

# Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)<sup>1</sup>

M.<sup>a</sup> LUISA MELERO MONEO

Esta Iglesia -recientemente restaurada por la Institución Príncipe de Viana- es un edificio de fábrica románica relativamente modesta pero con gran desarrollo escultórico, que pertenece a lo que en ocasiones se ha llamado «Barroquismo románico» por lo avanzado del estilo y la época. Igualmente forma parte -junto con la catedral y San Nicolás- de los escasos restos que nos han quedado del esplendor románico de Tudela.

La puerta oeste se abre en un cuerpo rectangular que sobresale del resto de la Iglesia por debajo del rosetón y está protegida por un alero saliente detenido por canchillos figurados. El vano de la puerta es un arco de medio punto con bastante derrame que determina la formación de cuatro arquivoltas y un arco guardalluvias. Todo ello rodea un tímpano detenido por dos ménsulas en sus extremos. Las cuatro arquivoltas apean en columnas cuyos capiteles -cuatro a cada lado de las jambas- están decorados con motivos figurados y vegetales. El cimacio de éstos forma un friso corrido con decoración vegetal que recorriendo las jambas se continúa por el muro de la portada a modo de imposta decorativa. Los fustes apoyan sus bases sobre una especie de zócalo común.

## Capiteles de las jambas

La estructura de todos ellos es similar presentando debajo del cimacio un cuerpo troncopiramidal invertido esculpido por sus dos caras libres y adosado

1. Este trabajo forma parte de otro más amplio que he realizado sobre la escultura de la Iglesia de la Magdalena de Tudela y que será publicado por bloques más o menos independientes entre sí. Por ello en esta ocasión me ceñiré exclusivamente al análisis iconográfico de la Puerta de los pies, dejando para otras publicaciones la iconografía del resto de la escultura de esta Iglesia e igualmente el estudio estilístico de ella, que espero puedan publicarse en breve.

a los ángulos de las jambas por los otros dos lados. Su parte inferior está limitada por una moldura cilíndrica y la superior por una faja rectangular lisa que tiene en los ángulos unos modillones o pequeños rectángulos estriados con valor decorativo y que, además, resaltan la simetría de las composiciones. En los tres capiteles interiores de las jambas izquierdas<sup>2</sup> se presentan las Tres Tentaciones de Cristo. El situado más al interior presenta una figura central que coincide con el ángulo del capitel y hace de eje de simetría de la composición. A los lados de esta figura -de la que sólo queda la cabeza y el brazo derecho- con nimbo, barba y melena, se dispone el resto. Así, a su derecha aparece una figura demoníaca muy estropeada con cara monstruosa y alas que está de pie y se dirige a la figura central. A la izquierda de ésta quedan dos cabezas con nimbo y alas. En el siguiente capitel el eje de simetría está remarcado por una piña decorativa situada en la parte superior del ángulo central. A la derecha de dicho eje aparece una figura nimbada -con barba y vestido largo- sobre algo similar a un edificio con tejado a doble vertiente y vanos verticales en su parte horizontal. Esta parece dirigirse a un demonio totalmente desnudo situado en la otra cara del capitel -con alas, cabeza monstruosa y una gran boca- que permanece de pie y se dirige hacia la figura ya vista, convergiendo ambos en el ángulo del capitel<sup>4</sup>. En el tercer capitel se mantiene la simetría compositiva con el ángulo central nuevamente ocupado por una figura nimbada con vestido largo<sup>5</sup> y cuya mirada se dirige hacia una nueva figura demoníaca que aparece en la cara izquierda del capitel -el mal estado de la piedra no permite apreciar las alas-. En la cara derecha hay otra figura alada y nimbada que apoya -igual que las otras dos- sobre un suelo irregular con diferentes alturas.

Todos estos elementos permiten identificar en estos tres capiteles las tres Tentaciones de Cristo que debe ser el personaje con nimbo y barba que se repite enfrentándose a Satanás. La primera tentación se representa en el capitel tercero<sup>6</sup> -del interior hacia el exterior- donde Cristo tiene detrás una figura angélica y se enfrenta a Satanás. En esta escena el suelo irregular puede aludir a las piedras que el demonio pide a Cristo que convierta en pan. En el capitel segundo está la segunda tentación y en él, Cristo aparece sobre un edificio que se identifica con el templo del que Satanás le pidió que se tirase para ser

2 Según el espectador siempre que no se indique lo contrario

3 El resto de esta figura y de la central han desaparecido siendo sustituidas por un bloque de cemento. También ha desaparecido el suelo de la escena

4 A pesar de no distinguirse muy bien en esta fotografía, detrás del edificio señalado hay una hoja vegetal -aparentemente de acanto- que parece tener función exclusivamente decorativa

5 El gran desgaste de la piedra impide asegurar que dicha figura lleve barba aunque es de suponer ya que es la misma que apareció en los capiteles anteriores

6 Estos capiteles han sido interpretados como las tres tentaciones de Jesús aunque sin especificar cuál era cada una de ellas, por: J. Navascués y de Juan -*Tudela sus monumentos románicos*- Zaragoza 1918, pág. 11, T. Biurrún Sotil -*Arte románico en Navarra*- Pamplona 1936, pág. 562, y C. García Gainza -*Catálogo Monumental de Navarra, I Menndad de Tudela*- Pamplona 1980, pág. 293. Sólo J. Rivas -*Iglesia de la Magdalena de Tudela*- sin publicar, pág. 63 del original, ha relacionado cada capitel con una tentación concreta aunque el orden e identificación no coincide con el expuesto aquí, ya que coloca la primera tentación en el capitel primero, la segunda en el segundo y la tercera en el tercero -contando del interior hacia el exterior-. Este autor -al que agradezco vivamente su amabilidad por permitirme consultar su trabajo- identifica el edificio de la segunda tentación con una ciudad en lugar de relacionarlo con el templo de Jerusalén

recogido por los ángeles. Finalmente, en el primer capitel -contiguo a la puerta- la presencia de dos ángeles detrás de Cristo<sup>7</sup> parece indicar que se representa la tercera tentación junto con el triunfo del Hijo de Dios por el que los ángeles bajaron a servirle.

Estos capiteles parecen seguir el Evangelio de Mateo (4, 1-11) que será su fuente literaria<sup>9</sup>. En dicha fuente no se explica el ángel situado detrás de Cristo en la primera tentación que quizá se deba a su presencia en otras obras vistas por el escultor o el encargado del programa. En otras obras en las que también se representan las tres tentaciones no parece seguirse el mismo tipo iconográfico que en la Magdalena. Así, en la Biblia de Avila el orden con que se presentan los tres momentos de la tentación parece indicar que se ha seguido el relato de Lucas (4, 1-13) en lugar del de Mateo<sup>11</sup>. Por otro lado, si bien en la primera y tercera tentación el demonio está desnudo, igual que en Tudela, en la segunda Satanás aparece vestido. Por último, Cristo está sentado -en la primera tentación-, al contrario de lo que ocurre en la Magdalena<sup>12</sup>. Las tres tentaciones del tímpano de la fachada Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela presentan en principio una diferencia notoria, ya que, la figura de Cristo no se repite sino que las diferentes tentaciones se despliegan a su alrededor. Coincide con las tentaciones de Tudela en la presencia de ángeles que parecen ser los que sirven a Cristo después del triunfo<sup>13</sup>. Cerca de Tudela hay otro ciclo con las tres tentaciones de Cristo en la puerta Norte de San Ivador de Ejea de los Caballeros. En dicha portada se representan las

7. T. BIURRUN (Op. cit. pág. 562) los identifica con San Pedro y San Juan llorando.

8. El hecho de haber desaparecido la parte inferior del capitel, donde seguramente había alguna alusión al monte en el que se desarrolla la escena, impide comprobar esta identificación que, no obstante, parece la única posible ya que los otros dos capiteles coinciden con la primera y segunda tentación.

Sobre el tema de las tentaciones, ver: L. REAU -*Iconographie de Vart Chretien, II Iconographie de la Bible Nouveau Testament*- París 1957, págs. 304-309 quien ve su origen en las tribulaciones del Pueblo de Israel en el desierto. Ver también G. SCHILLER -*Iconography of Christian Art*- London 1971, págs. 143-144 para quien en la tercera tentación suelen aparecer dos ángeles que llegan tras la victoria. Como ejemplo cita el Salterio de Stuttgart -de principios del siglo IX- y el Evangelionario de la Coronación de Bohemia -de 1085-1086-, ambos reproducidos en sus figs. 389 y 393 respectivamente.

9. Marcos (1, 12-13) sólo dice que Cristo fue tentado por Satanás y que los ángeles le sirvieron. Lucas (4, 1-13) especifica las tres tentaciones pero a diferencia de Mateo no dice nada de los ángeles que al vencer Cristo bajan para servirle. Por otro lado, coloca la tentación del Templo en último lugar. Entre los *Apócrifos* las tentaciones son citadas en el «Evangelio de Taciano» (Cap. XV) pero su autor sigue casi al pie de la letra el Evangelio de Mateo.

10. En un capitel de San Lázaro de Autun -de hacia 1120 ó 1130- se ve la segunda tentación con un ángel detrás de Cristo. G SCHILLER (Op. cit. pág. 144, fig 400) identifica dicho ángel con el arcángel Miguel.

11. Ver nota 9.

12. Para L. REAU (Op. cit., págs. 307-308) la forma en que normalmente aparece Cristo es de pie, aunque cita dos capiteles de Borgoña (Salieu y Plaimpied) que como excepciones presentan a Cristo sentado. Por otro lado, en ellos las tres tentaciones se sintetizan en una.

13. A pesar del sentido inmediato de triunfo de Cristo que posee la escena de las tentaciones en sí misma y que se repite tanto en Tudela como en Compostela, el hecho de que en ambos lugares dicha escena forma parte de contextos diferentes hace que su significación más profunda sea diferente. Así, mientras en Compostela esta escena está incluida en un programa que resalta las dos naturalezas de Cristo, en Tudela se relaciona con la idea de Resurrección que, como se verá, se desarrolla en toda la portada. Sobre la iconografía del tímpano de las tentaciones de Santiago de Compostela, ver AZCARATE -*La portada de las Platerías y el Programa iconográfico de la Catedral de Santiago*- en «Archivo Español de Arte» (1963) págs. 1-20.

tentaciones en una de las arquivoltas dentro de un ciclo de la Vida de Cristo. Pero ni el orden ni la forma de representar la escena coincide con las de la Magdalena de Tudela ya que la tentación en el Templo está narrada en último lugar, lo cual indica que el relato seguido es el de Lucas. Por otro lado, en las tres tentaciones Cristo está sentado<sup>14</sup> y en Ejea sólo aparecen Cristo y Satanás mientras que en Tudela hay ángeles en dos de las escenas, lo cual es una nueva muestra de la utilización del Evangelio de Lucas, que no habla de ángeles. En otra Iglesia cercana, San Gil de Luna (Zaragoza), también se han utilizado las tentaciones dentro de un ciclo de la Vida de Cristo pero en este caso los tres momentos están sintetizados en uno y Cristo aparece sentado<sup>15</sup>. En cuanto al significado las tentaciones simbolizan el triunfo de Cristo sobre el diablo, es decir, sobre el mal, tanto en relación al momento concreto representado en ellas como en cuanto a un sentido más amplio gracias a la Redención por la que Cristo venció al mal y a las tinieblas que amenazaban al hombre.

En el ángulo del capitel situado al exterior de las jambas izquierdas hay una figura masculina sentada entre dos grifos, de modo que el resultado es una composición estrictamente simétrica respecto a un plano ideal que atravesara el centro como eje bisectriz. La figura central que constituye dicho eje de simetría agarra por el cuello a los dos grifos mientras que éstos le ponen la garra delantera sobre su cintura y meten el pico en sus oídos, manteniendo las alas extendidas. Esta escena puede estar en relación con la historia de Alejandro de Macedonia narrada por el Pseudo-Calístenes, concretamente con el episodio del ascenso de Alejandro a los cielos<sup>16</sup>. Según la leyenda<sup>17</sup> el citado monarca capturó dos animales voladores y después de tenerlos tres días sin comer, lo elevaron al cielo durante siete jornadas valiéndose de un hígado de caballo que

14. El asiento de la segunda tentación es similar a una bola del mundo y quizá pueda aludir a la tentación en que Satanás ofrece a Cristo todos los reinos del mundo y que Lucas coloca en segundo lugar. En cualquier caso, aún no teniendo dicho significado, la morfología de esta escena es diferente a la de la Magdalena.

15. Si tenemos en cuenta el contexto de los dos últimos ejemplos citados, vemos una nueva diferencia respecto a las tentaciones de la Iglesia de la Magdalena, ya que en ambos lugares las tentaciones forman parte de un ciclo narrativo de la vida de Cristo mientras que en Tudela, están al margen de cualquier narración o escena de la vida de Jesús integrándose en un conjunto con carácter esencialmente simbólico que, como se ha dicho, está en función de la idea de Resurrección. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN -*Los grandes temas del arte cristiano en España, II: Cristo en el Evangelio*- Madrid 1950, pág. 23 cita también tentaciones en San Baudelio de Berlanga y en un relieve del crucero de Siones (Burgos) -del tercer cuarto del siglo XII.

16. Sobre el significado de este capitel, las opiniones han sido diversas. Navascués y de Juan (Op. cit. pág. 11) y T. BIURRUN SOTIL (Op. cit. pág. 562) lo identifican con Cristo rodeado por animales que Biurrun califica de grifos. Según este autor, los grifos aluden a la divinidad de Cristo mientras que el árbol de la vida representado en el fondo del capitel se refiere a la humanidad del señor. Para IÑIGUEZ ALMECH y J. URANGA (*Arte medieval Navarro III* -Pamplona 1971- 73, págs. 151-152) es un hombre entre grifos relacionado con el fin de los tiempos y posiblemente derivado de textos musulmanes. C. GARCÍA GAINZA (Op. cit. pág. 293) mantiene la idea de «figura entre grifos» sin aventurarse en su posible significado.

I. MALAXECHEVERRIA (*El bestiario esculpido en Navarra* -Pamplona 1982, págs. 95 y 104) rechaza los significados atribuidos anteriormente y se inclina, por primera vez, por la idea de que dicho capitel representa el «Ascenso de Alejandro». Poco después J. RIVAS (Op. cit. págs. 63-64) admite dicho tema, pues por su significación en torno a la divinidad va bien con el triunfo de Cristo frente al mal.

17. La obra del Pseudo-Calístenes (*Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*— edición traducida y anotada por C. GARCÍA GUAL, Madrid 1977) fue compuesta en el siglo III d. C. en griego y traducida al latín por JULIO VALERIO en el siglo IV y por el Arcipreste Leo en el siglo X. Esta última versión -un tanto libre y aumentada- fue titulada «Historia de Proeliis» y en el siglo

colocó en la punta de su lanza y al que los animales perseguían sin lograr alcanzar. Finalmente fueron detenidos por un personaje alado, quien obligó a Alejandro a volver a la tierra<sup>18</sup>. Sin embargo, este capitel no se ajusta literalmente al relato del Pseudo-Calístenes del que deriva la iconografía típica del tema<sup>19</sup> tal como aparece en otros lugares, donde se representa siempre la lanza con la carne en el extremo que Alejandro coloca delante de los grifos para que éstos vuelen<sup>20</sup>. Esta lanza es el único elemento que falta en la Magdalena respecto a la iconografía normal del tema pero, sin embargo, Talbot Rice identifica como «Ascenso de Alejandro» una serie de representaciones esquemáticas admitidas como tal por O. Demus<sup>21</sup> entre las que se encuentra la que aparece en la Pala de Oro de Venecia. Ésta presenta tan sólo dos grifos flanqueando un círculo con la cabeza de Alejandro y sustituye el carro con una serie de ornamentos vegetales. El esquematismo es justificado según O. Demus por la gran popularidad del tema que hizo inteligibles incluso las representaciones más esquemáticas y que quizá sea el responsable de la ausencia de la lanza en la Magdalena. En esta iglesia, no obstante, aparece un nuevo elemento que no se da en otras representaciones de este tema como es que los dos grifos meten sus picos en los oídos de Alejandro. Ante esto y admitiendo la posibilidad de que el tema representado sea el Ascenso de Alejandro, se puede sugerir la fusión de dos momentos de la vida de este héroe: el Ascenso y las numerosas advertencias que, a través de aves, seres alados, etc. recibe Alejandro de los dioses para que no traspase los límites de lo humano. Una de estas advertencias

XII fue traducida a numerosas lenguas romances, entre ellas al castellano. Sobre las diferentes versiones, relatos, etc. que componen esta obra del Pseudo-Calístenes ver la introducción de la edición citada.

18. Para un mayor detalle de este episodio ver las págs. 169-170 de la obra citada del Pseudo-Calístenes.

19. Sobre la iconografía del Ascenso de Alejandro ver: E. MÂLE-*L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*- Paris 1922, págs. 270-272; D. J. A. ROSS -*Illustrated medieval Alexander-books in Germany and the Netherlands: a study in comparative iconography*- Cambridge 1971; C. SETTIS FRUGONI-*Historia Alexandri elevati per grifhos ad aereun*-Roma 1973; M. GUERRA GÓMEZ -*Simbología románica*- Madrid 1978, págs. 186-188; I. MALAXEHEVERRIA, op. cit. págs. 98-102.

Según Settis Frugoni (Op. cit. págs. 5-6 y 12-15) este episodio no aparece en la traducción del siglo IV sino en la realizada por León a mitades del siglo X. Además según los distintos códices varía su situación y traducción, lo cual hace pensar a Settis Frugoni que se trata de una interpolación cuyo contenido debió circular en forma de carta independiente o incluida en alguna recopilación de cartas (ver págs. 6, 12 y 15).

20. Así se representa en el pavimento de la Catedral de Otranto (Italia) donde junto a la cabeza de la figura de Alejandro hay una inscripción que dice: «Alejandro Rey»; en la fachada de la catedral de Borgo San Donnino -también en Italia-; en San Marcos de Venecia; etc.

C. SETTIS FRUGONI (Op. cit. págs. 265-271) opina-contraria al resto de los autores que tratan el tema- que también hay representaciones del Ascenso de Alejandro, con fórmula fija, en Francia. Según dicha fórmula Alejandro aparece sentado sobre un trono o sobre la grupa de dos grifos afrontados, lográndose una escena bien diferente de las representaciones bizantinas en las que aparece sobre un carro. Cita como ejemplos: un mosaico del pavimento de la Iglesia Abacial de Moissac (siglo XI) hoy destruido pero descrito por AYMERY DE PEYRAC a fines del siglo XIV en su *Chronicon* de la Abadía; un capitel del siglo XII -también de Moissac- representado en las figuras 85-87 del trabajo citado; un capitel procedente de la Iglesia de Saint Pierre du Châtelet —siglo XII- en el que los grifos han sido sustituidos por águilas (fig. 88, op. cit.); y un capitel de la catedral de Saint Vivent en Chalon-Sur-Saone (fig. 89, op. cit.). En todos estos ejemplos está presente la lanza con la carne como distintivo de la escena. Para M. GUERRA GÓMEZ (op. cit. págs. 187-188) Alejandro puede ser ascendido en un clipeo.

21. O. DEMUS -*Elijah and Alexander*- en «Studies in memory of David Talbot Rice», Edimburgh 1975, pág. 64.

es, precisamente, la que pone fin al episodio de Alejandro ascendiendo al cielo<sup>22</sup>.

Al margen de la iconografía<sup>23</sup> -sólo teniendo en cuenta la forma y composición de la escena- se puede relacionar este capitel con otro situado en la tribuna de Saint Sernin de Toulouse en el que aparece también un personaje central que actúa como eje de simetría y coincide con el ángulo del capitel. En este caso la figura está entre dos dragones alados cuyas patas delanteras apoyan en las piernas del personaje que coge los cuellos de aquellos con sus dos manos, convergiendo las cabezas de los dos animales en la parte superior del ángulo del capitel. Esta escena ha sido identificada por M. Durliat como «hombre devorado por dos dragones». En la Puerta de los Condes de esta misma Iglesia aparece otro «hombre devorado por dragones» cuyos elementos son similares al citado, pero aquí es más ostensible el hecho de que los dragones están a punto de comerse la cabeza del hombre<sup>24</sup>. Entre los ejemplos cercanos al capitel de Tudela -y quizá derivados de Toulouse- en cuanto forma y composición, aunque no en iconografía, se puede citar uno de los capiteles de las jambas derechas de la portada de la Iglesia de Aulnay. También siguen una composición similar dos capiteles del interior de la catedral de Tudela situados sobre dos columnas adosadas a uno de los pilares que separan la nave central de la lateral Norte<sup>25</sup>. En los capiteles de las jambas izquierdas de la Puerta Sur de San Miguel de Biota (Zaragoza) se introducen variaciones en la composición ya que en este caso los animales están afrontados por la grupa y la figura que aparece entre ellos -casi tapada- es femenina. En San Gil de Luna (Zaragoza) aparece esta composición en uno de los capiteles altos del interior pero también presenta una ligera variante, ya que el personaje que se ve entre los toscos animales está de pie. La diferencia esencial entre todas estas composiciones simétricas y el capitel de la Magdalena es que mientras en aquellas los animales son dragones alados, en la Magdalena son grifos. Por ello pueden diferenciarse y relacionar el capitel de Tudela con el Ascenso de Alejandro<sup>26</sup>. En favor de ello hay que tener en cuenta también su posible significado de triunfo y osadía humanos que se han de detener ante Dios<sup>27</sup> y puede, quizá, estar relacionado

22. Pseudo-Calístenes, op. cit. pág. 170.

23. Las particularidades iconográficas de este tema -tal como aparece en la Magdalena- impiden que dicha escena pueda relacionarse con el «Ascenso de Elias» como O. DEMUS (op. cit., págs. 64-67) ha demostrado para la iconografía típica del primero. La popularidad del «Ascenso de Alejandro» influyó y varió los elementos integrantes de la escena que narra el «Ascenso de Elias», sustituyendo el inicial esquema diagonal de la escena por el frontal del «Ascenso de Alejandro» que según E. MÂLE (op. cit. pág. 271) es de origen oriental.

24. M. DURLIAT -*Haut Languedoc Roman- La pierre-que-vire* 1978, Fig. 13 y 18 respectivamente. En la página 78 el autor incluye el capitel de la Puerta de los Condes en la historia del «Pobre Lázaro y el mal rico», correspondiendo al momento en que el mal rico va a ser devorado por dragones. Estos capiteles de Toulouse parecen ser una de las primeras representaciones de este esquema compositivo dentro del románico.

25. De estos dos capiteles, en uno el personaje está sentado y en el otro de pie.

26. En Santo Domingo de Soria -en un capitel de la fachada- hay una figura femenina entre dos cuadrúpedos alados con una composición similar a la de los ejemplos citados. Como forma compositiva puede formar parte de la evolución del tema de Gilgamesh, estudiado por J. BALTRUSAITIS (*Gilgamesh. Notes sur l'histoire d'une forme-* en «Revue d'Art et d'Esthétique» (1936) págs. 101-111).

27. E. MÂLE (op. cit. pág. 272) dice que el «Ascenso de Alejandro» podía ser, en cierto modo, símbolo de la Iglesia. I. MALAXECHEVERRIA (op. cit. pág. 102) relaciona la Ascensión de Alejandro con la ascensión del alma de dicho personaje una vez muerto.

con la osadía de Satanás al tentar a Cristo, representada junto a la escena del Ascenso.

En las jambas derechas el único capitel figurado es el primero o más cercano a la puerta de entrada a la Iglesia donde se representa a Daniel entre los leones. Los dos siguientes tienen decoración vegetal-a pesar de que el segundo de ellos muestra una cabeza humana entre el follaje- y el cuarto ha desaparecido. La estructura de dichos capiteles es similar a los de las jambas izquierdas. El capitel de Daniel presenta una figura masculina e imberbe en el ángulo central que hace de eje de simetría, lleva nimbo y está flanqueada por dos animales monstruosos a los que tiene agarrados por sendas cuerdas y cuyos rasgos de la cara -con grandes bocas- son similares a los de las figuras demoníacas de los capiteles de las jambas izquierdas<sup>28</sup>. Así pues, el tema de Daniel entre los leones<sup>29</sup> es representado según la forma más sencilla<sup>30</sup> con una figura frontal -que en este caso está vestida- joven e imberbe que representa a Daniel flanqueado por dos leones dispuestos simétricamente<sup>31</sup>. La particularidad de este capitel es la forma de representar estos animales ya que más que leones parecen figuras demoníacas que encajan muy bien con el sentido simbólico que tenían pues eran entendidos como personificación del mal<sup>32</sup>. La figura de Daniel tenía gran carga simbólica utilizándose como modelo del justo contra el que no pueden las fuerzas del mal y como imagen de Cristo resucitado y

28. La parte inferior del capitel está mutilada habiéndose variado la altura primitiva de éste al añadir un trozo de fuste para sustituir la parte desaparecida. De este modo queda elevada la situación de la moldura cilíndrica que limita el capitel por la parte inferior y la altura del capitel es menor que la del resto de los capiteles de las jambas. Esto hace que haya desaparecido la parte baja de la figura por lo que su postura es un tanto confusa.

29. Sobre este capitel se ha dicho que representaba una figura entre monstruos o demonios sin darle un valor más concreto. Esto puede verse en: NAVASCUES y de JUAN- op. cit. pág. 11; T. BIURRUN SOTIL op. cit. pág. 563, para quien los monstruos pueden identificarse con herejes; C. GARCÍA GAINZA, op. cit. pág. 293; y J. RIVAS, op. cit. pág. 64. Sólo R. CROZET —*Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragón, IV Eglises Santa Maria Magdalena et San Nicolás de Tudela La relief au Cavalier*- en «Cahiers de Civilisation Medieval» III (1960) págs. 126, apunta la posibilidad de que en este capitel se represente «Daniel entre los leones».

30. Sobre la iconografía de Daniel entre los leones ver: CH. GOSSET *L'Origine du theme román de Daniel*, en «Études mérovingiennes, Actes des Journées de Poitiers, Mai 1952» París 1953; L. REAU, *Iconographie de Vart Chretien, II Iconographie de la Bible Ancien Testament*, París 1956, págs. 391-404; y S. MORALEJO, *Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca*, en «Homenaje a Lacarra» I, Zaragoza 1977, págs. 173-198.

31. Según S. MORALEJO (op. cit. págs. 180-812) esta fórmula iconográfica en la que Daniel sólo está acompañado por dos leones con disposición simétrica se da en los manuscritos mozárabes mientras que las representaciones más complejas en las que también aparecen Habacuc y el ángel -pudiendo presentar también más leones- se daban desde la época Paleocristiana, aunque ambas fórmulas iconográficas podían interferirse. L. REAU (op. cit. pág. 401) basa la diferencia entre ambos tipos iconográficos en la utilización de distintas fuentes textuales. Así, mientras la fórmula reducida -sin Habacuc- sigue el primer texto de Daniel (6, 16-28) según el cual éste sólo pasó una noche en la fosa, en la fórmula compleja se sigue el relato que dice que Daniel estuvo en la fosa seis días (Daniel 4,23-42) y por tanto había necesidad de alimentarle por medio de Habacuc. Según esto, el capitel de la Magdalena parece inspirado en Daniel 6, 16-28.

32. El hecho de que los leones sean asimilados a figuras demoníacas se debe según J. YARZA (*Aproximado estilística i iconográfica a la portada de Santa Maria de Covet*- en «Cuaderns d'Estudis Medievals» IX (1983), pág. 546), a la identificación de la figura de Daniel venciendo a los leones con la de Cristo venciendo al mal. Para V.H. DEBIDOUR —*Le bestiaire sculpte du Moyen CEge en France*- París 1961, pág. 15, los leones son las fuerzas del mal y Daniel la imagen de Cristo vencedor. De esta idea participan todos los autores que han estudiado el tema.

del cristiano salvado eternamente. Esta identificación con Cristo glorioso hace que se pueda hablar de promesa o anuncio de Redención en el Antiguo Testamento.

En cuanto a la composición formal, este tema es para J. Baltrusaitis uno de los eslabones de la evolución de la figura del dios Gilgamesh rodeado por dos animales simétricos<sup>33</sup>. Igual que en Tudela, en Beaulieu Daniel está situado frente a las tentaciones de Cristo, siendo clara y fácil de establecer la relación entre Cristo y Daniel como su prefigura así como entre el triunfo de ambos contra las fuerzas del mal<sup>34</sup>.

Entre los capiteles vegetales el situado en segundo lugar -del interior al exterior- deriva del capitel corintio, con dos pisos de hojas de acanto, volutas en el ángulo superior y una cabeza humana entre la vegetación. El tercer capitel está formado por un solo piso de hojas de acanto rizado de modo que se resalta el ángulo central o eje de simetría y los extremos laterales. Ambos capiteles parecen tener función meramente decorativa.

### Arquivoltas

Las cuatro arquivoltas que rodean el tímpano y que, a su vez, están rodeadas por un arco guardalluvias tienen disposición radial, lo cual resulta un tanto arcaizante dado lo avanzado del estilo de esta portada. No obstante, esto no es caso único ya que en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela aparece también esta disposición junto a un estilo protogótico<sup>35</sup>. Cada arquivolta tiene unidad iconográfica aunque todas ellas forman parte de un conjunto de significación que atañe a toda la portada.

Los temas se distribuyen del siguiente modo:

1.<sup>a</sup> Arquivolta. Dedicada a la Redención por medio de la Anunciación, los profetas y los apóstoles. En esta arquivolta quedan restos de color.

2.<sup>a</sup> Arquivolta. Está formada por un conjunto de arpias afrontadas y enredadas en vegetación.

3.<sup>a</sup> Arquivolta. Ciervos afrontados y también enredados en la vegetación.

4.<sup>a</sup> Arquivolta. Conjunto de hojas de acanto con valor decorativo, al margen de la significación global de la portada.

Guardalluvias. En él alternan entrelazos geométricos y grifos situados entre hojas vegetales.

33. Para J. BALTRUSAITIS (Op. cit. pág. 101-107) dicha composición-que fue en principio ornamental- se emancipó del tema original engendrando nuevos significados y variaciones formales. Las vías por las que esta composición oriental llegó al occidente medieval fueron: la Antigüedad clásica y el arte musulmán, sasánida y bárbaro. También para L. RÉAU (op. cit. pág. 403) la figura de Daniel entre dos leones simétricos es un motivo oriental procedente, por un lado, de la representación del dios solar con los leones de fuego a los lados y, por otro, de las composiciones simétricas de animales afrontados, de origen persa.

34. La escena de Daniel representada en la Catedral de Jaca no coincide con la de Tudela, ya que se representa también el ángel y Habacuc.

35. Esta disposición se ve también en Santo Domingo de Soria; en Carrión de los Condes (Palencia); en Moradillo de Sedaño (Burgos); en la Iglesia parroquial de Perazancas (Palencia); y en fin, en todas las Iglesias derivadas de este grupo castellano que también es de época y estilo avanzados.



La primera arquivolta está formada por un arco de medio punto en el que aparecen catorce figuras humanas y una paloma de las cuales las situadas en las tres dovelas centrales del arco son diferentes al resto. La colocada a la izquierda de este grupo es la única figura femenina del conjunto. Está sentada, lleva nimbo, manto y tiene las manos en actitud de orante. La siguiente figura-hacia la derecha- es un ángel semiarrodillado con nimbo, alas y una corona en las manos. Más a la derecha, en la dovela siguiente hay una paloma nimbada con la cabeza hacia abajo. El resto de las figuras se distribuyen en dos grupos de seis a los lados de este bloque central. Son personajes masculinos sentados, con nimbo y en actitudes muy similares entre sí, que tienen en las manos un libro. Sólo en dos casos -uno a cada lado del grupo central- dicho libro es sustituido por otro tipo de objetos: unas llaves en un personaje de la izquierda y unas tablas de la ley en uno de la derecha. Las edades de estos personajes no están definidas pero, en general, no son ancianos. Finalmente, excepto la paloma, el resto de los personajes de esta arquivolta están enmarcados por dos hojas de acanto realizadas en la misma dovela.

Pasando a su identificación iconográfica, las tres dovelas centrales presentan una Anunciación<sup>36</sup> en la que aparece el Espíritu Santo y el arcángel Gabriel-semiarrodillado- quien ofrece una corona a María, que está sentada y en actitud de oración<sup>37</sup>. Esta Anunciación no sigue una iconografía normal ya que por un lado, la presencia de la Paloma del Espíritu Santo es bastante tardía y está en función de un significado específico de Redención que abandona el simple anuncio de la Encarnación para representar la Encarnación misma<sup>38</sup>. La figura del arcángel arrodillado no sólo es tardía sino también poco corriente. Además, el hecho de que dicho arcángel lleve una corona en las manos destinada a María implica la fusión de la Anunciación con el tema -ya gótico- de la Coronación de la madre de Dios. L. Réau explica la aparición del arcángel arrodillado en función del gran aumento del culto mariano, en parte debido a un cambio de consideración de la figura de María a fines del siglo XII y principios del XIII<sup>39</sup>. Esto proporcionará a la figura de la Madre de Dios mayor rango que el personaje celeste que le trae el mensaje divino y por tanto

36. Estos personajes centrales han sido identificados de diferentes modos. Para un grupo de autores locales representan a la Santísima Trinidad acompañada de la Virgen. Otro grupo de autores los ha relacionado con la Anunciación.

Entre los primeros están: J. M.<sup>a</sup> NAVASCUÉS y de JUAN, op. cit. pág. 10; T. BIURRUN SOTIL, op. cit. pág. 565; J. SEGURA MIRANDA, *Tudela: Historia, leyenda y arte*, Tudela 1964, pág. 135; L. M.<sup>a</sup> LOJENDIO, *Itinerario del Románico*, en «Navarra. Temas de Cultura Popular» 85 (1971) pág. 30; L. M.<sup>a</sup> MARÍN ROYO, *Guía Tudelana*, Tudela 1974, pág. 27.

Entre los últimos puede citarse: R. CROZET, op. cit., pág. 126; F. IÑIGUEZ ALMECH y J. URANGA, op. cit. págs. 160-161; C. GARCIA GAINZA, op. cit. pág. 292; y J. RIVAS CARMONA, op. cit. págs. 60-61.

37. Sobre el tema ver: E. MÂLE, op. cit. págs. 57-58; D. M. ROBB, *Iconography of the Annunciation in the XIV and XV centuries*, en «The Art Bulletin» XVIII (1936), págs. 480-481 donde se estudia una época tardía pero el autor hace alusión a la iconografía románica; L. RÉAU, op. cit. págs. 177-182; G. SCHILLER, op. cit. págs. 34-44.

38. G. SCHILLER op. cit. págs. 42-44) habla de la aparición en occidente de este nuevo elemento y sentido de la Anunciación hacia fines del siglo XII y principios del XIII pero establece su normalización algo después. Cita como ejemplo la Anunciación de la catedral de Bamberg, de hacia 1230-40 (fig. 89 op. cit.).

39. Esta nueva valoración de María como Madre de Dios y participante, por ello, en la obra de Redención es propia de la época gótica y debida-a su vez- a un cambio de la mentalidad

éste habrá de postrarse ante ella<sup>40</sup>. Entre los ejemplos de Anunciación que, como en este caso, presentan a María sentada frente al ángel arrodillado y muestran también alusiones a la coronación se puede citar uno de los relieves del Claustro de Silos, de fines del siglo XII y estilo avanzado<sup>41</sup> e igualmente, el tímpano de Gredilla de Sedano (Burgos).

Como ya se ha visto, el significado típico de la Anunciación está desplazado en este caso hacia la Encarnación, subrayando de este modo su significación redentora e indicando precisamente el comienzo de la obra de redención gracias a la aceptación de María y la consiguiente Encarnación del Verbo. De este modo, la colocación de esta escena justo en la clave de la arquivolta puede tener valor simbólico en cuanto que la Anunciación es tenida como piedra angular del edificio espiritual de la Iglesia y de la obra de la Redención<sup>43</sup>. Si comparamos esta Anunciación con la que aparece en el primero de los capiteles del interior de esta Iglesia se hacen evidentes sus diferencias formales. Éstas determinan a su vez diferencias de significado debidas en parte a los distintos contextos en los que ambas Anunciaciones están incluidas. Así, mientras la sencilla Anunciación del interior implica tan sólo un mero eslabón con carácter narrativo en el ciclo de la Vida de Cristo, la compleja Anunciación de la arquivolta exterior tiene carácter simbólico formando parte de un amplio programa de Redención que se extiende por toda la portada. Por otro lado, estas diferencias formales determinan una cronología distinta pues, como se ha visto, el tipo iconográfico de la Anunciación del exterior empieza a utilizarse a fines del siglo XII y principios del XIII, mientras que la Anunciación del interior es normal a lo largo del siglo XII<sup>44</sup>.

En cuanto al resto de las figuras de esta primera arquivolta, no tienen apenas elementos de identificación pues, de las doce figuras tan sólo dos presentan caracteres distintos y personales. Gracias a ellos se puede identificar a Moisés que ocupa el tercer lugar del grupo derecho ya que dicha figura lleva en sus manos unas Tablas de la Ley. En la misma posición pero en el grupo

religiosa que hará variar igualmente la postura y relación del hombre con Dios y desarrollará también el culto de los santos. La escena de la Coronación de María es fruto de esta nueva mentalidad.

40. Frente a la pretensión de que dicha postura del arcángel Gabriel procede del teatro de Misterios, L. RÉAU (op. cit. pág. 182) cree más factible su procedencia de las costumbres caballerescas de la época, así como de los hábitos feudales. El origen de esta particularidad ha sido localizado por D. M. ROBB (op. cit. pág. 482, n. 19) en España, hacia la segunda mitad del siglo XII.

41. Sobre este relieve y el conjunto del Claustro ver: J. YARZA, *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, Madrid 1977, págs. 17-48.

42. En estos ejemplos la Virgen aparece en el momento justo de su Coronación mientras que en Tudela la corona está aún en manos del arcángel Gabriel que la ofrece a María. También la citada Anunciación de Bamberg presenta a María coronada. En la portada Norte de San Miguel de Estella (Navarra) aparece una Anunciación más tradicional en cuanto que no presenta la Paloma del Espíritu Santo ni referencias a la Coronación, pero en ella el ángel también está arrodillado. Según J. RIVAS (op. cit. pág. 61) esto se da en Eguiarte.

43. San Ambrosio en su comentario sobre Lucas relaciona a María con la Iglesia porque ambas fueron colmadas con la gracia del Espíritu Santo (Citado según G. SCHILLER, op. cit., pág. 37).

44. Las diferencias cronológicas de ambos tipos iconográficos contribuyen junto a las diferencias estilísticas de la escultura del interior y de la portada a establecer una cronología diferente para ambas partes de la Iglesia. Estas diferencias son estudiadas en mi trabajo sobre el estilo de la escultura de esta iglesia.

situado a la izquierda de la Anunciación se reconoce a San Pedro gracias a su atributo típico, es decir, las llaves. De esta forma tan simple y económica se ha identificado a la totalidad de los personajes laterales: los seis personajes de la derecha aluden a los profetas mientras que los seis de la izquierda son los apóstoles<sup>45</sup>. El hecho de que sea sólo un personaje de cada grupo quien presenta signos individualizados, hace pensar que lo que se pretende es una identificación del grupo -no de sus elementos aislados- con lo que se justifica el número incompleto de ambos bloques<sup>46</sup>. El significado de estas doce figuras está en conexión con el apuntado para la Anunciación de la clave de esta misma arquivolta. Así, los profetas simbolizan el anuncio de la Redención en el Antiguo Testamento mientras que la Anunciación -como se ha visto- indica el comienzo de dicha Redención y los Apóstoles su realización y universalización. De este modo, en la primera arquivolta aparece el paso del Antiguo al Nuevo Testamento, unidos por la Encarnación que da fin a la Antigua Ley y comienzo a la Nueva. Una mezcla similar de profetas y apóstoles aparece en las jambas del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela donde también se alude al Antiguo y Nuevo Testamento.

La segunda arquivolta está formada por quince dovelas similares y una más pequeña, presentando en cada una de ellas un ave con cabeza humana -tanto femenina como masculina- y cola de escorpión. Todas estas aves tienen la cabeza descubierta y en los casos en los que es de hombre presentan barba. Se distribuyen por parejas afrontadas por delante con la compañera y opuestas por detrás con la vecina del otro lado. En una de las esquinas inferiores de cada dovela, que coincide con la parte anterior del ave, hay una especie de pequeño cono del que salen tallos vegetales que acaban en hojas y rodean a las aves. En la parte anterior de estos animales -desde el cuello hasta la cola- hay una franja vertical con una serie de pequeños círculos decorativos.

Estas aves son las llamadas Arpías o Sirenas-pájaro<sup>47</sup> cuyo significado siempre ha sido negativo. E. Mále las ha asociado a las Lamias antiguas que, para Gervasio de Tilburg, eran mujeres voladoras que entraban en los aposentos de los hombres para producirles malos sueños y, a veces, se llevaban a los

45. P. de MADRAZO, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia, III. Navarra y Logroño*, Barcelona 1886, pág. 394 relaciona estas figuras con los Ancianos del Apocalipsis. El resto de los autores que han hablado de la arquivolta -ver nota 36- los han identificado con los apóstoles, excepto P. DUVAL, *Las Iglesias de Tudela: Santa Magdalena y San Nicolás*, en «Príncipe de Viana» 148-149 (1977) págs. 439-442, para quien esta arquivolta está en relación con la doctrina musulmana chiita y representa a los catorce purísimos -formados por los doce imanes descendientes de Alí, más Mahoma y su hija Fátima- y al Espíritu Santo. Según la autora, los catorce purísimos traducidos al cristianismo representarían a los doce apóstoles y profetas del Antiguo Testamento, María y Gabriel, ya que este último se identificaba en el cristianismo antiguo con el Verbo aparecido a María para penetrar en su seno y por tanto se podía identificar con Cristo, quien igual que el Espíritu Santo significaba el anuncio de la luz a las almas. A pesar de esta aparente coincidencia con la iconografía propuesta aquí, la autora se aleja considerablemente del posible sentido tanto de la arquivolta como del conjunto de la portada.

46. La elección de Pedro y Moisés como representantes de ambos grupos es bastante acertada ya que los dos eran personajes perfectamente conocidos por el público seglar que era el que utilizaba esta iglesia, asegurándose así la identificación de los dos conjuntos a los que pertenecen.

47. Para V. H. DEBIDOUR (op. cit. pág. 225) las sirenas-pájaro no se diferencian de las arpías aunque éstas tienen cola de serpiente o de escorpión por simbolizar las tentaciones y el pecado. Los bestiarios medievales, así el *Bestiario de Pierre de Beauvais*; el *Bestiario divino de Guillermo el Clérigo*; etc. basados en obras anteriores, hablan de las sirenas, no de las arpías, y las

niños de las cunas<sup>48</sup>. Para Íñiguez Almech<sup>49</sup> las almas-pájaro que aparentemente coinciden con las arpías son las almas que no han llegado a la perfección por estar enlazadas en las ligaduras del mundo. En el *Diccionario* de E. Urech<sup>50</sup> aparecen bajo la denominación de arpías y se identifican con genios malos que atormentan a las almas. Esta misma idea es utilizada por Dante en su *Infierno* de la *Divina Comedia*, donde en uno de los círculos se habla del Endrino silvestre o planta formada por almas condenadas sobre la que anidan las arpías que las atormentan y se las comen<sup>51</sup>. También se ve a estas aves como personificación de los vicios<sup>52</sup>. Ante esta gran variedad de significados que pueden agruparse en tres tipos<sup>53</sup>, las arpías de la Magdalena pueden representar tanto almas condenadas y enredadas por el pecado -en forma de tallos vegetales- como la personificación del mal y quizá, igual que en la *Divina Comedia*, los arbustos vegetales hagan referencias a las almas condenadas y castigadas que sufren los efectos del mal<sup>54</sup>. Arpías de este tipo se ven también en el Claustro y Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela, así como en el Claustro de Silos (Burgos) y en el de San Pedro de Soria.

La tercera arquivolta está formada por ciervos distribuidos del mismo modo que las aves de la arquivolta segunda. Los tallos vegetales que rodean a los animales ascienden, en este caso, desde la mitad inferior de la dovela rodeando al animal y extendiéndose por la derecha e izquierda. La cabeza de los ciervos está mirando -en todos los casos- hacia atrás. A pesar del valor positivo que suele tener este animal aquí representa al alma enredada por el pecado, quedando subrayado su carácter negativo por su situación junto a otra serie de animales negativos<sup>55</sup>. La identificación del ciervo con el alma es normal

nombran como pájaros cuya parte superior del cuerpo es de mujer y que con su dulce canto atraen y hacen naufragar a los marineros, igual que los placeres del mundo y el diablo hacen naufragar a los hombres. Para los bestiarios medievales ver la edición de G. BIANCIOTTO, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris 1980, págs. 34 y 85.

48. E. MALE, op. cit. págs. 335-336.

49. *La escatología musulmana en los capiteles románicos*, en «Príncipe de Viana» 108-109 (1967), pág. 271.

50. *Dictionnaire des Symboles Chrétiens*, Neuchâtel 1972, tomo III pág. 12. Según M. GUERRA GÓMEZ (op. cit. págs. 265-267) el sentido de voluptuosidad engañosa que estos animales tuvieron para los pitagóricos como personificación de la música corrupta pasó al cristianismo. Por otro lado, como los griegos relacionaron estos animales con los espíritus de los muertos, este autor ve en ello el origen de la identificación medieval con las almas de los condenados atrapadas por ligaduras vegetales. El camino por el que esto llegó a la Edad Media cristiana debió ser —para el autor— la escatología musulmana.

51. Ver *La Divina Comedia*, Edición preparada por A. CRESPO, Barcelona 1983, canto XIII, págs. 72, 73 y 75. Aunque la obra de Dante sea bastante tardía respecto a la Magdalena hay que tener en cuenta que dicho pasaje procede de la *Eneida* de Virgilio.

52. I. MALAXECHEVERRÍA, op. cit. pág. 32.

53. Por un lado están los significados relacionados con la mitología clásica, según la cual estas aves son personajes malignos pero reales. Por otro, hay un grupo de significaciones que toman estas aves como representaciones de almas y, finalmente, aparecen como personificación de vicios o del mal.

54. Para T. BIURRUN, (op. cit. pág. 565), estas arpías representan las herejías detenidas por Cristo, quien es simbolizado por el árbol de la Vida que rodea a las aves. Para J. RIVAS (op. cit. pág. 62) son las almas condenadas atrapadas por los lazos mundanos.

55. Para T. BIURRUN (op. cit. pág. 565) representan los pecados carnales detenidos por Cristo, nuevamente representado como Árbol de la Vida. Por el contrario para J. RIVAS (op. cit. pág. 62) esto ciervos representan las almas atrapadas por los lazos mundanos, de los que intentan desasirse.

en el románico y posiblemente deriva de uno de los salmos de la Biblia que dice:

«Como anhela la cierva las corrientes de las aguas, así te anhela mi alma ¡Oh Dios!»<sup>56</sup>.

Un sentido similar tiene el ciervo perseguido por un centauro que se identifica con el alma perseguida por el demonio para tentarla<sup>57</sup>.

El guardalluvias que rodea las arquivoltas de esta portada parece tener función decorativa aunque por su situación y en relación al resto de los animales de la portada también pudiera darse un significado negativo en cuanto a los grifos.

### Tímpano

Está formado por un arco de medio punto que determina un semicírculo soportado en los extremos por una doble ménsula y rodeado por las arquivoltas de la portada. En el centro está la figura mayestática de Cristo en un trono formado por cabezas de animales monstruosos y rodeado por una mandorla cuadrilobulada. Lleva túnica cubierta por un manto, corona y el Libro de la Revelación en la mano derecha mientras bendice con la izquierda. A sus lados aparece el tetramorfos representado por los cuatro animales simbólicos, alados y nimbados. A la derecha de la figura de Cristo, arriba, está el hombre de Mateo y debajo el león de Marcos. A la izquierda de la mandorla, arriba, aparece el águila de Juan y abajo el toro de Lucas. Mientras que los dos animales simbólicos superiores están de frente a la figura de Cristo y llevan un rollo cada uno, los dos inferiores llevan un libro y están de espaldas aunque vuelven su cabeza hacia la mandorla. En los extremos del tímpano hay una figura femenina arrodillada y en actitud de orante a cada lado. La situada a la derecha está junto a un sepulcro cubierto a doble vertiente y decorado en su parte vertical por un motivo geométrico romboidal. En cuanto a las ménsulas que soportan el tímpano, ambas presentan la misma escena dividida en dos partes por una franja horizontal con un motivo decorativo geométrico formado por un conjunto de líneas en zig-zag. En la parte superior y bajo otra banda decorativa que muestra cinco cuadrados dentro de los cuales hay una estrella o flor de cuatro puntas, aparecen dos figuras masculinas tocando sendas trompas y emergiendo de una masa formada por líneas onduladas que pueden indicar tanto el agua como las nubes. En la parte inferior, bajo la citada franja decorativa intermedia, hay dos nuevas figuras masculinas sentadas en el suelo y desnudas que parecen despertar de un sueño<sup>58</sup>.

56. *Sagrada Biblia*, Madrid 1968, pág. 712, salmo 42.

57. Un ejemplo de esto aparece en los canchillos de esta misma iglesia, en el alero Norte, donde un centauro ha clavado una flecha en el ciervo vecino. También hay una escena similar en los restos románicos de La Seo de Zaragoza, concretamente en los capiteles exteriores de la ventana del ábside central.

58. El mal estado de conservación de estas ménsulas hace que lo dicho no pueda apreciarse en cada una de ellas por separado sino de forma complementaria. Así, la parte superior de la composición se ve mejor en la ménsula izquierda mientras que la franja decorativa del medio y parte inferior de la composición pueden apreciarse mejor en la ménsula derecha. No obstante, se ve claro que la escena y elementos decorativos son los mismos.

Según se ha visto, la parte central del tímpano tiene un tema normal en el románico<sup>59</sup>: la Segunda Venida de Cristo, rodeado de los cuatro Evangelistas e incluido en una mandorla o aureola luminosa<sup>60</sup>. Es decir, lo que representa es la vuelta triunfante de Cristo el día de la Resurrección de los muertos basada en las Visiones de Ezequiel (1, 5: 25) y de Juan (Apoc. IV, 6-8). Según V. H. Debidour el tetramorfos representa el poder y esplendor divino, siendo San Ireneo el primero en relacionar los cuatro animales con cada uno de los evangelistas<sup>61</sup>. En este tímpano el movimiento centrífugo que suele describir el tetramorfos está roto, ya que la cabeza del toro en lugar de mirar hacia la figura de Cristo mira hacia el espectador<sup>62</sup>. En cuanto a las dos figuras laterales que no presentan ningún elemento de identificación a excepción del sepulcro que está junto a la figura situada a la derecha y teniendo en cuenta que esta Iglesia está dedicada a Santa María Magdalena, pudiera ser que ambas figuras representen a dicha santa, ya que era normal que apareciese el titular o alguna alusión a él en el tímpano u otro lugar de la Iglesia. En este caso no hay ninguna otra alusión a María Magdalena en el resto de la Iglesia. De las dos figuras, la que está junto al sepulcro podría representar el momento en que Magdalena va a la tumba de Cristo para ungirle con perfumes y la encuentra vacía, mientras que la de la izquierda puede ser Magdalena durante la visión de Cristo resucitado, ante el cual se extasía. Esto explicaría que la figura situada junto al sepulcro mire hacia una dirección indeterminada mientras que la del otro lado, mira fijamente a la *Maiestas* de Cristo que parece hacer las veces de Cristo resucitado<sup>63</sup>. Ambas

59. Esta fórmula iconográfica es frecuente en el románico francés. Se ve en un relieve de mármol colocado actualmente en el deambulatorio de Saint Sernín de Toulouse -posterior a 1096—; en el tímpano de Saint Trophime d'Arles -sobre 1180-. En la península Ibérica también es usado tanto en pintura como en escultura, siendo ejemplos el fresco del Abside de Tahull -de hacia 1123 y hoy en el Museo de Arte de Cataluña- y el tímpano de Moradillo de Sedano (Burgos). Dentro de los tímpanos navarros puede citarse -a pesar de presentar ciertas diferencias- el tímpano de San Miguel de Estella donde aparece también la mandorla cuadrilobulada, pero en el cual Cristo tiene un Crismón trinitario en lugar del Libro de la Revelación, normal en Tudela y otros lugares. En el tímpano de San Nicolás, también en Tudela, no se presenta el Cristo de la Segunda Venida sino la Santísima Trinidad.

60. Sobre este tema ver: Van der Meer, *Maiestas Dommini. Theophanies de l'Apocalypse dans l'art Chrétien*, Paris, Roma 1938 e I. Christie, *Les grandes portails romanes. Études sur l'iconographie des theophanies romanes*, Genève 1969. Para el último la figura de Cristo incluida en la mandorla deriva de la «Imago Clipeata» de la Antigüedad, donde solía ser presentada por dos o cuatro victorias.

61. V. H. DEBIDOUR, (op. cit. págs. 329-332 y 336). Según este autor San Ireneo -siglo II d. C.- realizó tal identificación en su obra *Contra las Herejías III, II* basándose en el comienzo de cada uno de los Evangelios. También se relacionan los cuatro animales simbólicos con los cuatro misterios de la Vida de Cristo: Nacimiento, Muerte, Resurrección y Ascensión. Para los diferentes tipos iconográficos del Tetramorfos, ver pág. 333-334.

62. Para I. CRISTE (op. cit. pág. 183) este movimiento centrífugo deriva de la interpretación ornamental de la iconografía oriental en la que los animales son de medio cuerpo y llevan la mandorla. Para J. BALTRUSAITIS (Op. cit. págs. 110-111) la composición formal que presenta a un personaje central triunfante entre bestias, contribuyó a la formación del tema de la *Maiestas* rodeada por el tetramorfos.

63. Normalmente sólo se ha identificado como Magdalena la figura de la izquierda mientras que la situada al lado del sepulcro era tomada por Lázaro resucitado o por Marta, la hermana de éste. Confundiéndose, en este último caso, la personalidad de María de Betania y María Magdalena.

La primera identificación es seguida por Sodornil, *Apuntes descriptivo e histórico-religiosos de Tudela*, Tudela 1885, pág. 29; P. DE MADRAZO, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia, III. Navarra y Logroño*, Barcelona 1886, pág. 395; J. M.<sup>a</sup> NAVASCUES y de

figuras pueden inspirarse -de ser cierta esta hipótesis- en el Evangelio de Juan (20, 11-18) donde se narra cómo Magdalena lloraba junto al sepulcro vacío y cómo al volverse vio a Jesús resucitado, quien dándose a conocer la envió a comunicar la noticia a los apóstoles<sup>64</sup>. Si admitimos la presencia de María Magdalena ante el sepulcro y ante el mismo Cristo resucitado<sup>65</sup> podemos pensar que el tema supone una alusión al cumplimiento de la Redención prometida, ya que la figura de Cristo en majestad puede tener un doble significado, como Cristo Apocalíptico o de la Segunda Venida y como Cristo resucitado y aparecido a María Magdalena<sup>66</sup>. Dentro de esta idea de Redención y teniendo en cuenta la vida pecadora de María Magdalena -así como el valor simbólico de las figuras del tímpano- quizá pudiera implicarse también la conversión o resurrección espiritual de la Magdalena gracias a la Redención de Cristo<sup>67</sup>.

En cuanto a la composición general del tímpano y concretamente al hecho de añadir figuras de santos en los extremos es un sistema bastante tardío y muy utilizado en la península Ibérica. En la misma Tudela se da en el Tímpano de San Nicolás que, como se verá, es el modelo utilizado por el escultor del tímpano de la Magdalena. Dentro de Navarra vuelve a darse en San Miguel de Estella<sup>68</sup>. En las ménsulas se representa la Resurrección de los muertos anun-

JUAN, op. cit. pág. 10; T. BIURRUN, op. cit. pág. 564; J. SEGURA MIRANDA (op. cit. pág. 135); L. M.<sup>a</sup> LOJENDIO (op. cit. pág. 30); L. M.<sup>a</sup> MARÍN ROYO (op. cit. pág. 27); J. R. CASTRO ÁLAVA, *Tudela Monumental I*, en «Navarra. Temas de Cultura Popular» 223 (1975), pág. 19. La identificación con Marta y María es admitida por: R. CROZET (op. cit. pág. 126); F. ÍNIGUEZ y J. URANGA (op. cit. pág. 161); y J. RIVAS (op. cit. pág. 66). A. EGRY, *La escultura del claustro de la catedral de Tudela (Navarra)*, en «Príncipe de Viana» 74-75 (1959) pág. 75 identifica ambas figuras con dos donantes. Sólo P. DUVAL (op. cit. págs. 440-446) indica que ambas figuras pueden ser identificadas con María Magdalena, antes de la Resurrección -la situada junto al sepulcro- y viendo a Cristo resucitado -la de la izquierda-.

64. Este mismo pasaje estaba representado según L. REAU (op. cit. pág. 558) en el desaparecido tímpano de Besançon y en el tímpano de San Hilario de Fousney (Poitou). De ser cierta esta identificación implicaría una nueva particularidad de la iconografía de la Magdalena ya que no era normal en la época representar en el tímpano dos figuras de santo similares, especialmente cuando la misma presencia de estos personajes en los laterales del tímpano era relativamente nueva.

65. Para el tema de María Magdalena ver: L. REAU (op. cit. págs. 556-558); G. SCHILLER (op. cit. pág. 158); *Bibliotheca Sanctorum* VIII, Roma 1967, págs. 1078-1079. En esta última obra se dice que inicialmente el culto a María Magdalena surgió en el ámbito del culto a Cristo resucitado.

66. En este sentido podemos ver que para I. CHRISTE (op. cit. pág. 139), la figura de Cristo en su gloria y en medio del Tetramorfos no tiene exclusivamente sentido apocalíptico sino que éste depende del contexto en el que se representa esta imagen, siendo el tímpano uno de los lugares donde el sentido escatológico es más claro y evidente. Por otro lado, más adelante este autor atribuye al sintetismo y esencialidad de las teofanías románicas el hecho de que junto a ellas y formando el mismo conjunto iconográfico puedan aparecer otro tipo de escenas. Todo esto puede justificar esta mezcla de significados en la figura mayestática de Cristo en el tímpano de la Magdalena.

67. Un significado similar es atribuido a la figura de la izquierda por T. BIURRUN (op. cit. pág. 564), quien confunde la otra figura con Lázaro. Para él el personaje junto al sepulcro indica la Resurrección corporal de Lázaro y a la izquierda se representa la Resurrección espiritual de la Magdalena por gracia y glorificación de Cristo Redentor. Para P. DUVAL (op. cit. pág. 440), la Magdalena pecadora es transformada en Santa por la Anunciación de la arquivolta. Apunta la posibilidad de que pueda identificarse con el alma inspirada por el Espíritu Santo.

68. Además se encuentran en Santo Domingo de Soria donde según E. VERGNOLLE *Le tympan de Moradillo de Sedano Autour du Maître de l'Annonciation-Couronnement de Silos*, en «Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte» Vol. 1, 1973, Granada, págs.

ciada en la parte superior de la composición por ángeles trompeteros y realizada en la inferior por dos personajes que están resucitando. De este modo se completa la idea de la Segunda Venida del tímpano y la resurrección universal y eterna que ello supone<sup>69</sup>.

Para finalizar el estudio iconográfico de la portada hay que destacar cómo todos sus elementos integrantes contribuyen a un programa común y unitario, esencialmente simbólico y basado en la idea de Redención. Para ello se realiza una oposición entre el Antiguo y Nuevo Testamento, así mientras la mitad derecha de la portada alude a la Antigua Ley mediante los profetas de la primera arquivolta y el único capitel figurado de las jambas, en la mitad izquierda hay referencias al Nuevo Testamento tanto en la primera arquivolta, donde se representan los apóstoles, como en los tres capiteles de las jambas en los que están las Tentaciones de Cristo<sup>70</sup>. Esta oposición o confrontación no es discontinua pues ambos lados de la portada están unidos formal y simbólicamente por la Anunciación, elemento clave de la Redención que hace que las promesas hechas en el Antiguo Testamento se cumplan en el Nuevo, sirviendo así de puente y enlace entre la Antigua y Nueva Ley.

Si se sigue el sistema de lectura propuesto por J. Yarza para la portada de Santa María de Covet<sup>71</sup> -es decir, del exterior hacia el interior- se tiene que en Tudela, como en Covet, se pasa de lo negativo a lo positivo, describiéndose una especie de camino hacia la salvación que comienza en el pecado y acaba en la presencia de Dios. Así, de las almas enredadas por el pecado, quizá relacionado con la mancha inicial de todas las almas por el pecado de los Primeros Padres, se pasa por el pecado consciente y recalcitrante indicado por las arpías en cualquiera de las diversas posibilidades de significado que éstas presentan<sup>72</sup>. De ahí se va a la promesa e inicio de la Redención representada en la primera arquivolta y a la Resurrección final y definitiva de la Segunda Venida de Cristo. Ello es

545-553) representan a la Virgen y San Juan; en Moradillo de Sedano donde aluden a San Pedro y San Pablo (J. MARTÍNEZ Santa Olalla, *La iglesia románica de Moradillo de Sedano*, en «Archivo Español de Arte» VI (1930) págs. 267-275); en Gredilla de Sedano donde hay dos profetas; en Verlanga de Duero, con María y San Miguel (según Vergnolle); y en la Iglesia de San Justo y Pastor de Segovia donde junto a la escena de las Marías en el sepulcro hay en el extremo de la izquierda una figura de obispo. Para el Marqués de Lozoya (*Las pinturas románicas en la Iglesia de San Justo de Segovia*, Segovia 1966) dicho personaje es San Justo y la escena representada junto a él, el hallazgo de sus restos. En los Pirineos franceses se ve este tipo de composición en el tímpano de Saint Bertrán de Conminges. Sobre la iconografía de las figuras laterales de San Nicolás de Tudela no hay nada seguro aunque G. de Pamplona (*Iconografía de la Trinidad en el arte medieval español*, Madrid 1970, pág. 72) supone que pueden ser David y el profeta Isaías. Sobre la copia del tímpano de San Nicolás en el de la Magdalena de Tudela, ver mi trabajo sobre el estilo escultórico de esta última iglesia.

69. C. GARCÍA GAINZA (op. cit. pág. 293) y J. RIVAS (op. cit. pág. 67) también han identificado la escena de las ménsulas como la Resurrección de los muertos.

70. La oposición de la escena de Daniel frente a las tentaciones de Cristo está justificada por una identidad de significado, ya que ambas escenas tienen sentido de triunfo sobre el mal. Igualmente, Daniel en la fosa de los leones puede ser prefigura del triunfo de Cristo en la escena de las tentaciones, las cuales no sólo implican el triunfo sobre el mal en el momento concreto representado en ellas sino que pueden, a la vez, ser imagen y anuncio de la Resurrección de Cristo. Además la figura de Daniel venciendo a los leones es tenida como prefigura e imagen de Cristo resucitado, vencedor de la muerte y la oscuridad. Esto hace que incluso la escena de Daniel participe de la idea de Resurrección que predomina en la portada.

71. J. YARZA (op. cit. pág. 542).

72. Ver la iconografía de la segunda arquivolta.



## ESTUDIO ICONOGRÁFICO. PORTADA DE LOS PIES DE STA. M.<sup>a</sup> MAGDALENA

posible gracias a su Resurrección personal, de la que participa la Magdalena y todos los hombres -como se ve en las ménsulas que soportan el tímpano-<sup>73</sup>.

En cuanto al capitel con la representación del Ascenso de Alejandro, no tiene que estar necesariamente incluido en el discurso global de la portada, al menos de una forma clara y directa. Sin embargo, si parece que participa de la idea general expresada en ella, en cuanto que significa la osadía humana vencida y frenada por los dioses igual que en los capiteles vecinos de las tentaciones la osadía del diablo es vencida por Cristo. En conjunto puede decirse que esta portada presenta una iconografía propia de una época avanzada como ocurre con sus rasgos estilísticos. El hecho de que la escena del Apocalipsis -normal en el románico- haya sido despojada de su sentido terrible gracias a la introducción de la idea de Redención y Resurrección va bien con las fechas avanzadas que se propondrán para esta portada<sup>74</sup>.

73. J. RIVAS (op. cit. pág. 67), ve en la portada la idea de Juicio final materializada en la Resurrección de la carne representada en las ménsulas; en el Cristo apocalíptico del tímpano; y en las consecuencias de dicho juicio, es decir, las almas condenadas representadas por las arpías de la segunda arquivolta y las que se han salvado, identificadas con los ciervos de la tercera arquivolta.

74. De este modo, el sentido global de la portada participa de la progresiva dulzura y acercamiento al hombre que se atribuirá a Dios en la época gótica. Sin explicar las causas que inducen a esta conclusión -que pueden verse en mi trabajo citado sobre el estilo de la escultura de la Magdalena- parece claro que la portada de los pies de la Iglesia de la Magdalena fue realizada hacia 1200.



Iglesia de Sta. M.<sup>a</sup> Magdalena. Capitel de las jambas izdas. 1.<sup>a</sup> tentación.



Iglesia de Sta. M.<sup>a</sup> Magdalena de Tudela. Puerta Oeste. Capitel jambas izdas. 2.<sup>a</sup> tentación. 16-1-2.

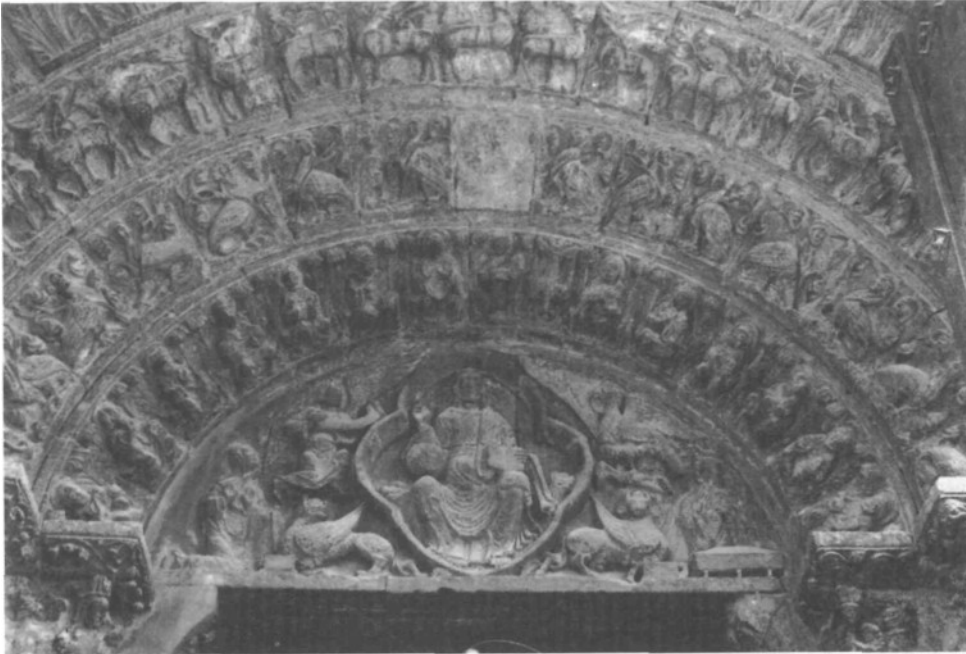


Iglesia de Sta. M.<sup>a</sup> Magdalena de Tudela. Jambas izdas. de la Puerta Oeste. 3.<sup>a</sup> tentación.



Iglesia de la Magdalena de Tudela. Capitel jambas izquierdas. Puerta Oeste. Ascenso de Alejandro.

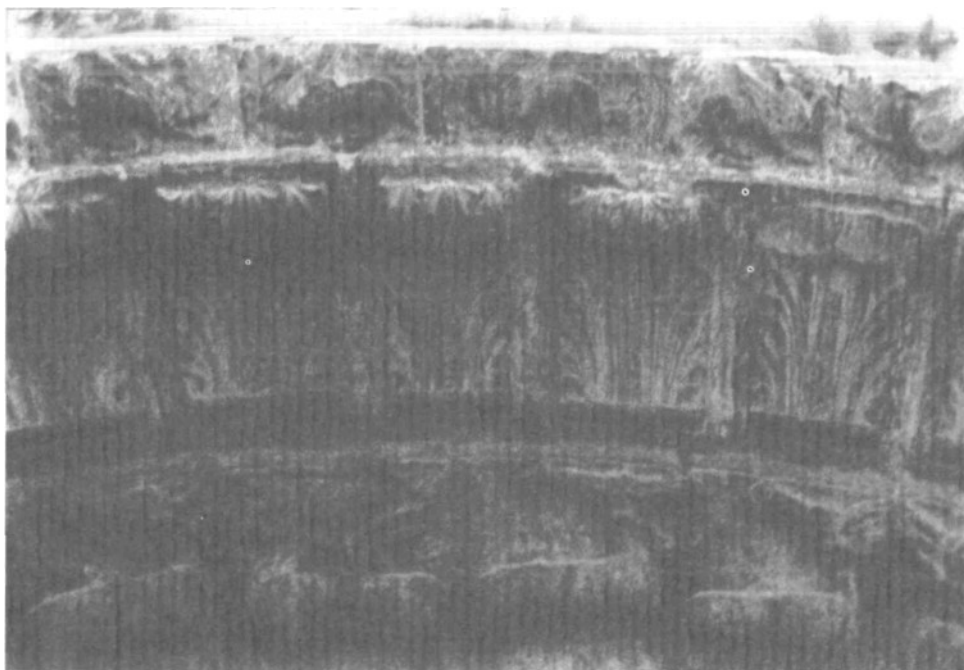
ESTUDIO ICONOGRÁFICO. PORTADA DE LOS PIES DE STA. M.<sup>a</sup> MAGDALENA



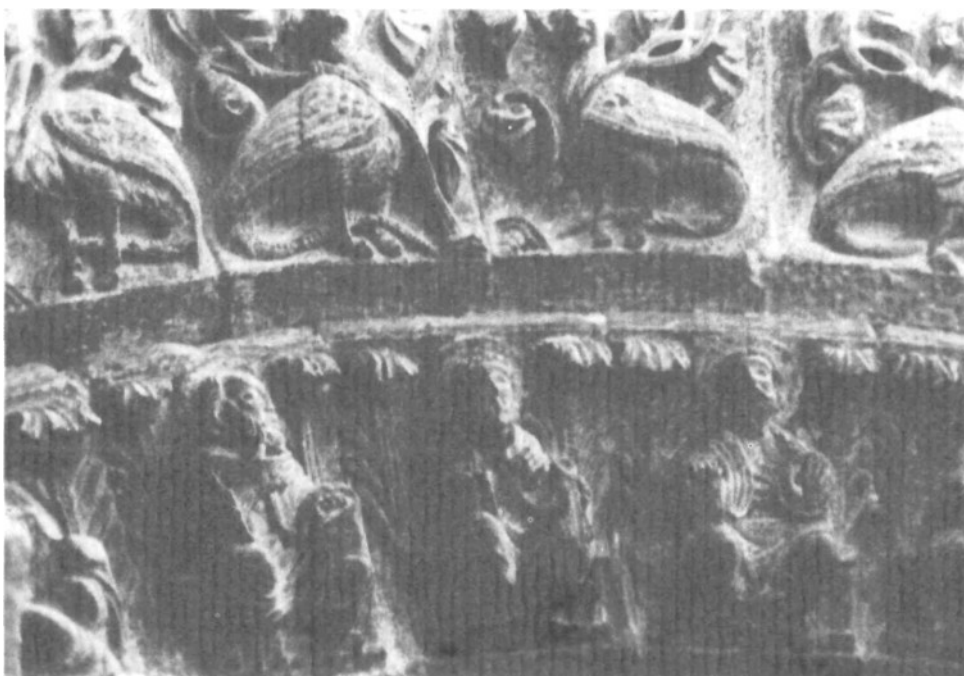
Iglesia de la Magdalena. Tudela. Portada Oeste. Tímpano y arquivoltas.



Iglesia de Sta. M.<sup>a</sup> Magdalena de Tudela. Jambas izdas. de la Puerta oeste.



Iglesia de la Magdalena de Tudela. 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> archivolta de la Puerta Oeste.

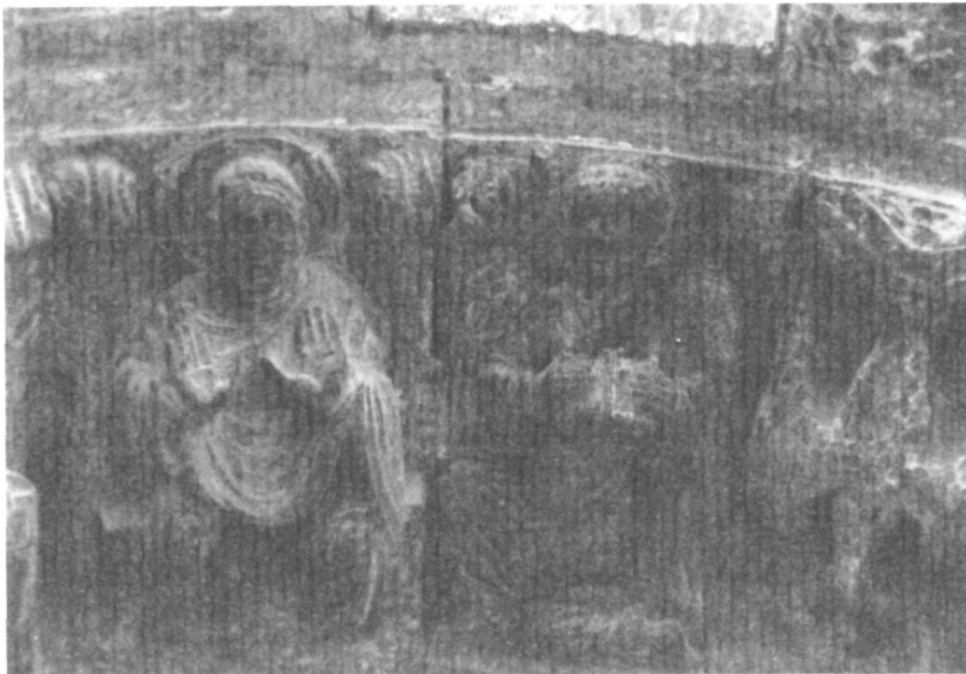


Iglesia de la Magdalena. 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> archivoltas de la Puerta Oeste. Figuras 1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> Apóstoles.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO. PORTADA DE LOS PIES DE STA. M. MAGDALENA



Iglesia de Sta. M<sup>a</sup>. Magdalena de Tudela. Arquivolta de la Puerta Oeste. Profetas.



Iglesia de Sta. M<sup>a</sup> Magdalena de Tudela. Arquivolta de la Puerta Oeste. Anunciación.