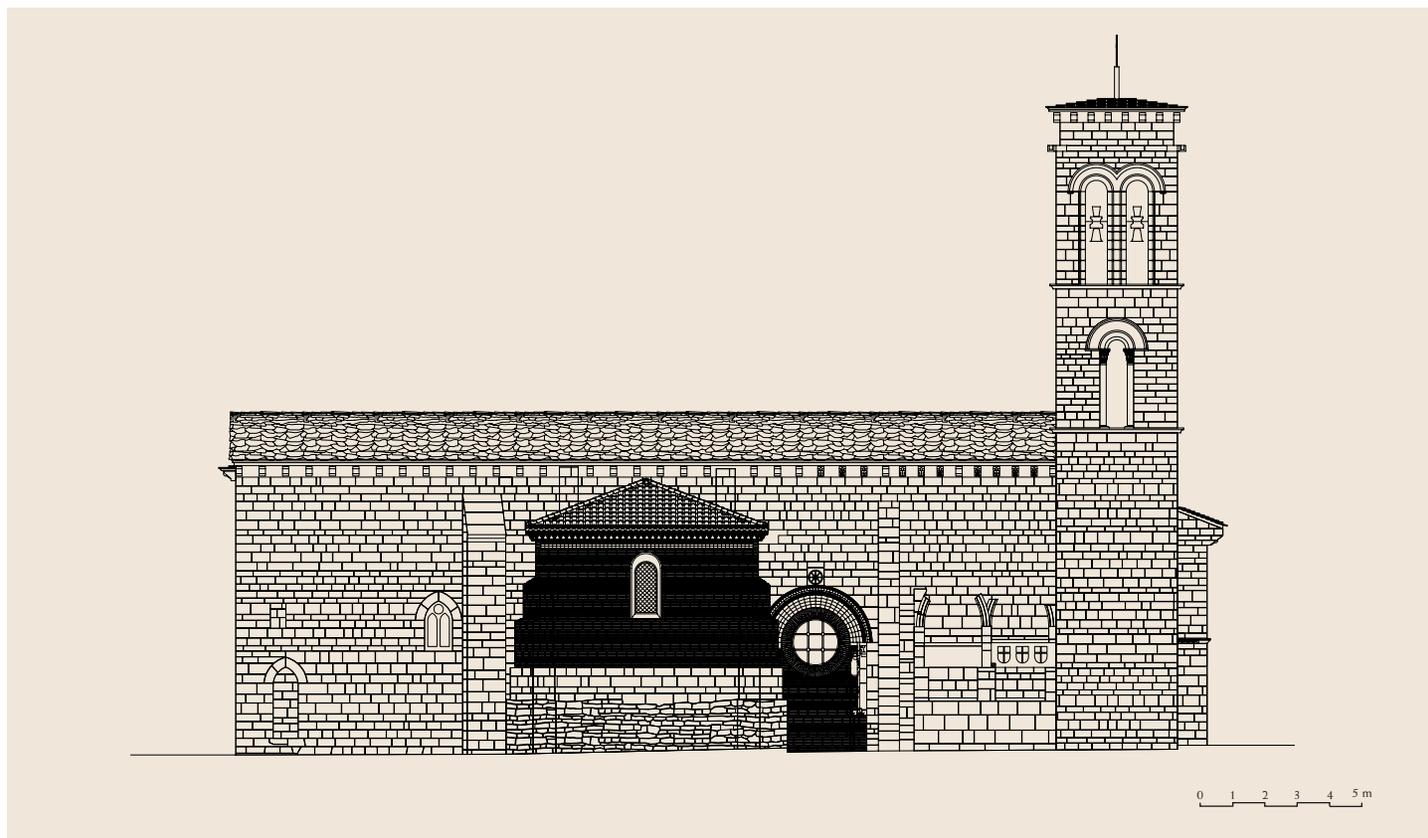
Aunque muy pocos datos ayudan a reconstruir la historia del edificio, se sabe que en 1119, recién conquistada la localidad, la catedral de Pamplona recibió la iglesia de Santa María Magdalena de Tudela con su parroquia y cementerio de manos de Alfonso I el Batallador, por la colaboración del obispo Guillermo en la toma de la ciudad. La presencia en 1135 de *Arnaldus Sanctae Mariae Magdalena* como uno de los testigos de una donación al altar de Santa María de Tudela, publicada por E. Flórez, corrobora la existencia del templo por estas fechas y es interesante destacar que el mismo Arnaldo vuelve a aparecer entre los testigos de los clérigos de una exención de diezmos realizada en 1143. La iglesia también figura en el documento de 1144 en el que Celestino II toma bajo la

protección apostólica la catedral de Pamplona y confirma sus posesiones, diezmos y límites. Según explica M. Meleiro basándose en J. Moret, antes de que la Magdalena pasara a la diócesis de Tarazona, el obispo de Pamplona Sancho de Larrosa la donó al Hospital de Roncesvalles, pero Lope de Artajona la recuperó para su sede iruñesa, hecho que motivó una serie de conflictos relacionados con la posesión de las rentas. Aunque el problema quedó solventado al atribuir los derechos a Santa María de Tudela, tal disposición no contó con la aprobación de las partes implicadas y en 1193 se ordenó a los vecinos de la Magdalena y a los *fratres* de Roncesvalles que pagaran los diezmos a la colegiata según lo dispuesto por el cardenal Gregorio, legado apostólico. En 1196 aún se investigaba la verdad de la concordia ajustada entre los cabildos de Pamplona y Tudela acerca de esta iglesia y, según indica C. Orcástegui, no fue hasta 1235 cuando pasó a depender del prior y cabildo tudelanos.

Al margen de estos incidentes y desavenencias, hay otras menciones al templo en el propio siglo XII y en un documento de 1175, divulgado por J. M. Lacarra, se cita a

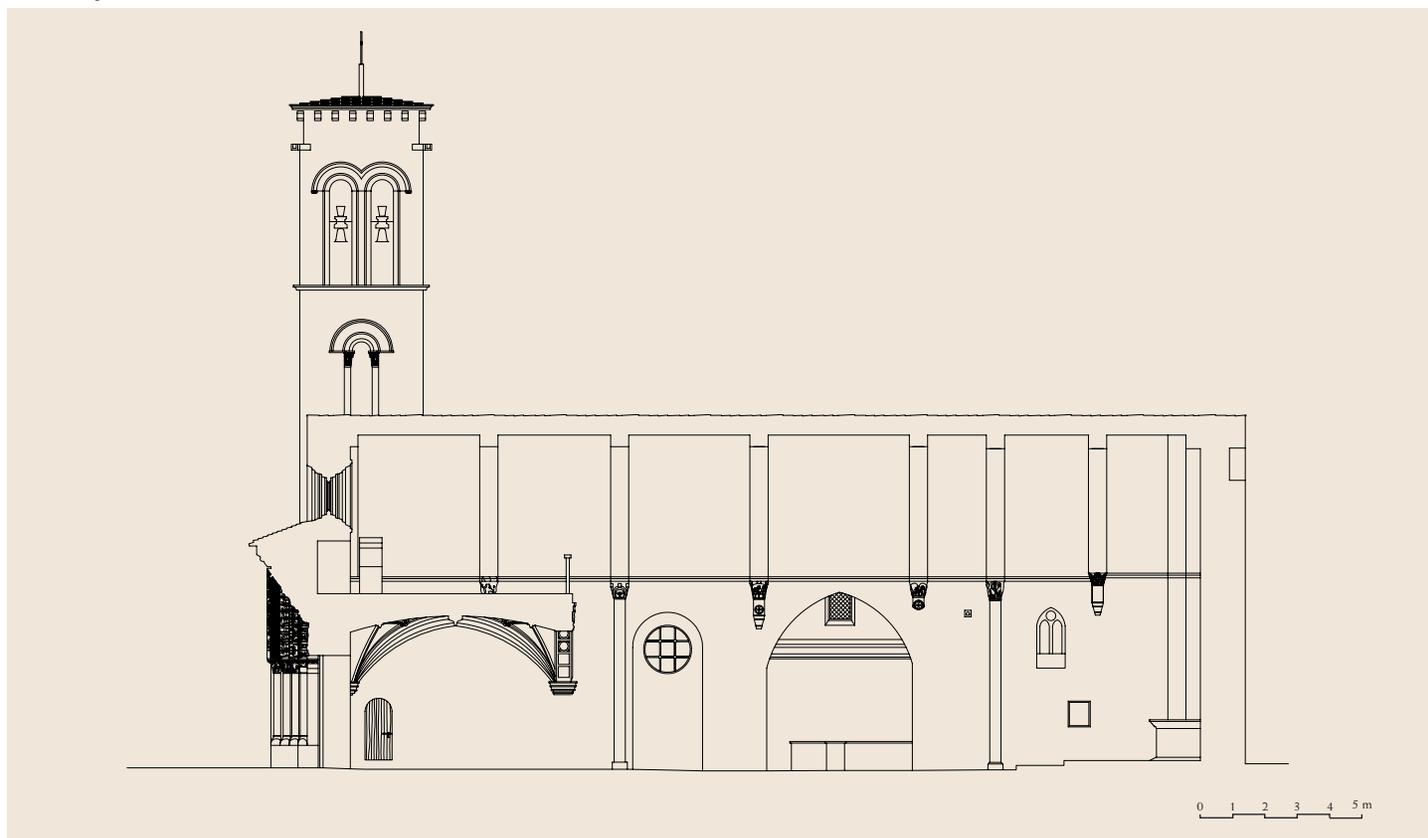
Planta





Alzado sur

Sección longitudinal



don Gassion de Sancta Maria Magdalene, mientras en el testamento realizado en 1195 por Guillermo Doelino se encarga la celebración de cien misas para su alma y se entrega un maravedí para las obras de Santa María Magdalena (una cantidad pequeña si se tiene en cuenta que, entre otras, dona dos maravedís a la cofradía de Santa Cristina y diez sueldos a las obras de Santiago).

Si bien las noticias mencionadas no permiten concretar si hubo algún responsable principal de la monumentalización de esta parroquia (existente, como se ha dicho, desde antes de la conquista cristiana), el marcado interés por ella refleja su categoría ya que, en palabras de C. Orcástegui, "era considerada como la segunda iglesia en importancia, después de la de Santa María".

Se trata de un edificio formado por una sola nave de dimensiones notables y cabecera recta erigido en la duodé-

cima centuria. Su arquitectura se caracteriza por presentar el eje longitudinal desviado y siete tramos desiguales articulados mediante arcos fajones ligeramente apuntados, que ciñen una bóveda de cañón igualmente apuntada y descansan en semicolumnas (la mayor parte de ellas seccionadas a poca altura por debajo de los capiteles, si bien dos han sido reconstruidas en la restauración de 1981). A partir del siglo XVI se le añadieron capillas laterales, dos de las cuales, junto con la sacristía y la capilla bautismal, fueron derruidas en dicha restauración. La relevancia de este templo se debe más a su escultura que a la arquitectura, de manera que su interés se centra por un lado en la fachada occidental, por otro en la puerta norte y finalmente en los capiteles del interior.

En la portada oeste destaca un tímpano con la imagen de Cristo en majestad dentro de una mandorla tetralobulada (a la manera de las de San Miguel de Estella o Saint-

Portada



Denis). Sentado sobre un trono rematado por cabezas de leones, levanta su brazo derecho para bendecir mientras con la mano izquierda sostiene sobre su rodilla un libro abierto; alrededor, el Tetramorfos, esculpido en su forma más habitual bajo la apariencia de animales (todos con nimbo), y un par de mujeres. La de la izquierda del espectador, con el cabello bajo la toca y nimbo, se encuentra arrodillada de perfil y gira el torso para mostrar sus dos manos colocadas frente al pecho en actitud de plegaria dirigida hacia Cristo, a quien mira elevando su rostro. La otra, con la misma vestimenta y aspecto de asombro pero con diferente postura (en este caso de pie por detrás del sarcófago), coge su túnica con la mano izquierda a la altura del regazo al tiempo que saluda con la derecha. La interpretación de estas figuras no cuenta con consenso, y mientras algunos autores como R. Crozet, J. E. Uranga o F.

Íñiguez creen que son la Magdalena y Marta, lo que implica que el sepulcro sería el de Lázaro, otros como P. Duval o M. Melero opinan que se trata de la Magdalena representada en dos momentos sucesivos: cuando encuentra la tumba de Jesús vacía y cuando contempla al Resucitado, de modo que la sepultura sería la de Cristo. Por su parte, A. de Egry considera que son los donantes y no aporta explicación para el sepulcro. Lojendio planteó que fueran la Magdalena y el propio Lázaro.

Parece existir consenso actualmente en que una de las mujeres, muy probablemente la situada a la derecha de Cristo, ha de ser la Magdalena, en relación con la dedicación de la iglesia. La duda se plantea acerca de la segunda dama. Ninguno de los restantes tímpanos tardorrománicos hispanos con figuras en los extremos repite a ambos lados la presencia de un mismo individuo, por lo que estimo más

Tímpano



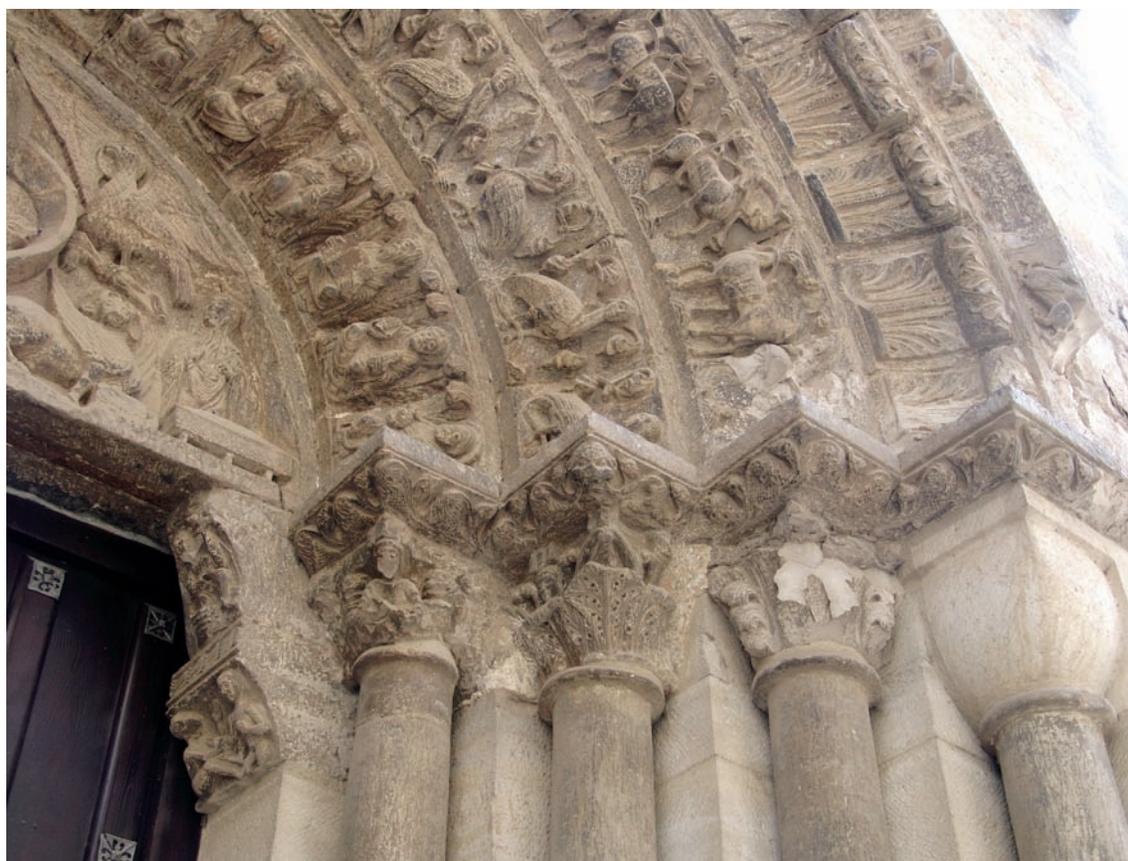
probable que nos encontremos ante dos personajes distintos. Según la narración de Mateo (28, 9), fueron dos las santas mujeres que se acercaron al sepulcro al alba del primer día de la semana: María Magdalena "y la otra María". Justamente María Magdalena y María Iacobi suelen ser las representadas en la mayoría de las composiciones bizantinas de la visita al sepulcro, y no es ocioso recordar la considerable presencia de temas y soluciones bizantinizantes en el foco tardorrománico tudelano. La visión de la mandorla no desentonaría con el pasaje de la aparición tras la Resurrección de Cristo, puesto que el texto especifica que Jesús "les salió al encuentro y les dijo: «¡Dios os guarde!». Y ellas, acercándose, se asieron de sus pies y le adoraron". No obstante, el sepulcro de nuestro tímpano aparece cerrado con su tapa, lo que contradice un hecho esencial en la narración de la Resurrección de Jesucristo. En cuanto a la otra hipótesis, el conjunto tudelano también podría representar con notable fidelidad el momento en que María Magdalena, avisada por su hermana Marta, se dirigió hacia Jesús, quien se encontraba a la entrada de Betania, presto para acercarse al sepulcro de Lázaro: "Cuando María llegó donde estaba Jesús, al verle, cayó a sus pies y le dijo: «Señor, si hubieras estado aquí, mi hermano no habría muerto»" (Jn 11, 32). Este diálogo tuvo lugar antes de la resurrección de Lázaro, es decir, con el sepulcro cerrado, tal y como se ve en el tímpano. Nótese que las posturas de las mujeres se corresponden a la perfección con la escena narrada por San Juan, ya que María Magdalena está arrodillada a los pies de Cristo y Marta, en cambio, está de pie.

Cuatro arquivoltas radiales con decoración variada rodean el tímpano. La primera cuenta con quince dovelas y en ellas están seis apóstoles, a la izquierda del espectador, y seis profetas a la derecha del grupo principal en el que se distingue una Anunciación con Gabriel arrodillado portando una corona ante la Virgen que muestra las palmas en aceptación del designio divino. Junto al ángel, una paloma con nimbo crucífero, símbolo del Espíritu Santo, desciende desde el cielo y remite a la Trinidad. Para M. Melero se trata de una imagen con un significado de "redención que abandona el simple anuncio de la Encarnación para representar la Encarnación misma", y para P. Duval esta escena debe ser entendida dentro de un ciclo relacionado con la doctrina chiíta en el cual se incorpora a los catorce purísimos y al Espíritu Santo. Resulta difícil admitir esta conexión con la religión musulmana en un periodo plagado de controversias respecto a las herejías, por lo que la interpretación más adecuada parece ser la de una representación que rememora la doble naturaleza de Cristo.

Entre los personajes del Nuevo y Antiguo Testamento se reconoce perfectamente a Pedro y Moisés colocados uno enfrente del otro (en la tercera dovela de cada lado) identificados por las llaves y las tablas de la ley respectivamente. El resto de los protagonistas (casi todos barbados, excepto dos) portan libros (la mayoría cerrados) y se sientan cada uno en un banco en cuyos laterales se han esculpido dos decorativas hojas de acanto con el nervio central perlado. Por encima de esta rosca, dieciséis dovelas muestran una serie de arpías con cola de reptil enfrentadas por parejas. Estos animales fantásticos (algunos barbados) se sitúan por detrás de un tallo vegetal ubicado en el vértice de la dovela y bifurcado en dos ramas, una de ellas localizada por delante de los cuellos y dividida de nuevo en tres tallos más cortos que acaban en hojas vueltas sobre sí mismas. El efecto decorativo de la segunda arquivolta queda limitado por algunos detalles como la pérdida de un relieve completo (en la novena pieza) y la presencia de diferentes dimensiones en algunas dovelas. La tercera rosca muestra diecinueve gacelas de perfil enfrentando sus cuerpos (pero no sus cabezas) también dispuestas tras hojas que parten de un intrincado laberinto de tallos. En la arquivolta exterior se observan veintidós dovelas con vegetales a modo de gruesas hojas de acanto vueltas sobre sí mismas en la parte superior. Y finalmente, un estrecho guardalluvias corona el conjunto con grifos alternados con elementos geométricos.

Ocho capiteles fuertemente deteriorados sostienen estas arquivoltas. A la izquierda del espectador aparece, tal y como interpreta M. Melero desde la zona más externa, la Ascensión de Alejandro seguida de las tres Tentaciones de Cristo en el desierto: la escena de las piedras que el diablo le manda convertir en pan, el templo de Jerusalén desde donde se debe lanzar hacia el vacío y el triunfo tras el cual Jesús es servido por los ángeles. La ménsula de la izquierda está muy dañada y sólo se aprecian tres personajes mientras en el lado opuesto un par de ángeles trompeteros llaman a la Resurrección de los muertos. En el resto de los capiteles se ve a Daniel entre los leones (en una pieza visiblemente menor); a continuación, hojas de acanto colocadas en dos registros con volutas en el ángulo superior, entre las cuales asoma una cabeza humana; un tercer capitel, sumamente estropeado, que también muestra elementos vegetales; y una cuarta pieza totalmente lisa.

Por encima del cuerpo avanzado de la portada destacan los canecillos del tejeroz que, pese a no formar un conjunto totalmente homogéneo, representan algunos oficios como costurera, viñador, escriba (?), cantero o escultor, músico y bailarina (en ocasiones el deterioro de los atribu-



Detalles de capiteles y arquivoltas

tos impide discernir qué es cada uno de ellos). Según C. Fernández-Ladreda, aquí se ilustra cómo el trabajo es una consecuencia del triunfo de Satanás (presentado en el penúltimo modillón de la derecha), idea relacionada con la mentalidad eclesiástica que, por estas fechas, ve a los oficios artesanales como algo negativo.

El programa de la portada occidental, de acuerdo con M. Melero, debe ser entendido desde el exterior hacia el interior, pasando de lo malo a lo positivo, en un camino de salvación que comienza en el pecado hasta la presencia de Dios en la "resurrección final y definitiva de la Segunda Venida de Cristo (...) de la que participa la Magdalena y todos los hombres".

Del muro norte sobresale una entrada, actualmente cegada con ladrillos, al lado de unos fragmentados arcos góticos que cubrían un par de sepulturas junto a la torre. Formada por cuatro arquivoltas (una lisa achaflanada, otra a modo de baquetón y las últimas con ajedrezado e hilera de billetes grandes), la portada ha perdido su función de comunicación con el interior. En los capiteles se aprecian

dos leones devorando un animal (posiblemente un jabalí); una escena figurativa muy deteriorada de la que nada se puede aportar; un relieve con tres personajes masculinos (el primero imberbe, el central con nimbo y bastón de peregrino, y el tercero barbado con zurrón) que representan el encuentro en el Camino y la Cena de Emaús; y en último lugar dos animales alados picoteando un par de presas atrapadas entre sus patas. Resulta interesante apuntar la relación con las recetas silenses tanto en el ámbito temático (en la escena de los peregrinos), como en el compositivo (en los monstruos alados análogos a los del capitel núm. 63 del claustro). En la pared, justo encima de la clave de la última rosca, se ha ubicado un crismón trinitario de ocho brazos con una *Dextera Domini* en el centro y la siguiente inscripción en el aro del marco: +PAX: CXTI: DOM(i)NI: EGRI DIENTIBVS: ET: REGREDIEN[t]IBVS: I(n) E(cclesi)A: En los brazos horizontales aparece otra leyenda más difícil de descifrar, en la que por el momento se han reconocido letras sueltas que han dado lugar a interpretaciones un tanto arriesgadas.

Capiteles de la portada norte

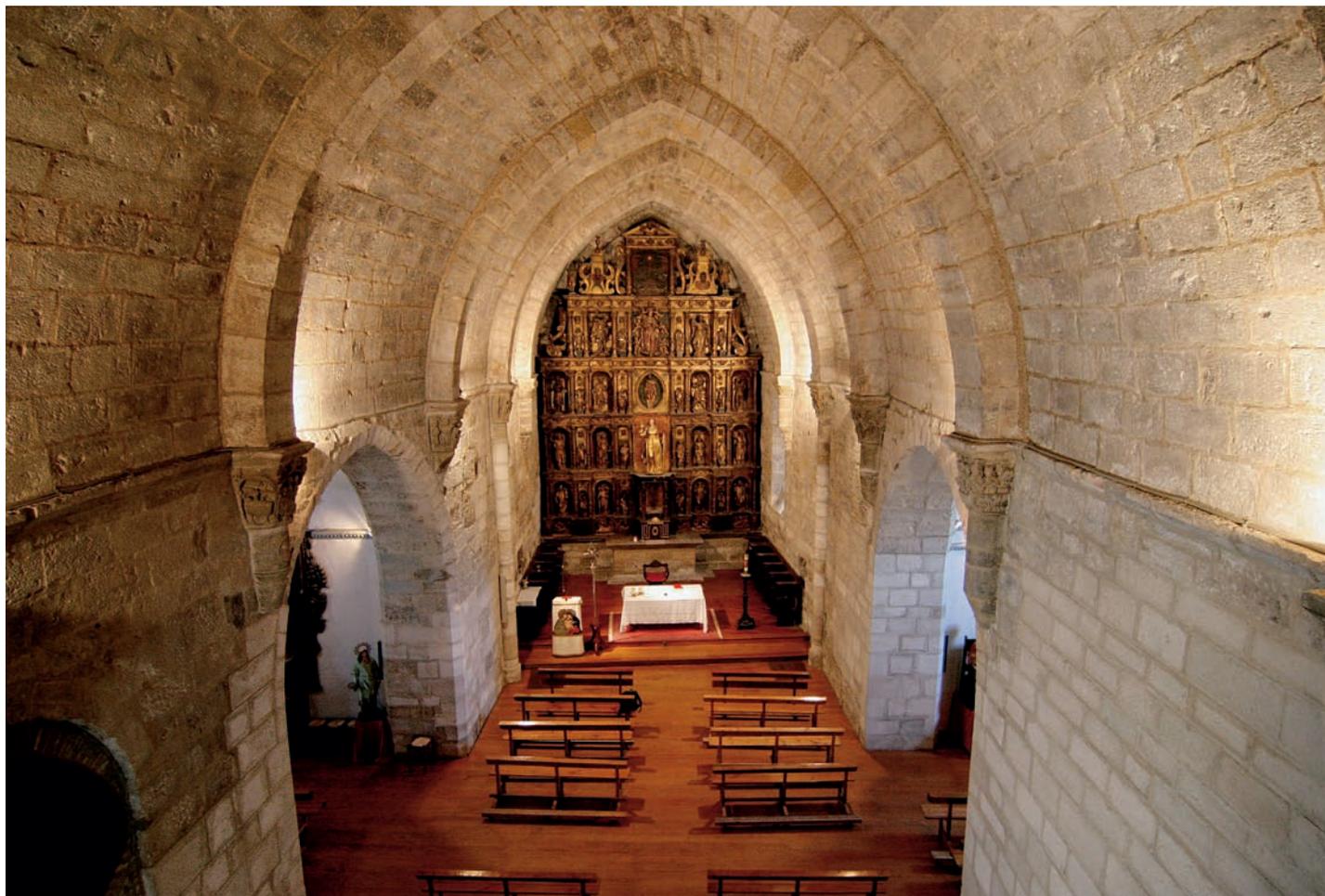


El interior de la iglesia es muy sencillo: su planta longitudinal se divide en siete tramos constituidos por seis gruesos arcos fajones de sección rectangular cubiertos que ciñen una amplia bóveda de cañón apuntada. La desviación del eje ha sido interpretada por J. E. Uranga y F. Iñiguez a partir de la adaptación de la planta de una antigua iglesia mozárabe, explicación que también se ha aplicado a la tipología del ábside plano, hoy oculto tras el retablo mayor realizado entre 1552 y 1556. Según apunta M. Melero, es posible que el testero plano se deba vincular con la colegiata de Santa María (que poseía dos capillas absidales con esta tipología), no obstante, no se deben olvidar las capillas laterales de San Nicolás y San Miguel de la primitiva Seo de Zaragoza, y el ábside de San Nicolás de Tudela. A partir del siglo XVI la fábrica románica sufrió importantes remodelaciones al levantarse los oratorios de Santa Ana y Nuestra Señora de la Esclavitud creando un crucero; fue también en esa época cuando se montó el coro elevado que en la actualidad se encuentra a los pies y poco después se erigieron las capillas de las Ánimas y del Santo Cristo,

fábricas que aún hoy se pueden identificar perfectamente en el exterior por el ladrillo con el que se construyeron. La torre-campanario, erigida en 1604, se levanta en el ángulo noroeste del edificio, tiene planta cuadrada y consta de tres cuerpos separados por impostas con cuatro ventanas de medio punto, una en cada cara.

Tanto la iconografía como el estilo de la escultura del interior son interesantes para comprender la relevancia de las canterías tudelanas y su participación en las corrientes artísticas de los reinos cristianos peninsulares. El primer capitel de la parte norte muestra unas palmetas inscritas en un arco, muy esquematizadas y con escaso relieve, que no parecen pertenecer a la misma mano que el resto. En el segundo capitel se ha tallado el Nacimiento de Jesús en dos de sus caras: en la primera aparece, bajo un arco, el pesebre (a modo de altar elevado sobre dos columnas) con el Niño, los animales y una paloma que desciende del cielo al tiempo que en la parte frontal, bajo otro arco, la Virgen descansa en el lecho acompañada de una partera y de San José; en la cara que resta se presenta el Anuncio a los Pas-

Interior



tores (en este caso dos), quienes alzan sus rostros hacia el ángel que desde el vértice les anuncia la noticia. En el tercer capitel se han esculpido tres arcos para cobijar la Adoración de los Magos representada según la manera más habitual con dos Reyes de pie y otro arrodillado frente a la Virgen y el Niño, en la cara opuesta San José se apoya en su bastón. La escena del siguiente capitel es la de la Presentación en el templo, donde tres mujeres (entre tallos vegetales estilizados) avanzan hacia Simeón quien sostiene al Pequeño en su regazo por delante del altar sobre el cual aparece un elemento imposible de determinar. El capitel continuo está formado por unas palmetas en herradura con hojas de acanto a los lados, muy similares a las del primer capitel del lado sur. La siguiente cesta presenta la Huida a Egipto con la peculiaridad de mostrar a María alimentando al pequeño y dos acompañantes con la familia (uno de ellos un ángel). El octavo capitel ilustra la Matanza de los Inocentes con Herodes en el vértice mesándose las barbas, inspirado por el demonio y sentado frente a una mujer que porta a su hijo en brazos, entre tanto un soldado clava su arma en la espalda de un pequeño en presencia de su madre. El noveno capitel representa la preparación de una comida y un banquete correspondiente a las Bodas de Caná, se trata del único episodio de la vida pública de Cristo. El recorrido finaliza con vegetales muy parecidos a los del primer capitel.

Este interés por el ciclo de la Infancia y la aparición de testigos de la venida al mundo del Hijo de Dios (la partera, San José, los pastores, los Reyes Magos, Simeón, Ana y Herodes) se encuentra en la línea de lo que ocurre en otras obras hispanas de la segunda mitad del siglo XII (Silos, Moradillo, Osma, Garray, Soria, Agüero, San Juan de la Peña o Estella) donde se remarca la doble naturaleza de Cristo con una especial atención a la Encarnación. El que en la desaparecida entrada norte del monasterio silense hubiese una arquivolta completa con la Matanza de los Inocentes y otra con las Bodas de Caná, aparte de la existencia en el claustro de un ciclo de Infancia con detalles presentes en la Magdalena, remite a la posibilidad de que en este taller tudelano se conocieran los bocetos del segundo taller de Silos.

Aunque delimitar las campañas escultóricas del edificio resulta complejo, para hablar de las filiaciones es necesario diferenciar los modos de hacer del conjunto. Probablemente, tal y como apunta M. Melero, la dilación de las obras en el tiempo dio como resultado esta notable variedad. El estilo del mejor maestro del interior (se aprecian titubeos perfectamente visibles si se compara, por ejemplo, el Herodes de la Matanza con el San José de la Epifanía) muestra ciertas analogías con algunas de las esculturas

castellanas más interesantes de la segunda mitad del siglo XII. El tratamiento de los rostros ovalados, los pómulos algo salientes, los ojos bien delimitados bajo las cejas, las vestimentas con plegados resueltos en los bordes inferiores a partir de sucesivas ondulaciones, las incisiones que se cortan unas con otras, las composiciones sin amontonamientos y los arcos que distribuyen los espacios parecen indicar que estos creadores pudieron tener influencias tanto de las formas sorianas (Santo Domingo) como zaragozanas (la Seo) ya que, al fin y al cabo, ambos focos parecen conocer las recetas de Osma que remiten a Silos. El citado escrito de 1135 donde aparecen *Berengarius Garcia Sancti Nicolai*, *Arnaldus Sancte Mariae Magdalene (...)* *Galindus W Cesaraugustae* y *Arnaldus de Soria* remite a posibles contactos entre estas ciudades.

En cualquier caso, quien ha especificado de manera más detallada las conexiones de cada taller y sus fechas ha sido M. Melero. En su opinión, el primero "realizó los capiteles del interior de la nave y los de la puerta norte", estuvo emparentado con el ala septentrional del claustro de la catedral y trabajó en torno a 1185-1190. Sobre la portada de los pies indica que fue ejecutada hacia 1200 y la relaciona con la primera fase del claustro ya que el taller "debió de ser el mismo que el interior, pero evolucionado y con nuevos escultores". En cuanto a los modillones, los data en 1204, los ordena según su realización y señala cercanías con Santa María de Sangüesa. El mencionado enlace con Santa María de Tudela ya fue apuntado por P. Madrazo al emparentar la Magdalena con San Nicolás considerándolas obras simultáneas y posteriores a la colegiata. J. E. Uranga y F. Íñiguez incidieron en la conexión con la catedral tudelana, pero ellos razonaron que las figuras más proporcionadas y más elegantes de la Magdalena implicaban su precedencia cronológica. Por su parte, J. M. Azcárate incluyó esta escultura dentro del taller estellés y la estimó derivada del taller claustral. Mientras, J. Gudiol y J. A. Gaya destacaron las influencias castellanas y la vincularon con San Juan de la Peña; idea que retomó A. Egry.

Si bien el acusado deterioro de las tallas de la puerta septentrional impide las comparaciones pormenorizadas, la concepción de las proporciones, rostros, plegados y detalles parece ser distinta a la de los capiteles de las naves. Estos contrastes pueden ser entendidos si se acepta la presencia de un mismo taller integrado por artistas de diversa formación que trabajan a la vez. No obstante, la posterioridad temporal de la fachada occidental, determinada por la dinámica de la edificación, podría explicar la ausencia de los primeros maestros, de mejor calidad, que se habrían dispersado al ser llamados para trabajar en otros lugares. Las divergencias sugieren diferenciar ambos talleres ya que en la portada los



Nacimiento



Adoración de los Reyes Magos



Huida a Egipto, vista frontal



Huida a Egipto, vista lateral



Matanza de los Inocentes



Bodas de Caná



Capitel vegetal

rostros son más afilados, los plegados más planos, las proporciones más achaparradas y la ejecución más tosca.

La riqueza escultórica de la Magdalena debe ser entendida en el marco de una importante actividad constructiva en la ciudad de Tudela y sus vínculos deben recordar la presencia de artífices de formación heterogénea, sin duda, posteriores a San Nicolás, conectados con el claustro de Santa María y conocedores tanto de las recetas

silenses (difundidas ampliamente por Castilla) como de las obras de la Seo de Zaragoza.

Texto: ELL Fotos: ELL/CMA - Planos: MOII

Bibliografía

ARAGONÉS ESTELLA, E., 1996a, pp. 32-38, 40-41, 85-86 y 174; AZCÁRATE, J. M. de, 1976, pp. 138, 149; BIURRUN Y SOTIL, T., 1936, pp. 562-565 y 572; CMN, I, 1980, pp. 291-292; CROZET, R., 1959, p. 339; CROZET, R., 1960b, pp. 125-126; DÍAZ BRAVO, J. V., 1956, pp. 94, 202 y 210; DUVAL, P., 1977, pp. 439-442; EGRY A., 1959, pp. 75-76; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 231-232, 376 y 380-384; FERNÁNDEZ PASCUAL, J. A., 1786, fols. 12-14; FLÓREZ, E., 1886, XLIX, pp. 334-338; FUENTES PASCUAL, F., 1944, docs. 235, 253; GEN, voz "Tudela", 1990, XI, pp. 74-76; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1979a, pp. 320-324; GUDIOL RICART J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, p. 173; LACARRA, J. M., 1952, pp. 419 y 423-425; LACARRA, J. M., 1982; LOJENDIO, L. M. de, 1967, p. 56; LOJENDIO, L. M. de, 1975, p. 30; LOZANO LÓPEZ, E., 2006, 292-295; MADRAZO, P. de, 1886, III, pp. 393-397; MARÍN ROYO, L. M., 1978, pp. 186 y 233; MELERO MONEO, M., 1984, pp. 463-483; MELERO MONEO, M., 1986, pp. 347-361; MELERO MONEO, M., 1997, pp. 185-212; MORET, J. de, 1684 (1890), IV, pp. 292 y 324-325; NAVALLAS REBOLÉ, A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, p. 402; ORCÁSTEGUI, C., 1975, pp. 20, 39, 54, 64-66 y 74-79; QUINTANA DE UÑA, M. J., 1987, pp. 289-292; RÜCKERT, C., 2004, pp. 39, 53, 55 y 69; SEGURIA MIRANDA, J., 1964, pp. 135, 136; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1971-1973, III, pp. 151-152 y 160-162; VALDEZ DEL ÁLAMO, E., 1986, p. 261; YARZA LUACES, J., 1979, p. 291.

Iglesia de San Nicolás

LA IGLESIA QUE HOY DÍA se contempla desde la plaza de San Nicolás, localizada en el casco antiguo de la ciudad de Tudela, sustituyó en 1733 a la fábrica románica derruida en 1729 y previamente restaurada de modo parcial en 1520. Pese a que la parroquia medieval fue uno de los templos más destacados del núcleo urbano (situado en un enclave privilegiado, en el cruce de la calle principal, la Rúa, con la de Roncesvalles), se sabe que desde muy pronto su estado de conservación era deficiente. Las humedades procedentes de la cuenca fluvial del Mediavilla dañaban seriamente la estructura y, según indica J. A. Fernández, ya en 1279 se concedieron indulgencias a quienes diesen limosna para su reparación.

En la actualidad, de la obra románica sólo se conserva un magnífico tímpano (colocado en la fachada del muro este, sobre la puerta de acceso a la iglesia), dos leones que apresan un par de figuras humanas y unos restos escultóricos reubicados en colecciones públicas y privadas. Justo

encima de la clave de la arquivolta que rodea el mencionado tímpano se ha emplazado un escudo posmedieval con las armas de la casa Navarra-Evreux que, a juicio de algunos autores, estaba antes de 1732 en el interior. La gran calidad de las esculturas realizadas por uno de los maestros más relevantes del siglo XII peninsular hace sospechar de la promoción de alguien poderoso. Lamentablemente, no hay datos concretos que permitan citar su nombre y no tenemos información documental acerca de su fundación ni de la dinámica de la construcción.

Tradicionalmente se ha admitido la noticia de J. A. Fernández según la cual un cenobio benedictino tudelano, cuya basílica estaba dedicada primitivamente a Santa Cecilia y más tarde lo sería a San Nicolás, fue donado a Oña en 1131 por Fortún Garcés y su mujer. Lo cierto es que en el cartulario del monasterio castellano estudiado por J. del Álamo no consta tal reseña y parece difícil admitir esta entrega en fechas plagadas de conflictos entre

ambos reinos. El cambio de advocación, si es que existió, tuvo lugar antes de 1135 pues, según la referencia publicada por E. Flórez, *Berengarius Garcia capellanus Sancti Nicolai* suscribió ese año como testigo una donación al altar de Santa María de Tudela. Probablemente se trata del mismo personaje que en 1143 vuelve a aparecer entre los testigos de los clérigos de una exención de diezmos realizada por el obispo tudelano, y quien también es mencionado en 1158 como Berengario, capellán de Gonzalo de Azagra, importante aristócrata feudal ligado a García Ramírez el Restaurador y Sancho VI el Sabio. Durante la segunda mitad del siglo XII el señorío de Tudela quedó vinculado a su familia y de 1152 a 1158 fue tenente de la ciudad junto con su hermano Rodrigo. Es un hecho constatado que la nobleza relacionada con la monarquía promocionó un importante número de empresas artísticas en el románico

navarro (recordemos el caso de Fortún Garcés Cajal) y la vinculación entre Berengario y Gonzalo permite sugerir la posibilidad de que la iglesia de San Nicolás contara entre sus promotores con los notables recursos económicos de los Azagra. En 1195 San Nicolás está entre las iglesias a las que Guillermo Doelino hace diversas donaciones testamentarias, y C. Orcástegui señala que en 1237 la parroquia se vinculaba con los artesanos dedicados a la peletería y que se convirtió en la sede de cofradías como la de Santa Natividad y San Bartolomé (existentes en 1219) o Santa Margarita y San Marcos. Por otro lado, entre los documentos que recoge F. Fuentes destacan, tal y como indica M. Melero, los que hablan de que Sancho VII el Fuerte poseía en San Nicolás "diversos inmuebles, entre ellos un palacio, unos baños y una casa de juego", edificios cercanos a tiendas y bazares.

Tímpano de la portada



Según G. de Pamplona, fue capilla del castillo real desde García Ramírez a Sancho VII, quien fue sepultado allí provisionalmente hasta el traslado de sus restos a Roncesvalles. Asimismo, M. Melero señala que el día de San Nicolás se celebraba en Tudela con gran solemnidad y se sabe que en los actos caballerescos de la festividad solía participar la familia real (de hecho, según J. Moret, el infante Fernando, hermano de Sancho VII, murió a causa de la caída de un caballo en los festejos). El origen del culto a este santo, de gran éxito en estas fechas, debe vincularse al ámbito de las cruzadas y al respecto es interesante mencionar la estancia en Tierra Santa de algunos de los normandos que participaron en la conquista de la ciudad como Rotrou del Perche, señor de Monzón y Tudela, cuya sobrina casó con García Ramírez el Restaurador y se convirtió en reina. Esta relación podría ayudar a entender la actuación de un artista excepcional, conocedor de las formas bizantinas, llamado a trabajar en Navarra y contratado por la monarquía o la nobleza. En este sentido, también resulta importante recalcar el nexo navarro con Sicilia, eslabón clave entre Oriente y Occidente: Margarita, hija de García Ramírez y Margarita del Perche (o de l'Aigle) acudió a la isla en 1146 para contraer matrimonio con Guillermo I y reinó, tras la muerte de su marido, durante la minoría de edad de su hijo desde 1166 a 1189. Rodrigo Garcés, hermano de la reina, también dejó tierras hispanas para viajar a Sicilia donde ocupó el cargo de conde de Monte Scaglioso a partir de 1167. Y, tal y como indica J. Martínez de Aguirre, esta presencia de navarros en la isla mediterránea no sólo se demuestra por el conocido documento de 1146, sino también por el pleito promovido por el mercader Domingo de Arguedas, que tenía tiendas en Tudela, cuando regresó de la isla. El diploma que lo menciona se fecha en 1163 pero se refiere a hechos acontecidos en un pasado que no determina.

Si se tiene en cuenta la fuerte impronta bizantinizante que se aprecia en las tallas de San Nicolás, es factible creer que la corte navarra pudo ser una de las vías de recepción de los repertorios orientales que llegaron a los reinos cristianos peninsulares en el siglo XII. El poder de Margarita de Navarra fue realmente considerable en un período en el que se estaban finalizando los monumentales ciclos de mosaicos bizantinos que tanto influyeron en la estética occidental. De tal manera, las conexiones con Sicilia pudieron representar un papel trascendental en la presencia de formas y temas procedentes de Bizancio en el arte tardorrománico navarro. Así, si no fue directamente la monarquía quien mandó realizar esta parroquia, bien pudo haberlo hecho una familia de la aristocracia feudal poderosa y cercana al ámbito regio como la de los Azagra.

Se trata de un edificio de planta irregular y de factura barroca que sustituyó en el siglo XVIII al románico (inicialmente más largo que el actual). En el concordato de 1861 se decidió suprimir la parroquia de San Nicolás y en 1868 pasó a depender, de manera efectiva, de la Magdalena. Hoy día la iglesia se encuentra cerrada al culto y el deterioro del edificio, abandonado desde hace más de treinta años, es tal que las autoridades han planeado una intervención que lo convertirá, en diciembre de 2008, en un centro cívico. Si no se actúa con celeridad, las humedades y la exposición a las inclemencias del tiempo acabaran con las excepcionales tallas románicas que en menos de diez años han sufrido un alarmante desgaste.

Entre las peculiaridades del tímpano, sin duda, la más atractiva es la del asunto central: una Trinidad colocada mediante un esquema vertical que corresponde a una fórmula bizantina denominada *Patemitas*. Dios Padre, un adulto barbado y coronado, se halla sentado en un trono adornado por dos cabezas de animales en cada extremo y reposa sus pies sobre hojas. El Padre sujeta al Niño en su regazo, coloca su mano izquierda sobre las rodillas del pequeño mientras la derecha se alza frente al pecho de Jesús, quien a su vez eleva las manos (la diestra para bendecir y la izquierda para sostener un libro cerrado). La paloma, con nimbo crucífero (la cabeza ha desaparecido) se sitúa de perfil con las alas ligeramente extendidas como si sobrevolara el grupo desde la clave de la arquivolta que rodea el tímpano. Esta rosca, que excede el semicírculo hacia ambos lados a modo de cimacio, se encuentra decorada con tallos de hojarasca cerrados sobre un total de diecisiete piñas.

Al margen de la perfección técnica de la representación trinitaria, su interés se centra en mostrar una de las cinco figuraciones románicas esculpidas con esta tipología que se conservan en toda Europa. Las otras se localizan en el claustro de Silos, en el tímpano de Santo Domingo de Soria, en el pilar derecho del presbiterio de la catedral de Santo Domingo de la Calzada y en el capitel del parteluz del Pórtico de la Gloria de Compostela. Aunque la determinación de la secuencia cronológica de estas imágenes conlleva numerosas dificultades, parece que Silos fue donde se adaptó la tipología del Seno de Abraham para crear la nueva representación de la *Patemitas* trinitaria. A continuación, en algún lugar por el momento imposible de determinar, se adecuó el esquema al tipo que se puede contemplar en Tudela, la Calzada, Soria y Compostela con el Niño fuera de la túnica. La excelente calidad del relieve tudelano, muy próxima al supuesto caudal de formas bizantinas que tanto influyó en el monasterio silense, permite suponer que constituye el siguiente eslabón de la cadena. Parece claro que quien diseñó la portada de Soria

había visto o tenía constancia de un modelo desarrollado en un tímpano y no parece adecuado admitir que en esta parroquia "secundaria" se pudiera crear esta composición. Finalmente, mientras las esculturas de la Calzada (a pesar de su notable calidad) resuelven las figuras con un sentir bastante alejado de los citados orientalismos y estereotipan las soluciones, la fecha de 1188 se convierte en el término *ante quem* para esta tipología ya que el Pórtico de la Gloria es el límite de la serie.

Para explicar esta novedad es necesario recordar la relación de la monarquía con la Trinidad y la importancia de este dogma frente a los heterodoxos. Los reyes de Navarra fueron benefactores de la ciudad de Tudela y no hay duda de que en ella se encontraba un gran contingente de población hebrea e islámica (a finales del siglo XII eran aproximadamente un 28% de los habitantes). El mar-

cado interés de la Iglesia hispana por la Trinidad y la doble naturaleza de Cristo en un contexto de defensa de la ortodoxia (frente a los herejes de la propia cristiandad o contra los que se encontraban fuera de ella como judíos y musulmanes) llevó a innovar en materia iconográfica. Respecto a la intencionalidad específica de rechazo de las herejías en las producciones escultóricas tardorrománicas navarras, es significativo recordar la inscripción del tímpano de San Miguel de Estella que se inspira, según R. Favreau, en los versos *Contra judeos et ereticos et sarracenos qui dicunt non adorare idolas*.

Tras la conquista de Tudela, una vez evacuada la población musulmana del núcleo urbano, hacia 1121, se procedió a la ordenación eclesiástica y fue necesario, tal y como menciona C. Orcástegui, "implantar entre los cristianos mozárabes el rito romano que ya se había introducido defi-

Detalle del Padre y del Hijo



nitivamente en Navarra en el siglo XI bajo Sancho Ramírez". Es posible que la preocupación de esta monarquía por el reconocimiento de su condición regia desde Roma (que no se hizo efectivo hasta 1196) pudiera determinar la insistencia en alejarse de cualquier atisbo de herejía (sobre todo de las más cercanas a la antigua liturgia hispana, condenada por los papas, como la arriana y la adopcionista). En esta línea, la política de afirmación dinástica de los reyes navarros también podría enlazarse con el interés por la genealogía de Cristo mostrado a través del árbol de Jesé con el que están conectadas las cinco representaciones de la Trinidad *Paternitas*. Así, el programa de San Nicolás, hoy parcialmente conservado, debió de estar al servicio de la ideología de la comunidad eclesiástica vinculada con la realeza. Todo parece indicar que al contar con un maestro de primera fila, conocedor de las recetas bizantinas más novedosas, los promotores decidieron colocar esta figuración en un emplazamiento público para destacar la fe católica frente a los herejes que no creían en la Trinidad ni en la filiación humana y divina de Cristo.

Rodeando al grupo principal aparece el Tetramorfos, esculpido en su forma más habitual, y en los extremos del tímpano se hallan dos personajes barbados que se sientan sobre el margen inferior con una interesante postura de piernas cruzadas. El de la izquierda porta corona (aunque muy similar a una tiara), sostiene un libro cerrado en su regazo y saluda con su mano izquierda. El otro tiene un nimbo gallonado tras su cabeza y sujeta, con ambas manos, una filacteria desplegada. Su interpretación ha sido diversa: la mayoría de los autores opinan que se trata de San Nicolás y un profeta (Buschbeck, Mayer, Crozet o Rückert), mientras otros creen que son David e Isaías (G. de Pamplona), y M. Melero o C. Fernández-Ladreda los ven como San Nicolás y David. La identificación de David e Isaías, individuos relacionados con el árbol de Jesé, parece ser la más adecuada ya que en el resto de las obras en las que se muestra la Trinidad *Paternitas* siempre aparecen los dos (excepto en Soria, donde no se encuentra David). Uno determina la ascendencia terrenal de Cristo y el otro profetiza su Encarnación divina (en el caso de admitir que porta tiara, sería San Nicolás: el titular de la iglesia). La composición simétrica del tímpano con personajes en los extremos es propia de las portadas hispanas de la segunda mitad del siglo XII y se repite, con ciertas variantes, en Santo Domingo de Soria, Moradillo de Sedano, Berlanga de Duero, Gredilla de Sedano, San Nicolás de Soria, Tozalmoro, Anzano, San Miguel de Estella y en la propia Magdalena de Tudela. En todos los ejemplos las figuras se relacionan con el grupo principal y, a pesar de no ser estrictamente necesarios, siempre añaden algún significado al conjunto.

Sobre la pieza central, a la izquierda, una leona descansa sobre una joven de cabellos sueltos a quien aprisiona la cabeza con sus patas delanteras, mientras la mujer se lleva la mano derecha a la garganta en un ademán de retirar la zarpa del animal, coloca su mano izquierda en la cadera derecha. Al otro lado, un hombre, barbado y con una túnica hasta los pies, se retuerce sobre sí mismo en un intento de escapar del león que le apresa del mismo modo que a su compañera. En este caso, coloca su mano izquierda extendida hacia arriba hasta introducirla en la boca de la bestia y flexiona la otra hasta la articulación de la pata de la fiera para apartarla de su rostro.

El conjunto de estas esculturas cuenta con una elevada calidad propia de un maestro de primera fila. Las facciones de los rostros son equilibradas, los ojos almendrados aparecen delimitados con un doble contorno y se encuentran ligeramente inclinados, los pómulos de las mejillas se resaltan de un modo elegante, y las bocas esbozan una ligera sonrisa muy bien perfilada. La proporción, el volumen y las variadas posiciones de las figuras confieren una lograda sensación de verosimilitud que se acentúa si nos fijamos en detalles como la decoración perlada de los bordes de las túnicas; los elaborados y complejos pliegues de las vestimentas; los músculos marcados de las patas de las bestias; o la ubicación de las garras del león de San Marcos, las pezuñas del toro de San Lucas y las telas de los mantos. Además, existen peculiaridades como el mostrar la planta del pie (visible en Mateo, el Niño Jesús e Isaías) o el colocar las piernas perpendiculares en los personajes laterales, que se revelan como propias de un autor que conoce muy bien los esquemas bizantinos, como estudió Ocón.

En relación con las filiaciones de este conjunto es bastante lo que se ha dicho aunque no existe consenso. En 1886 P. de Madrazo apuntaba la relación con la Magdalena de Tudela y en los años treinta del pasado siglo A. L. Mayer desarrolló una idea ya planteada por E. H. Buschbeck: que San Nicolás sea una realización del Maestro Mateo anterior al Pórtico de la Gloria (aunque también reconoce puntos de contacto con Toulouse). Si bien varios especialistas están de acuerdo con esta vinculación, T. Buirrun relaciona el tímpano tudelano con Estella, mientras J. Gudiol y J. A. Gaya lo incluyen en el círculo castellano. J. Lacoste retoma ambas teorías y sugiere que los dos maestros navarros se formaron juntos y que su principal fuente de estilo fue Silos. Por su parte, J. Yarza no comparte la atribución directa a Mateo y señala ciertas semejanzas iconográficas con Soria. En la línea de lo indicado por J. Lacoste, E. Valdez cree que San Nicolás se inspiró en Silos aunque también señala la posibilidad de que tuviera sus



*Detalles del Tetramorfos.
San Mateo y San Juan*



*Detalles de las figuras laterales
del tímpano*



Detalle de los leones

raíces en Soria o Sangüesa. En la postura contraria, M. Melero no acepta la propuesta del parentesco silense, entiende que su origen pudo estar en el ábside de la Seo de Zaragoza, lo relaciona con el taller que trabaja en la panda oeste del claustro tudelano y opina que las similitudes con el capitel de las tentaciones del Pórtico de la Gloria permiten considerar que "antes de 1188 el escultor podría haber partido de Compostela". Por su parte, C. Rückert opina que la fuente de este artífice está en Estella y estima las esculturas de la Seo como un consecuente de Tudela.

En mi opinión, en las tallas del segundo taller del monasterio silense ya estaban desarrollados los rasgos más depurados de este artista. En cuanto al Pórtico de la Gloria, estimo que fue realizado más tarde que San Nicolás. Aunque es verdad que se aprecian lejanas semejanzas con San Miguel de Estella o Santo Domingo de Soria, principalmente se fundamentan en la influencia de patrones de tradición bizantina. Por el contrario, las mayores coincidencias se encuentran sin duda en algunas de las esculturas del interior de la Seo de Zaragoza, sobre todo en la figura del profeta situado bajo el relieve de la creación de Eva. Los datos documentales analizados por Escribano y Mainar permiten suponer que en la década 1160-1170 se trabajaba en la cabecera de la Seo aragonesa. La correspondencia formal entre la cantería tudelana y la zaragozana es indudable, de manera que el indicado papel de Navarra en la recepción de repertorios bizantinizantes respalda la posibilidad de que este maestro fuera llamado a Tudela para muy poco después trabajar en la catedral de Zaragoza.

Acerca de la cronología del tímpano de San Nicolás tampoco hay unanimidad entre los investigadores. E. Valdez señala que su fecha estaría entre 1131 y 1168; datación temprana ya defendida por G. de Pamplona al considerar que se debió de realizar entre 1150-1160. Mientras J. Baschet se pronuncia favorable a las fechas de 1160-1170, otros estudiosos defienden dataciones más tardías: E. Camps propone 1185 y M. Melero concreta las obras entre 1185-1188. Por su parte, tanto E. H. Buschbek como A. L. Mayer sugieren el final del siglo XII y P. Duval opina que se trata de una portada del XIII. Ciertamente San Nicolás es problemático de fechar pues no sobrevive la estructura medieval y no existen datos documentales sobre el desarrollo de la fábrica, pero considero que estas esculturas son anteriores a los trabajos del claustro de Santa María de Tudela (donde, efectivamente, se aprecia la huella de este maestro) y en mi opinión se deben vincular con la Seo de Zaragoza, suponiendo para su cabecera una realización anterior a 1171. El hecho de que San Nicolás se relacione con los soberanos navarros o con alguien muy cercano a la familia real, sugiere la posibilidad de que fuera una de las iglesias más importantes de Tudela donde se puso en práctica la voluntad de asimilar las tendencias artísticas más novedosas del momento gracias a un escultor excepcional.

En las excavaciones realizadas en 1974 en el patio de la sede del antiguo *Banco de la Vasconia* de la calle Gaztambide de Tudela se encontraron varias piezas decoradas con elementos figurativos. Entre estas esculturas (actualmente dispersas y custodiadas en el Museo de Navarra, Palacio

Dovela con arquitecturas. Museo de Navarra (Foto: Fundación para la Conservación del Patrimonio de Navarra)





Dovela con personajes. M. I. Ayuntamiento de Tudela (Foto: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra)

del Marqués de Huarte de Tudela y colecciones particulares), la más interesante muestra una pareja de personajes sentados: el primero señala las páginas de un libro abierto colocado frente a su pecho mientras el segundo sostiene otro ejemplar; ambos portan nimbo, túnica hasta los pies y van descalzos. Si bien el deterioro impide su identificación, posiblemente se trata de apóstoles, santos, elegidos o Ancianos del Apocalipsis (aunque en un principio los atributos aconsejan desechar esta última interpretación, no hay que olvidar que en Moradillo algunos de los músicos apocalípticos exponen libros o filacterias desplegadas). En el resto de fragmentos se aprecia la parte superior de un ángel, vestigios de otra figura sentada, dos bloques con decoraciones arquitectónicas a modo de fachadas con torres y ventanas, una mano con corona, hojas de acanto, un canecillo con una roseta y pedazos pequeños de dovelas. M. Melero considera que estas piezas proceden de San Nicolás ya que existe un documento del siglo XVIII donde se solicita piedra del derribo de la iglesia para la urbanización de la calle Gaztambide y, de acuerdo con las medidas de las dovelas y la mención de J. A. Fernández acerca de las dos entradas del templo, plantea la hipótesis de que pertenezcan a la desaparecida portada de los pies.

Texto y fotos: ELL

Bibliografía

- ÁLAMO, J. del, 1950; BASCHET, J., 2000b, pp. 532-535; BIURRIN Y SOTIL, T., 1936, pp. 571-572; BUSCHBECK, E. H., 1919, p.50; CAMPS CAZORLA, E., 1935 (1945), p. 211; CMN, I, 1980, pp. 301-303; CROZET, R., 1959, p. 333; CROZET, R., 1960b, pp. 125-127; DÍAZ BRAVO, J. V., 1956, pp. 131 y 152; DUVAL, P., 1977, pp. 443-446; ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C. y CRIADO MAINAR, J., 1989, p. 20; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 378-379; FERNÁNDEZ PASCUAL, J. A., 1786, fol. 23; FLÓREZ, E., 1886, XLIX, pp. 334-338; FUENTES PASCUAL, F., 1944, p. 38; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUIÑO, J. A., 1948, pp. 173-174; LACARRA, J., 1982; LACOSTE, J., 1977, pp. 121-122; LACOSTE, J., 2006, pp. 302, 303, 312 y 313; LOJENDIO, L. M. de, 1967, p. 56; LOJENDIO, L. M. de, 1975, p. 30; LOZANO LÓPEZ, E., 2006, pp. 85-87 y 295-297; MADRAZO, P. de, 1886, III, pp. 396-397; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., 1987, p. 63; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., en prensa; MAYER, A. L., 1931, pp. 143-148; MELERO MONEO, M., 1984, pp. 177-185; MELERO MONEO, M., 1986, pp. 356-361; MELERO MONEO, M., 1992a, pp. 115-138; MELERO MONEO, M., 1992b, pp. 22-24; MELERO MONEO, M., 1995, pp. 54-60; MELERO MONEO, M., 1997, pp. 163-184; MELERO MONEO, M., 2006a, p. 702-704; MORET, J. de, 1684b, IV, pp. 222-223; NAVALLAS REBOLÉ, A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, p. 402; OCÓN ALONSO, D., 1992, pp. 95-96; ORCÁSTEGUI, C., 1975, pp. 110, 112, 129, 134, 137; PAMPLONA, G. de, 1970, pp. 66, 69-75, 79; RÜCKERT, C., 2004, pp. 54, 138, 141; SAINZ Y PÉREZ DE LABORDA, M., 1913-1914 (1969), p. 908; SEGURA MIRANDA, J., 1964, p. 136; TORRES BALBÁS, L., 1934, p. 206; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1973, III, pp. 162-163; VALDEZ DEL ÁLAMO, E., 1986, pp. 143, 260-267; VALDEZ DEL ÁLAMO, E., 1990b, pp. 182-183; VALDEZ DEL ÁLAMO, E., 1997-1998, pp. 20, 22; YARZA LUACES, J., 1979, pp. 291-292; YARZA LUACES, J., 1980, p. 177.