

Príncipe de Viana

2015

Año LXXVI Núm. 263



SEPARATA

**Sobre la iglesia de Santa María Magdalena
de Tudela**

Jorge Jiménez López

PRÍNCIPE DE VIANA

SUMARIO

ARTE

Jorge Jiménez López

Sobre la iglesia de Santa María Magdalena de Tudela 1047

José M.ª Muruzábal del Solar

La enseñanza artística en la Pamplona del siglo XIX a través de la familia Lipúzcoa..... 1075

Alejandro Aranda Ruiz

Notas para el arte y la fiesta en la catedral de Pamplona 1095

Francisco Javier Zubiaur Carreño

La Institución Príncipe de Viana, 1991-1995 1127

HISTORIA

Antigua

Eduardo Artica

Los «cerretanos occidentales», revisión de un constructo moderno 1149

Medieval

Juan Carrasco

Formas y prácticas de contabilidad fiscal y financiera del reino de Navarra bajo los gobiernos de las casas de Champaña y de Francia (1234-1328) 1163

Mikel Burguete Gorosquieta

Construcción, técnica y mantenimiento en los molinos del puente Mayor de Tudela durante los siglos XIV y XV 1205

Contemporánea

José Miguel Gastón Aguas

Los derechos de propiedad sobre las corralizas de Navarra: Lerín, «cuestión de gente gorda», 1808-1931 1227

Víctor Manuel Arbeloa

Primeros pasos del PSN-PSOE (1973-1977) 1257



Año 76
Número 263
2015

Sobre la iglesia de Santa María Magdalena de Tudela*

Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ**

La iglesia de Santa María Magdalena levantada en la margen derecha del río Ebro, límite natural de la ciudad, ha vivido a la sombra de la catedral de Santa María, considerada nave insigne del medievo tudelano. Esta posición pseudomarginal le ha condenado al ostracismo historiográfico, restringiendo sus estudios a breves aproximaciones y comentarios dentro de amplias obras generales, especialmente a partir de la intervención, que pretendía devolver al templo su aspecto medieval, realizada en los años ochenta del siglo pasado.

Sin embargo, esta situación no se ajusta al valor intrínseco del templo, único testimonio vivo y conservado del culto cristiano en la ciudad, al menos, durante las últimas décadas de dominación musulmana. El número, las advocaciones y el emplazamiento de los templos presentes, a la llegada de las tropas de Alfonso I, muestra ligeras variaciones y débiles certezas. De nuevo, al margen de este hecho, se halla la iglesia de María Magdalena puesto que, todos los documentos la refieren, es manifiesta su presencia y localización en el espacio que se encuentra actualmente. Esto la constituye en un *lieu de mémoire* fundamental de la génesis y el desarrollo del culto cristiano en la ciudad durante los primeros siglos.

Por lo tanto, este pequeño conjunto se torna una pieza clave para acercarnos a la realidad de Tudela en el umbral del siglo XII. Para ello, centraremos nuestro análisis en las puertas de acceso al templo, espacios clave en la práctica medieval, como ha puesto en evidencia la historiografía más reciente; signos y símbolos que han dicho y tienen mucho que decir a los tudelanos y de los tudelanos.

* Este trabajo es un extracto preliminar del Trabajo Final de Máster «Una reforma templaria para una reforma religiosa. Santa María Magdalena de Tudela, Navarra», dirigido por la Dra. Lahoz y presentado en la Universidad de Salamanca en junio de 2014.

** Universidad de Salamanca. Investigador predoctoral en Historia del Arte.

LA CONFIGURACIÓN TEMPLARIA A COMIENZOS DEL SIGLO XII

Ante las estructuras arquitectónicas conservadas y la ausencia de restos de tipo arqueológico que pudieran plantear una disposición diferente, se puede determinar, sin lugar a dudas, que el espacio eclesial estaba formado por una única nave con testero recto, con acceso en el muro norte para los fieles, en torno al cual se ubicaba un pequeño cementerio. Todo parece indicar que en la cabecera se hallaría un segundo acceso independiente y diferenciado reservado para los clérigos¹, siguiendo la configuración espacial propia de la tradición prerrománica.

La fábrica presenta una ligera desviación en el eje longitudinal de la nave, dando lugar a una irregularidad planimétrica evidente, apreciable tanto en planta como en el alzado interior. Esta particularidad estructural ha sido interpretada por la historiografía tradicional como el resultado de un pie forzado determinado por la construcción sobre «un templo mozárabe anterior»². Ahora bien, la reforma urbanística y la consecuente excavación arqueológica que tuvo lugar en los alrededores del templo en el año 1986, hizo que esta hipótesis perdiera peso, aunque no se viera cuestionada en lo fundamental. Las prospecciones confirmaron la existencia de inhumaciones en la entrada norte del templo, junto con pequeñas dependencias anejas de poca entidad, descartando la existencia de cimentación anterior, como atestigua el breve informe realizado por J. J. Bienes Calvo³. A pesar de ello, la tesis no fue desechada y algunos autores, como J. C. Martínez de Álava, sostienen que quizá pudo ser una construcción más pequeña que la actual, razón por la cual no aparecieron restos del templo mozárabe fuera del perímetro edilicio⁴.

Se notará cómo esta interpretación ha venido condicionada por la datación del conjunto, fundamentada, a su vez, en el análisis estilístico y formal de la escultura monumental y el sistema de cubrición de la nave. El planteamiento parte de la consideración de un proceso constructivo de carácter unitario. Por lo tanto, dando por bueno que la escultura de la portada occidental pertenecería a las últimas décadas del siglo XII, a caballo entre la construcción de la colegiata de Santa María y la cercana iglesia de San Nicolás, situaba su construcción a finales de la centuria. Esta circunstancia hacía necesaria una

¹ Actualmente este vano de acceso se encuentra cegado, pero es visible tanto desde el interior como del exterior del templo.

² J. Segura Miranda, *Tudela. Historia, leyenda y arte*, Tudela, Arzobispado Pamplona-Tudela, 1964; M. Melero Moneo, «La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura», *Príncipe de Viana*, 178, 1986, pp. 347-364; C. J. Martínez de Álava, «El último tercio del siglo XII y las primeras décadas del XIII. Arquitectura», en C. Fernández Ladreda (coord.), *El arte románico en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2004, p. 231; J. Martínez de Aguirre, «Panorama del románico navarro», en M. A. García Guinea y J. M. Pérez González, *Enciclopedia del románico en Navarra*, 1, Aguilar de Campoo, 2008, p. 98. En adelante se utilizará esta terminología por ser la referida por el conjunto de autores que han tratado el tema. Ahora bien, no procede cuestionar en el presente trabajo esta condición, pero ponemos de manifiesto nuestro desacuerdo con la denominación de «templo mozárabe», siguiendo la línea marcada por los trabajos de I. Bango Torviso sobre este tema. Vid. I. Bango Torviso, «Arquitectura de repoblación», en J. J. Rivera Blanco (coord.) y F. J. de la Plaza Santiago, *Historia del arte en Castilla y León*, 1, Valladolid, Ámbito, 1994, pp. 167-217.

³ J. J. Bienes Calvo, «Trabajos arqueológicos en Tudela (1986-1987)», *Trabajos de Arqueología Navarra*, 7, 1988, p. 360.

⁴ C. J. Martínez Álava, «El último tercio...», *op. cit.*, p. 231, nota 189.

construcción anterior, de la que heredaría y explicaría la irregularidad planimétrica y, a su vez, fuera el espacio utilizado provisionalmente tras la toma de la ciudad. En este punto se hace necesaria una revisión de los planteamientos constructivos que nos conducen a un cambio en su concepción que obliga a determinar, como desarrollaremos más adelante, diferentes momentos de intervención o procesos de indeterminación del modo que planteaba S. Moralejo Álvarez.

Desconocemos las condiciones y la dimensión de la comunidad cristiana presente en la ciudad durante los primeros siglos, circunstancia que dificulta la determinación de sus necesidades culturales y litúrgicas. La primera alusión del culto cristiano en la ciudad la encontramos en vagas citas sobre un concilio contra el arrianismo, celebrado en Tudela hacia el año 368⁵. El resto de informaciones continúan siendo frágiles referencias a la presencia de grupos cristianos en la comarca durante los siglos previos a la conquista musulmana⁶.

Con la ciudad bajo dominio sarraceno, las noticias sobre la comunidad cristiana desaparecen. De lo que sí hay evidencias es del intenso proceso de islamización de las diferentes estructuras sociales, como señala J. Pavón Benito⁷. Situación que nos hace suponer una comunidad mozárabe de reducido impacto y que se mantuvo hasta la reconquista de Tudela, Tarazona y Zaragoza, plazas fuertes y fundamentales para el control de la ribera del Ebro.

En los años previos a la toma de la ciudad, aparecen diferentes documentos relacionados con la corona principalmente que atestiguan la presencia cristiana en Tudela. Como es el caso de un instrumento de 1093 redactado para el ingreso del tercer hijo del rey Sancho Ramírez en el monasterio de San Poncio de Tomeras. En el cual el monarca se compromete a donar al monasterio «la Iglesia y capellanías de Tudela, si Dios se la diese al Rey»⁸. Este punto es el único del documento que no fue llevado a efecto una vez tomada la ciudad, J. M.^a Lacarra ve en ello un cambio de parecer o un acuerdo desconocido del monarca con el monasterio⁹. Ahora bien, quizá este cambio de propósito obedezca a una determinada política de reparto de poderes del rey con las instituciones eclesiásticas, que más adelante analizaremos.

Otro documento, que J. V. Díaz Bravo recoge y da muestra de la presencia cristiana en la ciudad, es la carta de donación de la iglesia de Santa María por el rey Alfonso I en 1121. En ella, el rey confirma al prior Bernardo en su dignidad, «*Facio hanc cartam donationis et confirmationis Deo et Beatae Mariae et*

⁵ J. Segura Miranda, *Tudela. Historia, leyenda...*, op. cit., p. 63; J. Álvarez de la Fuente, *Succession pontificia: epitome historial de las vidas, hechos y resoluciones de los Summos Pontifices, desde San Pedro... hasta... Benedicto XIII, con la chronologia universal... dividida en seis [sic] partes*, vol. 1. [Libro digital]. Imprenta de Lorenço Francisco Mojados, 1729, «Libros digitalizados Universidad Complutense de Madrid» [Consulta 16-11-2013], p. 177.

⁶ J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona (siglos IV-XII)*, Pamplona, Eunsa-Institución Príncipe de Viana, 1979, pp. 19-56.

⁷ J. Pavón Benito, «Poblamiento medieval en Navarra», *Cuadernos de Arqueología de Navarra*, 3, 1993, pp. 286-299.

⁸ J. V. Díaz Bravo y J. R. Castro Álava, «Memorias históricas de Tudela», *Príncipe de Viana*, 35-36, 1949, pp. 285-311; J. M.^a Lacarra, «La iglesia de Tudela entre Tarazona y Pamplona (1119-1143)», *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón*, 5, 1952, p. 418.

⁹ *Ibid.*, p. 418.



Figura 1. Detalle del acceso norte (B. Aldanondo).

*vobis Bernardo priori et clericis ibi deo servientibus*¹⁰. De lo que el autor deduce que la dignidad prioral ya existía antes de la conquista y, por tanto, lo único que hace el rey es confirmarla.

En definitiva, parece evidente que el culto cristiano en la ciudad se mantuvo durante los años de dominación musulmana. Ante la ausencia de elementos que nos hablen del alcance del movimiento, cabe suponer que dada la situación y condición de la ciudad, el impacto y su carácter era semejante a la de los demás núcleos rurales de la región; con templos que responden a las necesidades básicas de la comunidad.

La configuración templaria descrita al comienzo del apartado –arquitectura sencilla, con testero recto y acceso por el muro norte– está en clara relación con las parroquias de carácter rural detalladas por J. Martínez de Aguirre. No obstante, este autor no considera tal condición para la Magdalena, ya que atribuye a las construcciones de Tudela un «carácter urbano»¹¹. Ahora bien, cabe advertir que la ciudad en su conjunto, durante el dominio musulmán, quizá sí que respondiera a lo que podemos considerar un ámbito urbano, en relación con las estructuras sociales, su ocupación y la consecuente equipación constructiva. La realidad social de la comunidad cristiana durante este periodo, posiblemente estuviera más próxima al carácter rural, en tanto en cuanto, su circunstancia minoritaria la aleja de las connotaciones derivadas de *lo urbano*, en el sentido utilizado por J. Martínez de Aguirre.

El acceso norte presenta una sencilla composición formada por un arco de medio punto, enmarcado por dos arquivoltas, una de ellas con moldura abocelada y la otra con el billeteado habitual del lenguaje románico (fig. 1). Las

¹⁰ J. V. Díaz Bravo y J. R. Castro Álava, «Memorias históricas de Tudela», *Príncipe de Viana*, 1950, 40, p. 257.

¹¹ J. Martínez de Aguirre, «Panorama del románico...», *op. cit.*, p. 83.

jambas donde se apean estas arquivoltas no se conservan, únicamente contamos con tres de los cuatro capiteles, aunque en muy mal estado de conservación (fig. 2). Rematando la composición, sobre la última arquivolta, aparece un crismón trinitario, el único conservado de la ciudad y uno de los dos de los que se tiene noticia.



Figura 2. Detalle del conjunto de capiteles, jamba derecha. Acceso norte (B. Aldanondo).

En primer lugar, el estado y el deterioro de los capiteles evidencian un cambio en el tipo de piedra, que puede estar relacionado con la inserción de los capiteles en la reforma de la primera mitad del siglo XII que planteamos. Por el momento, ante la falta de informes técnicos que avalen la hipótesis, es evidente el contraste del programa figurado de los capiteles con el conjunto de elementos de la puerta. Sin embargo, estos presentan un estrecho vínculo simbólico con el discurso presentado en el conjunto escultórico del acceso occidental.

En segundo lugar, la presencia del crismón trinitario sobre la puerta no ha sido convenientemente considerada en los estudios sobre el templo. En el mejor de los casos, se ha consignado su presencia, descrito su forma y transcrito su inscripción¹².

Ahora bien, a propósito de los tímpanos aragoneses, Henri Focillon apuntaba que «*le tympan conçu comme le sceau de Dieu sur l'église a trouvé en Aragon son expression absolue e directe*»¹³. No sería desacertado concebir el crismón sobre la puerta, como el sello de Dios proyectado de forma absoluta y directa, dado que en ausencia de tímpano, este espacio asume una función semejante. La ubicación de elementos de carácter apotropaico, escatológico, simbólico o funcional sobre las puertas de acceso en los diferentes edificios podemos localizarlo desde la Antigüedad hasta nuestros días, desde Oriente hasta Occidente.

El valor de este espacio dentro del cristianismo es de sobra conocido, baste recordar el pasaje evangélico «Yo soy la puerta. El que entra por mí se salvará; podrá entrar y salir, y encontrará su alimento» (Jn. 10, 7-9). La presencia del monograma de Cristo en este espacio de la iglesia de la Magdalena nos lleva a suponer que esta puerta de salvación ha sido el acceso principal del templo, al menos, durante los primeros años de uso. Dado que, de no ser

El valor de este espacio dentro del cristianismo es de sobra conocido, baste recordar el pasaje evangélico «Yo soy la puerta. El que entra por mí se salvará; podrá entrar y salir, y encontrará su alimento» (Jn. 10, 7-9). La presencia del monograma de Cristo en este espacio de la iglesia de la Magdalena nos lleva a suponer que esta puerta de salvación ha sido el acceso principal del templo, al menos, durante los primeros años de uso. Dado que, de no ser

¹² E. Lozano López, «Iglesia de Santa María Magdalena», en M. A. García Guinea, y J. M. Pérez González, *Enciclopedia del románico en Navarra*, 3, Aguilar de Campoo, 2008, p. 1384; J. A. Olañeta en <www.claustro.com/Crismones> [consultado el 18/11/2013] que toma el texto del libro inédito F. Martarredona, *Crismones románicos*, 1994, p. 99. Por otra parte, J. A. Olañeta, apoyándose en esta misma fuente, sitúa las obras de la puerta oeste hacia 1124. Desconocemos los fundamentos de tal datación, su condición inédita nos dificulta el acceso, pero cabe resaltar la cercanía cronológica a la propuesta defendida en el presente trabajo.

¹³ H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*, Paris, 1936, p. 154, citado en D. Ocón Alonso, «El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón», en R. Sánchez Ameijeiras y J. L. Senra Gabriel y Galán (coords), *El tímpano románico*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 2003, p. 77.

así, no encontramos precedentes en un ámbito regional y temporal cercano en el que una puerta de carácter secundario presente la monumentalidad y la significación de esta¹⁴.

Por otra parte, y siguiendo en la línea propuesta, los rasgos compositivos y los elementos iconográficos y estilísticos que presenta la puerta norte emparenta el templo con las construcciones rurales de toda la comarca prepirenaica, como es el caso de Santa María de Zamarce, San Adrián de Vadoluengo o San Martín de Artaiz, entre otros. Sirvan estos como ejemplo de una composición muy semejante tanto del vano de acceso como la disposición del templo.

A nuestro juicio, es un elemento a considerar de significativa relevancia, ya que resitúa la iglesia de la Magdalena en un contexto anterior a finales del siglo XII, donde tradicionalmente se venía situando. No en vano, el crismón como elemento teofánico, a finales del siglo XII, es poco frecuente encontrarlo en este ámbito.

En definitiva, contamos con elementos suficientes que nos hacen pensar que la iglesia de Santa María Magdalena que encontró Alfonso I en la conquista de la ciudad (1119) era, en cierta medida, una parte importante de la que conservamos actualmente. Descartando con ello la posibilidad de una construcción de nueva planta, sobre un templo mozárabe anterior, realizada durante las primeras décadas del siglo XII. Hipótesis suficientemente cuestionada a partir de los hallazgos arqueológicos de los años ochenta.

Un último aspecto que indica el carácter y la entidad del templo, durante este periodo, es su posición dentro del mapa parroquial de la ciudad medieval. Desconocemos la fuente que lleva a J. Segura a afirmar que la iglesia de la Magdalena era la única con pila bautismal en el momento de la conquista¹⁵, pero de lo que sí tenemos certeza es de la que la tenía: el obispo de Pamplona, Guillermo (1115-1122) en agradecimiento a la ayuda prestada en el asedio de Zaragoza, Tudela y el que se estaba llevando a cabo en Tarazona, recibe por mandato del rey Alfonso I «*cum sua parrochia, decimis et baptisterio*»¹⁶ la iglesia de la Magdalena¹⁷. La referencia hace mención expresa a los diezmos y el baptisterio reflejando el valor económico aparejado a las funciones del templo, aporte financiero fundamental en la administración eclesiástica medieval.

La organización parroquial en la península estaba caracterizada por la *libertas ecclesiae*, arrastrando con ello características propias de la tradición altomedieval hispana. La reforma romana no muestra una atención especial a estas estructuras, puesto que sigue defendiendo la idea de *libertas* y encomendará a los preladados la tarea organizativa. El movimiento reformista impulsa las denominadas parroquias clásicas, como modelo intermedio y cabeza de templos menores donde se celebra la eucaristía o el oficio divino, quedando

¹⁴ Al no ser vinculante el análisis simbólico de este elemento para el presente trabajo, remitimos a las obras de referencia sobre esta cuestión, R. Sánchez Ameijeiras y J. L. Senra Gabriel y Galán (coords.), *El tímpano románico*, op. cit.; J. M. Caamaño Martínez, «En torno al tímpano de Jaca», *Goya*, 142, 1978, pp. 200-207; S. Moralejo Álvarez, «Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca», en *Homenaje a Lacarra*, Zaragoza, 1977, pp. 173-198.

¹⁵ J. Segura Miranda, *Tudela. Historia, leyenda...*, op. cit., p. 135.

¹⁶ J. V. Díaz Bravo y J. R. Castro Álava, «Memorias históricas de Tudela», op. cit., p. 255.

¹⁷ Donación confirmada por Celestino II y sus sucesores, J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos...*, op. cit., p. 323.

excluida la administración de otro tipo de sacramentos, ya que no cuentan con un presbítero-párroco. Por lo tanto, las parroquias clásicas cuentan con una capacidad económica mayor, consolidando con ello su poderío jurisdiccional.

Entre los rasgos definitorios de este tipo de iglesias, según señala F. López Alsina, se encuentra la posesión de un término parroquial propio, que delimita la jurisdicción del párroco sobre los bautizados que residen en él y donde el templo se constituía como centro de la vida espiritual y litúrgica de la comunidad; al que los fieles tenían la obligación de contribuir con el pago obligatorio del diezmo eclesiástico¹⁸. Es en este ámbito donde tenemos que situar la iglesia de Santa María Magdalena, «con su parroquia, décimos y baptisterio», para comprender el interés por la posesión del templo.

Ahora bien, la donación no solo debe considerarse en términos económicos que, en un primer momento, quizá fue uno de los factores determinantes para efectuarla, sino que será su valor simbólico como propiedad pamplonesa, el que inmediatamente cobrará mayor importancia y nos explique gran parte de los acontecimientos con ella relacionados durante las primeras décadas del XII.

SOBRE LA REFORMA DEL TEMPLO

En febrero de 1119 y durante el asedio de Tarazona, las tropas cristianas de Alfonso I conquistaron la ciudad de Tudela. Tras este acontecimiento, el rey esperó a dominar Tarazona unos meses más tarde para proceder a la reorganización eclesiástica de la comarca. El papel del monarca en la configuración diocesana es fundamental, su control garantiza cierta estabilidad territorial, lo que permite que sea utilizado como una herramienta política. La decisión adoptada fue la de adscribir la iglesia de Tudela a la sede turiasonense, en lugar de optar por entregarla a Pamplona o crear una nueva prelatura en la ciudad. Esta maniobra política acarreará importantes consecuencias en el ámbito civil y religioso.

La intromisión del poder laico en asuntos religiosos es frecuente a lo largo de todo el periodo medieval, llegando incluso a ser habitual encontrar reyes, príncipes o emperadores invistiendo obispos y abades. El tema es una constante entre los asuntos conciliares del medievo; en 1080, Gregorio VII, mediante decreto papal, prohibirá estas prácticas de forma expresa, lo cual no quiere decir que fueran erradicadas¹⁹.

En este momento, las relaciones de la sede apostólica con los reinos hispanos eran débiles y dispersas, salvo con el condado de Barcelona. Durante el altomedievo, la corte vaticana centró sus asuntos en las regiones del norte, como la escandinava, germana o inglesa. Durante los pontificados de Alejandro II y Nicolás II se iniciarán los pasos reformadores, emancipando a la

¹⁸ F. López Alsina, «La reforma eclesiástica: La generalización de un modelo de parroquia actualizado», en *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental: siglos XI-XII, XXXII Semana de Estudios Medievales, Estella, 18 a 22 de Julio 2005*, Institución Príncipe de Viana, 2006, p. 423.

¹⁹ A. Fliche y V. Martín, «Reforma gregoriana y Reconquista», en *Historia de la Iglesia de los orígenes a nuestros días*, vol. 8, Valencia, Edicep, 1976, pp. 71-72.

Iglesia romana del control imperial. Esta labor tomará un impulso decisivo con la llegada a la cátedra de San Pedro de Gregorio VII.

Como advierte F. López Alsina, la labor de quienes precedieron al gran papa reformador se vio ensombrecida por la figura de este y de su sucesor, Urbano II, durante la Reconquista. Por lo tanto, durante los pontificados de Alejandro II y Nicolás II comienza ya el proceso de transformación que facilitó, en buena medida, el desarrollo de la reforma²⁰.

Estos incipientes movimientos en la política pontificia son claves para acercarnos a la realidad histórica del joven reino navarro-aragonés y con ello a la política eclesiástica controlada por el rey. Las injerencias laicas, los casos de simonía y nicolaísmo, se habían convertido en prácticas habituales en los reinos peninsulares. Frente lo cual, Alejandro II envió al cardenal Hugo Cándido, como legado pontificio, con la misión de informar y reorientar a la Iglesia hispana bajo los nuevos preceptos pontificios²¹. Ahora bien, las investiduras directas, quizá sí que fueron controladas, pero la promoción a la cátedra episcopal, en la mayoría de los casos cuentan con el respaldo y visto bueno del rey, como garantía de estabilidad. Como apunta C. M. Reglero de la Fuente, la vinculación con la corte de las diferentes dignidades eclesiásticas, el entronque familiar o el apoyo a las campañas de la Reconquista permitía ganarse el favor de rey y, con ello, el respaldo para su ascenso jerárquico²². Lo que en muchos casos pudo entenderse también como una forma indirecta de simonía.

En este contexto ha de situarse la toma de la ciudad de Tudela y las decisiones que a partir de ella se adoptan. Para situar la obra de reforma de la iglesia de la Magdalena, debemos considerar tres decisiones que revisten a la obra de un particular simbolismo, clave para comprender su ejecución.

En primer lugar y ajustándonos a la sucesión cronológica, Alfonso I decide donar la iglesia de María Magdalena al obispo de Pamplona, D. Guillermo. Este movimiento es sumamente elocuente de la política llevada a cabo por el rey. De este episodio J. M.^a Lacarra deduce dos cuestiones, por un lado, la donación es considerada exclusivamente como «un premio», puesto que es lo único que se adscribe a Pamplona. Por otro lado, se deduce que el templo estaba en uso, puesto que no queda consignada ninguna ceremonia de purificación o consagración. Esta circunstancia evitaba que el obispo de Pamplona pudiera ejercer ningún tipo de celebración que pudiera ser alegada, como advierte el propio autor, como precedente jurisdiccional para reclamar su autoridad diocesana sobre la comunidad cristiana de la ciudad²³.

Ahora bien, quizá debiera verse en esto una maniobra de control del poder de la sede pamplonesa por parte del rey, dada la manera inusual de proceder²⁴. Parece ser, en vista de los hechos, que el control eclesiástico de la ciudad para Alfonso I era un tema de capital importancia. Cabe recordar que, en un primer momento, Sancho Ramírez se comprometía a donar la Iglesia y capellanías de Tudela al monasterio de Tomeras, compromiso revocado por el

²⁰ Cfr. A. Fliche y V. Martín, «Reforma gregoriana y Reconquista», *op. cit.*, pp. 11-51.

²¹ *Ibid.*, pp. 34-37; J. Goñi Gaztambide, *Los obispos...*, *op. cit.*, pp. 204-214.

²² C. M. Reglero de la Fuente, «Los obispos y sus sedes en los reinos hispánicos occidentales», en *La reforma gregoriana y su proyección...*, *op. cit.*, pp. 239-243.

²³ J. M.^a Lacarra, «La Iglesia de Tudela...», *op. cit.* p. 419.

²⁴ *Ibidem.*

Batallador que decide entregar la feligresía de Tudela a la sede turiasonense. Esta decisión debió ser tomada desde el momento que la ciudad es dominada, puesto que el rey espera hasta la reinstauración de la diócesis de Tarazona para organizar al clero tudelano.

Por lo tanto, podríamos ver en ello un intento del rey por evitar que el sucesor de san Fermín se hiciera con el control de la segunda ciudad del reino²⁵. Máxime cuando este había aumentado notablemente su patrimonio, habiendo recibido la sede pamplonesa a finales del siglo XI, entre otras prebendas, el señorío de la ciudad de Pamplona de manos del rey Sancho Ramírez²⁶.

En este contexto, la segunda y tercera década del siglo XII será crucial para el desarrollo artístico de la ciudad. Con la consolidación de las estructuras religiosas y políticas, comenzarán las obras de construcción de la colegiata, como templo madre de la Iglesia en la ciudad²⁷.

En 1122, D. Sancho Larrosa, de origen aragonés y persona de confianza del rey, es elegido y consagrado obispo de Pamplona. Bajo su pontificado tendrá lugar la consagración de la catedral de Santa María la Real y la fundación del Hospital de Roncesvalles. Su sensibilidad artística queda reflejada en las numerosas obras impulsadas. Incluso, algunos autores destacan el carácter artístico de su firma como reflejo de su formación y habilidad en la miniatura²⁸.

Larrosa no cejará en el intento por hacerse con el control de la comunidad cristiana de Tudela. Las relaciones con Tarazona se verán tensadas, hasta tal punto que entre 1137 y 1140, llegará a intitularse «obispo de Pamplona y Tudela»²⁹. Este enfrentamiento fue respaldado por la corona a partir de la restauración de los reinos de Navarra y Aragón. El nuevo panorama político, con la elevación al trono de García Ramírez en 1134, la división diocesana se convierte en pretexto de numerosos enfrentamientos políticos y religiosos en la ribera del Ebro. La apropiación de Tudela por parte del obispo, debe entenderse como una acción conjunta del monarca y el prelado, como pone de manifiesto J. M.^a Lacarra. El monarca adhirió Santa María de Tudela a Pamplona aludiendo a la condición de capilla real de ambas iglesias, como queda registrado en el Libro Redondo de la catedral de Pamplona³⁰.

La documentación pone de manifiesto que el asunto diocesano se convierte en una cuestión de gran interés político, puesto que el rey toma parte activa en el conflicto. En un momento llega a realizar una donación a la iglesia de Tudela como indemnización por la violencia sufrida. El clima de tensión no

²⁵ Debemos tener presente que esta consideración de Tudela se ha visto acentuada en las últimas centurias, por su posición socio-económica con respecto a Pamplona. Pero, como señala J. Baldo Alcoz, durante los siglos XII-XIV, en varios momentos la superó en población, factor significativo para el contexto económico y social de la Edad Media. No en vano, el castillo real fue sede de la corte en numerosas ocasiones, sobresaliendo durante el reinado de Sancho VII (J. Baldo Alcoz, «Tudela», en M. A. García Guinea, y J. M. Pérez González, *Enciclopedia del románico...*, op. cit., pp. 1351-1355).

²⁶ J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos...*, op. cit., pp. 263-272; C. M. Reglero de la Fuente, «Los obispos y sus sedes...», op. cit., p. 244.

²⁷ Recordemos que en 1121 expiraba el plazo dado a los musulmanes para abandonar la mezquita mayor y la ciudad, sobre la cual se edificará la colegiata. En cuya primera dedicación encontramos al obispo Miguel de Tarazona ejerciendo su ministerio. Lo que para J. M.^a Lacarra es síntoma de que desde el primer momento, la ciudad dependió de la sede aragonesa.

²⁸ J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos...*, op. cit., p. 328.

²⁹ *Ibid.*, p. 352.

³⁰ J. M.^a Lacarra, «La iglesia de Tudela entre...», op. cit., p. 422.

se relajó hasta 1143, según apunta J. M.^a Lacarra, con la mitra en manos de Lope de Artajona, Pamplona renuncia a los derechos que reclamaba sobre la canónica tudelana «... para afirmar de un modo permanente la paz entre la Iglesia de Pamplona y Tarazona, entrego a la Iglesia de Pamplona, a cambio de Tudela, la villa [de Marcilla] con sus agregaciones...»³¹.

Rodeada de este clima de tensión eclesiástica y política, debemos situar la reforma del templo de María Magdalena. La necesidad de adaptar el viejo templo *mozárabe* a los nuevos preceptos romanos, pudo ser vista por el prelado pamplonés como una buena ocasión para realizar una intervención notoria, que contribuyera a reforzar y consolidar su imagen en la ciudad ribera.

En este cuidado por la imagen proyectada a la feligresía entra en juego un factor que debiera considerarse con prudencia. Las directrices eclesiásticas eran claras, para el reconocimiento canónico de una elección episcopal, esta debía ser realizada «por el clero y por el pueblo». Bien es cierto, que determinar quiénes formaban el *pueblo* y en qué medida influían en la elección es un asunto harto complejo, pero sea como fuere, esta directriz papal refleja cierto interés por su opinión, lo que evidencia que los prelados cuidaban y median la imagen que proyectaban. Por lo tanto, la reforma del templo se presenta como un buen pretexto para mostrar la prevalencia y posición del poder de Pamplona frente a la nueva sede de Tarazona.

El cambio de orientación y su consiguiente monumentalización permite ver en ello una reforma completa desde el punto de vista espacial, litúrgico y estético. El nuevo acceso a los pies altera de forma clara la concepción templaria, a la vez que acentúa el ritmo longitudinal de la nave, dando respuesta con ello a las necesidades de la nueva liturgia. La reforma del templo *mozárabe* permitía al prelado pamplonés asentar su poder en la ciudad y buscar con ello su legitimación. La intervención suponía una obra notoria y de rápida ejecución sustentada en los cimientos de la tradición cristiana de la ciudad, convirtiéndose así en su legítimo heredero a través de la utilización del vetusto templo. Al mismo tiempo, comienzan las primeras obras *ex novo* en la colegiata en manos de la Sede de Tarazona.

LA CONCRECIÓN DE UN NUEVO ACCESO

Un nuevo acceso se abre a los pies del templo potenciado por un arco de medio punto que focaliza la atención en el tímpano. Cuatro arquivoltas, con una marcada disposición radial en su dovelaje, articulan el derrame y apeadas en sendos capiteles historiados sobre columnas proyectan al espacio urbano el nuevo templo *reformando*. Corona el conjunto un grupo de canecillos labrados al uso románico. La intervención en este espacio tuvo que desarrollarse de forma pareja a los trabajos de reforma de la cubierta, incluyendo el conjunto de capiteles historiados del interior y de la puerta norte, no en vano, estos se integran en el discurso general presentado en el nuevo acceso occidental.

Este espacio muestra una particularidad estructural que induce a un replanteamiento del desarrollo constructivo del conjunto. Se observará como

³¹ J. M.^a Lacarra, «La iglesia de Tudela entre...», *op. cit.*, traducción de J. M.^a Lacarra, p. 425; documento transcrito por el mismo autor en p. 426.



Figura 3. Vista lateral del acceso occidental. Lateral sur del templo (B. Aldanondo).

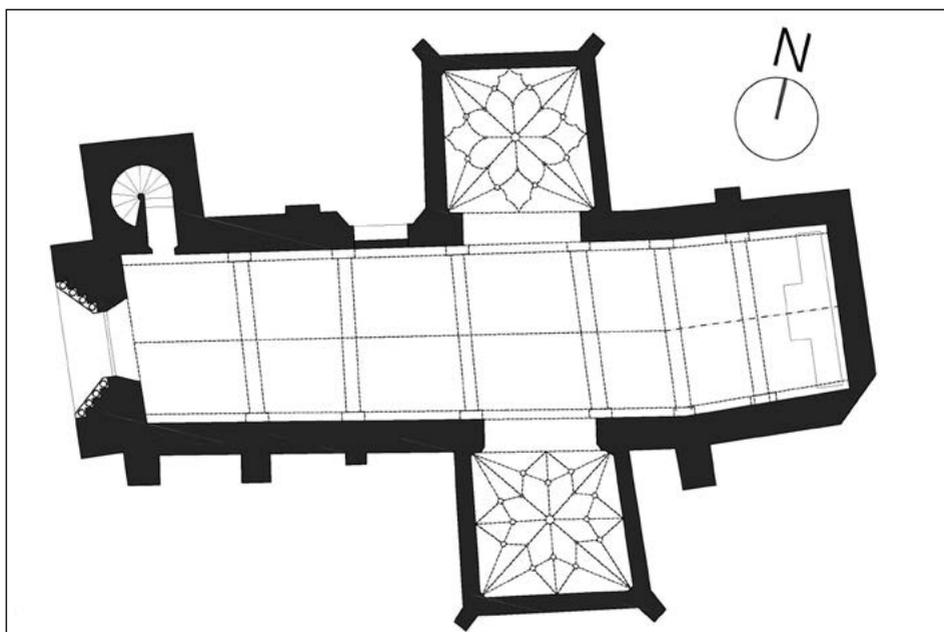


Figura 4. Plano de planta actual del templo (D. Bergasa).

en los casos en los que el templo presenta una unidad en el proceso de construcción, el grueso del muro del hastial integra el vano de acceso y la primera arquivolta con sus respectivos soportes, quedando el tímpano ciertamente retranqueado. El resto de elementos que articulan el derrame se localizan en el cuerpo avanzado³² (fig. 3).

³² Como es el caso de San Pedro de Echano, Santo Cristo de Cataláin, Santa María Magdalena de Mues, Santa María de Zamarce, San Martín de Artaiz, entre otros.

Sin embargo, en el caso de Santa María Magdalena de Tudela, el plano del hastial corresponde con el del tímpano, es decir, el volumen proyectado al espacio urbano está formado íntegramente por el conjunto de las jambas y arquivoltas. Por lo tanto, esta particular configuración plantea la posibilidad de que el pórtico fuera añadido sobre la estructura del templo ya existente.

Otro rasgo sumamente elocuente de esta adhesión constructiva posterior, lo podemos ver en la observación de las hiladas de sillares, que a la vista no parecen formar una unidad estructural con la nave. Además, esta ausencia de trabazón es la causa de la separación aparecida en los últimos años en la arista de contacto entre el hastial y el pórtico en el extremo superior derecho (fig. 4).

Por lo tanto, estos elementos nos permiten reforzar el desarrollo constructivo planteado hasta este momento. Es decir, el obispado de Pamplona, en posesión del templo, inicia una serie de reformas, posiblemente durante la segunda o tercera década del siglo XII, movido por diversos factores algunos de los cuales han sido señalados anteriormente. Lo que explicaría la existencia de un acceso anterior, como su concepción y composición reflejan, y con ello la aparente discordancia entre la estructura arquitectónica y la escultura monumental.

El análisis formal y compositivo de este espacio ha condicionado sobre manera los estudios histórico-artísticos del conjunto. Por un lado, los trabajos de M. Melero Moneo han marcado la pauta a seguir, que salvo pequeños matices, se han mantenido hasta la actualidad. La citada profesora, partiendo del análisis estilístico y formal de la escultura monumental, sitúa su construcción en las últimas décadas del siglo XII, a la par que se levantan las alas norte y sur del claustro y con posterioridad a la cercana iglesia de San Nicolás, de quien considera la escultura monumental de la Magdalena una mera «copia»³³. Esta datación tardía del conjunto, contrasta con la visión planteada hasta el momento, lo que nos obliga a releer los diferentes preceptos marcados y las relaciones del templo dentro de la producción románica de la ciudad y su entorno.

Desde una perspectiva formalista, M. Melero Moneo diferencia dos talleres, uno para los capiteles del interior y la puerta norte y un segundo taller para la puerta oeste, ambos, a su vez, con diferentes filiaciones con los talleres de la colegiata y San Nicolás. Lo que traducido a un lenguaje estilístico, le hace determinar que el grupo del interior pertenece a un románico avanzado en conexión con las primeras obras del claustro, mientras que la portada oeste presenta rasgos formales que encajan estilísticamente en un gótico incipiente. Con lo cual, según esta autora, la construcción interior estaría desarrollándose en torno a 1180-1190 y los trabajos de la portada oeste a comienzos de la nueva centuria, 1200-1210³⁴.

En un panorama más amplio, M. Melero Moneo encuentra diferentes referencias formales con determinados elementos de las grandes empresas romá-

³³ M. Melero Moneo, «Aproximación estilística...», *op. cit.*, p. 357.

³⁴ Fecha entorno a la cual, según recoge Díaz Bravo y posteriormente Segura y Lacarra, los canónigos de Santa María acuden a rezar los oficios a la iglesia de la Magdalena. Desconocemos la documentación que lo refiere. En cualquier caso, el desarrollo de esta liturgia se presenta harto difícil si de forma simultánea se están realizando las obras del templo.

nicas de la región, como es el caso de la portada de Santa María de Sangüesa o Santo Domingo de Soria³⁵. A pesar de ello, señala que estas relaciones se pueden deber a esquemas compositivos propios del románico lo que no indicaría dependencia o relación directa. Por otra parte, descarta expresamente cualquier vinculación con San Juan de la Peña o San Miguel de Estella³⁶.

Por otra parte, C. J. Martínez Álava no cuestiona estos supuestos y añade nuevas relaciones descendentes del templo desde el punto de vista planimétrico. En un trabajo reciente, de carácter enciclopédico, el autor no hace referencia al templo en el planteamiento general de las principales obras del románico navarro³⁷. Únicamente, encontramos una referencia en el apartado dedicado a las medidas y proporciones de los templos, donde lo vincula con otras construcciones rurales de forma genérica. Esta ausencia, quizá deliberada, puede deberse a que el templo no se ajusta a las características generales que el propio C. J. Martínez de Álava marca para este último tercio del siglo, porque, como defendemos, no fue construido durante este periodo. La única alusión al templo en esta clasificación, ciertamente forzada, parece sustentada en la necesidad de encajarlo en el grupo, que por *derecho cronológico* le debiera corresponder. Ahora bien, su presencia dentro del conjunto asignado es poco significativa, como ya advierte el propio autor aduciendo el escaso impacto arquitectónico del templo en sus coetáneos.

No solo su presencia es poco significativa dentro de la propia clasificación, sino que también lo es para la labor historiográfica. La determinación de tipos clásicos, en torno a los cuales nace, se desarrolla y muere un estilo artístico, deja en los márgenes aquellas obras que no se ajustan al tipo. Condición marginal que supone un lastre para las obras como el templo que nos ocupa. Mientras que otras de menor entidad junto con grandes conjuntos catedralicios, se alzan como paradigmas del estilo, como advierte I. G. Bango Torviso³⁸. Lo que para un marco genérico y globalizado de la historia de los estilos está situado en un margen poco significativo, resulta ser el elemento fundamental de una circunstancia concreta. Por lo tanto, se hace necesario prescindir de este tipo de clasificaciones para acercarnos a la realidad de la iglesia de la Magdalena en su contexto local y específico.

Por otra parte, C. J. Martínez de Álava vincula el templo de la Magdalena a la iglesia abacial de Santa María de la Caridad de Tulebras. Esta relación viene determinada por la semejanza planimétrica entre ambas, en concreto, por la irregularidad de la nave.

Cabe suponer que el autor parte de la evidencia de que la comunidad cisterciense trasladada a Tulebras proveniente de Tudela en 1151, conoce la iglesia de la Magdalena y quiere vincular simbólicamente ambos templos. En caso de ser así, desconocemos la razón que impulsó la decisión de construir su iglesia a imagen de la Magdalena. Ahora bien, a priori, no existe ninguna relación particular de esta comunidad con el templo tudelano. Aun suponiendo

³⁵ M. Melero Moneo, «Aproximación estilística...», *op. cit.*, pp. 357-358.

³⁶ *Ibid.*, p. 355.

³⁷ C. J. Martínez de Álava, «El último tercio del siglo XII...», *op. cit.*, pp. 167-317.

³⁸ I. G. Bango Torviso, «Sobre algunos problemas constructivos y formales de la arquitectura románica navarra», en M. A. García Guinea, y J. M. Pérez González, *Enciclopedia del románico...*, *op. cit.*, p. 61.



Figura 5. Timpano occidental de la iglesia de la Magdalena (B. Aldanondo).

que la hubiera, parece difícil aceptar esta referencia, puesto que ni la irregularidad planimétrica es la misma, ni se da en el mismo tramo de la nave. Probablemente, las razones que produjeron esta alteración, en ambos casos, no son de orden simbólico. Por lo tanto, establecer una relación tipológica entre ambas se presenta ciertamente aventurado y, en buena medida, poco significativo. Por otra parte, si damos por buena esta construcción *ad similitudinem* supondría que el templo debía estar construido para el comienzo de las obras en Tulebras; algo prácticamente imposible a partir de la cronología asumida por el autor.

En definitiva, desde el punto de vista arquitectónico, la iglesia no responde a planteamientos tipológicos de las últimas décadas del siglo XII, lo que nos permite, retomando la propuesta inicial, situar el templo en relación con las construcciones de carácter menor del ámbito rural que perduraron durante el dominio musulmán. Estas dan respuesta a las necesidades culturales básicas de la comunidad, con un marcado carácter inercial y lejos de vínculos tipológicos y paradigmas estilísticos.

Adelantar su ejecución unas décadas, nos lleva a replantear las relaciones del templo con el resto de construcciones coetáneas. Las obras de reforma de la Magdalena, el inicio de la construcción de la colegiata y las de San Nicolás, estarían desarrollándose casi de forma simultánea, por lo tanto, el lenguaje estilístico y formal es muy probable que presente semejanzas; como así ocurre en elementos que podemos considerar genéricos o marginales, como son los zoomórficos y fitomórficos³⁹. Estas relaciones se explican dentro del horizonte iconográfico e ideológico común a estas obras, como ya planteara D. Rico Camps⁴⁰.

³⁹ Cabe la posibilidad de que en el resto de templos de este periodo, a los que se refiere la documentación, estuvieran desarrollando obras por estos años, pero desconocemos sus rasgos, por no haberse conservado.

⁴⁰ Este concepto pretende abarcar las diversas relaciones de la imaginería, paralelismos visuales y relaciones figurativas, que en la actualidad se presentan con una marcada ambigüedad dado que no compartimos el mismo lenguaje visual, lo que dificulta su estudio. El autor advierte de esta circunstancia.



Figura 6. Tímpano de la fábrica románica, desaparecida, de San Nicolás (B. Aldanondo).

Ahora bien, la historiografía tradicional ha definido el trabajo en la Magdalena como torpe, tosco, con menos modelado y sin la frescura y agilidad del modelo marcado en la colegiata⁴¹. Estas consideraciones son presentadas como una prueba de la poca pericia del taller que trabaja en la puerta oeste, a la par que introduce formas que «tienden hacia el gótico», según añade M. Melero Moneo⁴².

A su vez, la puerta occidental se hace depender formalmente de la colegiata, para el común de los autores, y no cabe duda de que compositivamente presenta una vinculación directa con el tímpano de la iglesia de San Nicolás⁴³. Esta idea se basa en la disposición centralizada de los elementos figurativos del tímpano en torno a un grupo, la Trinidad Paternitas, en el caso de San Nicolás, y la *Maiestas Domini*, para la Magdalena; rodeados, a su vez, por el tetramorfos y, a ambos lados de cada conjunto, flanqueados por dos figuras humanas (figs. 5 y 6).

Estos planteamientos nos llevan a una situación ciertamente paradójica: unas manos torpes que «copian» modelos ya existentes son las responsables de la llegada de las primeras formas «que tienden hacia lo gótico» a Tudela y por extensión a la comarca⁴⁴. A su vez, estas formas tienen una escasa o nula repercusión en las obras posteriores. Llama la atención que, de tenerlas, no hayan sido cotejadas con las formas *tendientes* hacia lo gótico más notables de la ciudad, las de la puerta oeste de la colegiata, en cuyo caso serían su precedente inmediato, de seguir aceptando la tardía cronología tradicional.

cia en la imaginería «marginal» especialmente, al prestarse a mayor ambigüedad al carecer, generalmente, de un discurso de marcado corte narrativo. Sobre ello D. Rico Camps, *Las voces del románico. Arte y epigrafía en San Quirce de Burgos*, Murcia, Nausicaä, 2008, p. 27.

⁴¹ M. Melero Moneo, «Aproximación estilística...», *op. cit.*, p. 356.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ C. Fernández Ladreda, «El último tercio del siglo XII y los comienzos del XIII. Escultura monumental», en *idem* (coord.), *El arte románico...*, *op. cit.*, p. 383; M. Melero Moneo, «Aproximación estilística...», *op. cit.*, p. 361

⁴⁴ *Ibid.*, p. 356.

Precisamente, el problema radica en las formas. Como avanzamos anteriormente, las conclusiones de los trabajos de M. Melero Moneo marcaron la pauta a seguir. En ellos, la datación de finales del siglo XII, se fundamenta en un minucioso análisis formal de la escultura, que condicionó sus relaciones con los templos cercanos, que, al considerarlos anteriores, solo le cabía la categoría de «copia». Además, dada su tardía situación se le presupone la tenencia de formas góticas, que en ningún caso se concretan y que la propia autora, advierte de su contraste con «la disposición arcaica y esencialmente románica»⁴⁵ de las arquivoltas.

En primer lugar, este planteamiento ha llevado a deducir que todo el conjunto data de finales del siglo XII, evitando aportar una función razonada para la puerta norte y apoyándose en la existencia del templo mozárabe descartado en la primera parte de este trabajo.

En segundo lugar, la consideración de «copia de escasa calidad» del conjunto de Santa María y del de San Nicolás se desvanece por varias razones. El concepto de copia desde la perspectiva utilizada por M. Melero Moneo era ajeno a la práctica artística medieval. «La forma no es solo un producto o un resultado, es un proceso sorprendido en acto o en potencia» como ya expusiera S. Moralejo⁴⁶. Podemos completar esta idea con el concepto anteriormente referido de D. Rico Camps y entenderlo como un proceso inserto en un horizonte iconográfico e ideológico determinado, donde la «copia» pudo darse de forma consciente o inconsciente. Lo que implica que cuando se trata de una decisión consciente *ad similitudinem* o *ad instar* el hecho se convierte en un recurso de significación. Mientras que cuando se da de forma inconsciente no estaríamos ante una copia sino ante dos resultados que comparten un mismo horizonte. Es decir, en el primer caso se copia *por o para algo* y en el segundo no sería acertado hablar de copia, puesto que, en su acepción más pedestre, evoca una situación de superioridad de lo copiado sobre lo copiante. Además, conviene dejar a un lado este concepto, que nos permitiría un cambio en la óptica enriqueciendo el método y las perspectivas; evitando «enredarse en la quisquillosa cuestión de la dirección de la “influencia”, o en la de si una de las partes era más receptiva que la otra»⁴⁷.

En conclusión, una excesiva atención por determinar grupos de talleres a partir de las formas y sus genealogías consiguientes ha obstaculizado y condicionado el estudio del conjunto. Las estrechas relaciones tipológicas marcadas, tanto escultóricas como arquitectónicas, a nuestro juicio, no comportan un valor significativo desde una perspectiva historiográfica moderna. Al margen de que según la cronología propuesta en el presente trabajo, no podrían darse de ningún modo.

Por ello, a continuación, se propondrá una reconsideración de las relaciones histórico-artísticas del conjunto en el nuevo espacio cronológico propues-

⁴⁵ M. Melero Moneo, «Aproximación estilística...», *op. cit.*, p. 356.

⁴⁶ S. Moralejo, «Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (ss. XI-XIII)», en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, Barcelona, 1987, p. 90.

⁴⁷ Vid. H. Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid, Akal, 2012, pp. 9-10. El autor diserta entorno al término influencia que bien puede integrarse en el concepto de copia utilizado por Melero Moneo en su trabajo.



Figura 7. Tímpano portada occidental de la iglesia de San Miguel de Estella, Navarra (D. Bergasa).

to. Estas vinculaciones debemos situarlas dentro de un mismo marco iconográfico e ideológico. Necesariamente unas obras preceden en el tiempo a otras, pero esto no implica una vinculación directa entre ellas. Las concordancias o discordancias compositivas y formales forman parte del horizonte compartido de la producción de este periodo y contexto. Evitaremos determinar *influencias*, al considerar este término poco apropiado para esta circunstancia, dado que su uso, como advierte H. Belting, establece una relación de autoridad de lo influenciado sobre lo influenciante; de forma semejante a como lo hemos presentado anteriormente⁴⁸.

En primer lugar, la reubicación de la obra de los pies de la iglesia de María Magdalena, nos obliga a cambiar la perspectiva con una de las obras más destacadas del medioevo navarro, la portada septentrional de la iglesia de San Miguel de Estella. La historiografía ha tratado estas relaciones en dos direcciones, por un lado, M. Melero Moneo descarta la vinculación y en caso de advertir semejanzas, arguye que es fruto de «la mera coincidencia de época y deriva de los caracteres universales que –a pesar de su diversidad– presenta el románico»⁴⁹. Por otra parte, J. Martínez de Aguirre sí que encuentra «cierto aire de familiaridad» entre ambas, dentro del modelo de tímpano de tipo hispano⁵⁰, pero mantiene la precedencia del estellés sobre el tudelano, tanto en calidad como en cronología (figs. 5 y 7).

De lo que no cabe duda es que, tanto San Nicolás y la Magdalena de Tudela como San Miguel de Estella, siguen lo que se ha dado en llamar el modelo hispano de tímpano. Su composición, significado y mensaje forman parte del horizonte ideológico románico del que anteriormente hablamos. El tratamiento formal de las diferentes piezas que lo componen refleja cierta

⁴⁸ M. Melero Moneo, «Aproximación estilística...», *op. cit.*, p. 356.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 361.

⁵⁰ J. Martínez de Aguirre, «Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella», en *Actas del V Congreso...*, *op. cit.*, p. 122.

evolución en sus formas, pero esto no convierte a uno como precedente artístico necesario de los otros, evitando expresamente una concepción evolucionista de los modelos.

Partiendo de la nueva propuesta cronológica, el templo estellés es posterior al tudelano. Invirtiendo la visión propuesta por M. Melero Moneo, las relaciones con San Miguel de Estella, son iconográficas, compositivas y cercanas en lo estilístico y, sin embargo, las referencias con San Nicolás son meramente aspectos conceptuales⁵¹.

El tímpano de San Miguel presenta a Cristo en majestad, inscrito en una mandorla tetralobulada, flanqueado por el tetramorfos y, a su vez, este grupo central por la Virgen y san Juan (fig. 7). Mientras que en el tímpano de la Magdalena encontramos el mismo grupo central, pero acompañado de la santa titular del templo, en sustitución de san Juan. Estilísticamente, el de San Miguel, ha sido considerado como ejemplo notable del románico hispano y navarro⁵², con una vinculación directa con modelos franceses de Chartres o Le Mans⁵³.

Ahora bien, cotejando ambos conjuntos todo parece indicar que en el caso de Estella la obra es, al menos, más tardía que en Tudela. Las piezas presentan un canon más estilizado y con las escenas de las dovelas dispuestas de forma longitudinal, en claro contraste con el modelado general y la disposición radial de las arquivoltas de la Magdalena. Recordemos «disposición arcaica y esencialmente románica», como advierte M. Melero Moneo, por lo tanto, en claro conflicto con su carácter «tardorrománico»⁵⁴. Otro rasgo que nos habla de la precedencia compositiva de la Magdalena con respecto a San Miguel es la liberación del marco que podemos apreciar en la imagen de la Virgen y san Juan del tímpano estellés, frente a las figuras de la Virgen y María Magdalena de Tudela con una mayor dependencia espacial.

Pero no solo en el tímpano encontramos vínculos entre ambos templos, en la segunda arquivolta de la Magdalena se representan un conjunto de arpas entrelazadas con elementos vegetales. Tomando una fórmula, ciertamente más estilizada que en Tudela, en un capitel interior de las ventanas del ábside de San Miguel de Estella podemos ver en una disposición semejante, el mismo modelo compositivo y formal de estos animales⁵⁵.

Todos estos rasgos ponen de manifiesto que el tímpano de Tudela fue realizado con anterioridad al de Estella. Si mantenemos los presupuestos y la determinación estilística tradicional, se nos plantearían dos situaciones antagónicas: por un lado, si la escultura de la Magdalena es portadora de las nuevas formas góticas, necesariamente, la escultura de San Miguel, siendo posterior, solo puede ser gótica; o bien, si la de San Miguel la consideramos una obra característica del románico navarro, la de la Magdalena, siendo anterior, solo puede ser románica.

⁵¹ M. Melero Moneo, «Aproximación estilística...», *op. cit.*, pp. 355-356.

⁵² C. Fernández Ladreda, «El último tercio del siglo XII...», *op. cit.*, pp. 332-333; J. Martínez de Aguirre, «Originalidad y copia...» *op. cit.*, p. 117.

⁵³ C. Rückert, «Iglesia de San Miguel», en M. A. García Guinea y J. M. Pérez González, *Enciclopedia del románico en Navarra*, 1, Aguilar de Campoo, 2008, pp. 504-505.

⁵⁴ Mantenido por todos los autores, pero fundamentalmente en M. Melero Moneo, «Aproximación estilística...», *op. cit.*, p. 356 y J. Martínez de Aguirre, «Panorama del románico...», *op. cit.*, p. 98.

⁵⁵ C. Fernández Ladreda, «El último tercio del siglo XII...», *op. cit.*, p. 338.

Ante esta situación, nuestra propuesta es la que sigue. La obra de la Magdalena la localizamos de manera simultánea a las del comienzo de la colegiata, segundo o tercer cuarto del siglo XII. En cierto modo, al no ajustarse sus formas al paradigma clásico establecido podrían ser consideradas como formas propias de un románico avanzado, pero difícilmente se le puede acusar de avanzar conceptos góticos en lo formal. Con lo cual, esta obra escultórica tudelana se sitúa como precedente de los modelos de final de siglo, quizá como referente visual para el resto de templos de la ciudad y como un referente escultórico más para otros conjuntos de la región.

APUNTES PARA UNA REVISIÓN ICONOGRÁFICA

En otro orden de cosas, ciertos elementos dentro del discurso iconográfico plasmado en la escultura monumental del acceso reformado del templo pueden acercarnos al horizonte iconográfico e ideológico del que formaba parte. En este sentido, su análisis puede contribuir a reforzar o rechazar ciertos preceptos asumidos hasta el momento dentro del ámbito cronológico o dogmático.

La historiografía tradicional ha dado numerosas interpretaciones al conjunto aportando una amplia variedad de significados, quedando todavía algunos aspectos por concretar. De nuevo, los trabajos de M. Melero Moneo han abordado la obra en su conjunto, a partir de los cuales, salvo pequeñas variantes, se ha mantenido la idea del pecado y el arrepentimiento como elemento nuclear del conjunto⁵⁶. Únicamente P. Duval apuntaba en otra dirección interpretativa, que ha sido escasamente aceptada. Según defiende, la portada reflejaría el culto al Espíritu Santo a partir de la influencia del chiísmo árabe, dentro de un ambiente milenarista y unido al culto a la Magdalena, vinculado con el joaquinismo italiano y francés⁵⁷.

El programa de la portada se articula en torno a la escena principal ubicada, como es habitual, en el tímpano de la misma. Enmarcan el conjunto cuatro arquivoltas con diversas representaciones antropomorfas y fitomorfas que se apean sobre sendos capiteles historiados. Todo ello protegido por un tejeroz soportado sobre una serie de canecillos labrados.

Tomaremos el planteamiento inicial de M. Melero Moneo y las variantes propuestas hasta el momento con el fin de aportar una serie de revisiones iconográficas que parten de la propuesta contextual desarrollada, dado que abordar una revisión iconológica completa es inabarcable para el presente trabajo. En cierto modo, aislaremos y leeremos el contenido de las imágenes allí presentadas, solo con la intención de que nos permitan, en trabajos posteriores, poder «comprender la totalidad de esta[s] en su forma y su estructura, en su funcionamiento y sus funciones», como al tratar sobre el método nos prevenía J. Schmitt⁵⁸.

⁵⁶ M. Melero Moneo, «Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela», *Príncipe de Viana*, 173, 1984, pp. 463-484.

⁵⁷ P. Duval, «Las iglesias de Tudela: Santa Magdalena y San Nicolás», *Príncipe de Viana*, 148-149, 1977, pp. 439-442. No obstante, no consideraremos este planteamiento al haber sido convenientemente cuestionado por Melero Moneo.

⁵⁸ J. C. Schmitt, «El historiador y las imágenes», en *Relaciones* 77, Paris, 1999, p. 19.

Las primeras apreciaciones las realizaremos sobre el tímpano, elemento articulador del conjunto. Las imágenes en él contenida no parece presentar dudas para su identificación: la Virgen María a la derecha de la *Maiestas Domini* y en el otro extremo a santa María Magdalena, su presencia refuerza la función mediadora de los santos para la salvación de las almas en el momento del Juicio, que dada su condición de titular del templo, contribuyen a acrecentar la devoción de los fieles⁵⁹. Ambas imágenes han sido unas de las más controvertidas representaciones del conjunto, ofreciendo los autores diversidad de propuestas (fig. 5).

Como ya advierte, aunque de forma somera, M. Melero Moneo, la diferencia entre ambas figuras femeninas es que la imagen de la derecha aparece con nimbo y la de la izquierda no porta este elemento, ni otro similar. A pesar de ello, según la autora, este matiz únicamente es de carácter formal sin especial significación. Por lo que propone para las dos figuras una doble representación de Magdalena en dos escenas diferentes de su vida: la visita al sepulcro para la unción del cuerpo y la otra hace alusión al pasaje conocido como «*Noli me tangere*», una de las primeras manifestaciones de la Resurrección⁶⁰.

Ahora bien, el hecho de que, siendo el mismo personaje, en los dos casos aparezca con una indumentaria diferente no es un aspecto baladí. La presencia de este elemento aurático en las diferentes manifestaciones artísticas deja ver cierta aleatoriedad en su uso o bien una amplia versatilidad simbólica, como advierte, a partir de su presencia en los Beatos, M. A. Sepúlveda González⁶¹. Ante lo cual la autora propone valorar cada situación de forma específica.

En el tímpano tudelano su presencia sobre la cabeza de la mujer de la derecha es clara, como también lo es en el resto de personajes divinos; de la misma forma que su ausencia es manifiesta, en el personaje de la izquierda. (figs. 8 y 9). Lo que indica una diferencia intencionada de dignidades entre ambos personajes. Generalmente cuando este cambio de consideración se produce en la imagen de un mismo personaje, viene provocado por un cambio de estado o situación tras la mediación o el contacto con la divinidad, de especial trascendencia y significación para el propio protagonista. Un caso muy elocuente de este cambio en la dignidad de la imagen en función de la indumentaria, puede verse en determinadas representaciones marianas dentro de un mismo programa⁶².

La cristofanía presenciada por María Magdalena tras la Resurrección, no le otorga a su figura una especial dignidad teológica, quizá si en un plano simbólico y para una hagiografía y exégesis particular dentro de la vida de la santa. Ahora bien, en un ámbito general, forma parte de una más de las apariciones recogidas por las Escrituras tras la Resurrección, siendo Magdalena una más

⁵⁹ Sobre esto A. Carlo Quintavalle, «La narración contra la herejía. La escultura en Occidente desde 1120-1130 hasta el final de siglo», en M. Castiñeiras y J. Camps, *El románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180: Museo Nacional d'Art de Catalunya, 29 febrero-18 mayo 2008*, MNAC, Barcelona, 2008, pp. 57-68.

⁶⁰ M. Melero Moneo, «Estudio iconográfico...», *op. cit.*, pp. 475-479.

⁶¹ *Vid.* M. A. Sepúlveda González, «El problema del nimbo en los Beatos mozárabes», en *Anales de Historia del arte*, 1, 1989.

⁶² Sobre un ejemplo de añadido simbólico en relación con el cambio de indumentaria de un personaje *vid.* L. Lahoz, *Santa María de los Reyes de Laguardia. El pórtico en imágenes, el pórtico imaginado*, Diputación Foral de Álava, 2000, pp. 55-116.



Figura 8. Detalle del tímpano occidental (dcha. Pantocrátor), imagen de la Virgen María (B. Aldanondo).



Figura 9. Detalle del tímpano occidental (izda. Pantocrátor), imagen de María Magdalena (B. Aldanondo).

entre los testigos, como los discípulos de Emaús, presentes en la puerta norte del templo tudelano. Por todo ello queda cuestionada la posibilidad de una doble representación de María Magdalena. Ahora bien, sí que la mantenemos en la identificación del personaje de la izquierda, ya que se representa a la santa junto a un sepulcro ricamente tallado, que refleja la alta dignidad del finado que no puede ser otro que Jesucristo. En este caso, la caja sepulcral cumple la función de atributo iconográfico, descartando la intención de representar el pasaje de la Resurrección, en cuyo caso debiera mostrar la tapa abierta, como recogen las Escrituras y la tradición iconográfica para este tipo de sucesos.

Por otro lado, otra de las interpretaciones aceptadas mayoritariamente es la que propone C. Fernández Ladreda, que identifica las figuras como Marta y María, hermanas de Lázaro⁶³. Fundamenta su interpretación en base a la tradicional confusión de ambos personajes bíblicos, disyuntiva superada por la historiografía actual. No obstante, la autora arguye que la confusión entre ambas durante la Edad Media era frecuente, con lo cual estaríamos ante un caso más de esta situación.

Ahora bien, siendo posible tal circunstancia, sorprende que se opte por representar a las hermanas y no al propio Lázaro ni a elementos que refieran a su resurrección, con lo que el ejercicio de síntesis metonímica sería casi

⁶³ C. Fernández Ladreda, «El último tercio del siglo XII...», *op. cit.*, p. 382. La autora, a su vez, toma el planteamiento de R. Crozet, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. Nouvelles remarques sur les chapiteaux du cloître de Tudela. La décoration sculptée de la collégiale de Tudela. Églises Santa Maria Magdalena et San Nicolas de Tudela. Le relief au cavalier», *Cahiers de civilisation médiévale*, III, pp. 119-127.

extremo y único para este pasaje en concreto. Por otro lado, si analizamos la expresión gestual de las dos figuras, llama la atención que la identificada como Marta, aparezca en un posición ciertamente orante, cuando la exégesis bíblica ha visto en ella el paradigma de la vida activa, opuesto a la vida contemplativa personificado en su hermana, es decir, quedarían invertidos los papeles si nos atenemos a la actitud y los gestos que presentan ambas figuras.

Llegados a este punto y retomando la propuesta inicial, parece altamente probable que el personaje de la derecha de la *Maiestas Domini* es la Virgen María que, dada su dignidad dentro de la Historia Sagrada, se sitúa a la derecha del Hijo, tanto en las representaciones de Cristo en Majestad como del Crucificado, en virtud de la jerarquía divina y espacial, que, a su vez, refleja el uso social. Por último, un elemento que contribuiría a consolidar esta identificación y que, M. Melero Moneo señala de modo anecdótico, es la coincidencia gestual de la Virgen tanto en la escena superior de la Anunciación, en la primera arquivolta, como la del extremo del tímpano. Esta relación visual de los personajes basada en la coincidencia gestual en ambos episodios, reforzaría tanto la identificación del personaje como su actitud ante ambos sucesos. La aceptación y disposición de María ante el designio divino, tanto para la Primera como para la Segunda Venida, refuerza su papel dentro del mensaje de esperanza mesiánica.

No obstante, con la presencia de María junto a Magdalena y el sepulcro, queremos advertir expresamente, que no estamos haciendo referencia al episodio de la visita al sepulcro según san Mateo. Este relato es el único que nos habla de dos personajes: «*venit Maria Magdalene et altera Maria videre sepulcrum*» (Mt. 28,1). Esta versión y la ausencia de una referencia explícita de la Madre, en los momentos posteriores a la muerte en la cruz, ha dado lugar a numerosa literatura centrada en defender que la *altera Maria* hacía referencia a la Virgen María. Unos décadas más tarde todavía seguía considerándose que si «Semejante hijo se hubiera conducido tan desatentamente y con tanto despegue a semejante Madre repugna a cualquier conciencia»⁶⁴, ejemplo de la preocupación y confusión sobre la presencia de la Madre como testigo de la Resurrección. Pero, como hemos señalado, no consideramos que el tímpano represente la escena de la aparición a Magdalena ni la visita de las mujeres al sepulcro.

Otra razón que nos lleva a desechar la hipótesis de la aparición a María Magdalena o las mujeres es el modo de representar la presencia de Cristo. Inscrito en una mandorla, entronizado y rodeado de los vivientes nos traslada a una realidad metafísica, muy diferente de las representaciones de las visiones corporales, como así fue la de la escena conocida como *noli me tangere*.

La propia Vulgata ya recoge que Magdalena *videt Iesum stantem*, participio sumamente elocuente que habla de una presencia física y corporal, poniendo de manifiesto que no se trata, por lo tanto, de una visión espiritual al modo de la de Padmos. La representación del Cristo mayestático en el tímpano que nos ocupa es, sin lugar a dudas, una visión espiritual que descarta *de facto* el pasaje de Magdalena.

⁶⁴ Jacobo de la Voragine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 232.

A propósito de los tímpanos gallegos, R. Sánchez Ameijeiras hace un análisis de los diferentes tipos de visiones teofánicas, en virtud del cual, la representación del tímpano de la Magdalena no deja lugar a dudas. La mandorla en la que se inscribe la *Maiestas* traslada de forma directa la presencia de Cristo a una realidad metafísica, propia de las experiencias visionarias. El uso de este elemento, como apunta la citada autora, es utilizado en un marco específico para las realidades invisibles a los simples mortales, como es la imagen de Dios⁶⁵.

Por esta misma concepción de la representación de la imagen corporal y espiritual podemos dejar a un lado la reciente interpretación planteada por E. Lozano López⁶⁶. Retomando la identificación de las hermanas de Lázaro, la autora adelanta la secuencia representada al momento en que María se arrodilla a los pies de Jesús y exclama «Señor, si hubieras estado aquí, mi hermano no habría muerto» (Jn. 11, 32). Seleccionar esta secuencia le permite encajar iconográficamente el sepulcro de la representación, dado que como advierte la propia autora, llama la intención que este se encuentre cerrado, si lo que pretende representar es una resurrección. A pesar de ello, mantiene que el texto y la imagen «corresponden a la perfección»⁶⁷ si adelantamos la secuencia representada. Ahora bien, en realidad la coincidencia se reduce a la postura arrodillada del personaje de la derecha de Cristo, María de Betania, y a la presencia del sepulcro cerrado, donde se hallaría el cuerpo sin vida de Lázaro. Sin embargo, esta interpretación asume la confusión tradicional de María de Betania y María Magdalena, que debemos suponer que lo hace de forma consciente y por razones semejantes a las expuestas por C. Fernández Ladreda⁶⁸. Por otra parte, tampoco encontramos razón aparente para diferenciar, en base a la diferenciación de personajes en virtud del uso del nimbo, a María de su hermana Marta.

En definitiva, llegados a este punto cabe plantear una revisión iconográfica de todo este espacio. Como hemos venido manteniendo, el tímpano está presidido por la visión de la Segunda Venida, rodeado por el tetramorfos y flanqueado el conjunto por María, a la derecha del Hijo, y Magdalena, a su izquierda. El mensaje concentrado en este elemento presenta un carácter escatológico claro que, a su vez, forma parte del discurso general de todo el pórtico. La presencia de ambas mujeres en el momento de la parusía, refuerza su papel de mediadoras entre la humanidad y Dios. Incluso, podemos ver en las relaciones visuales entre las imágenes, la petrificación de la jerarquía divina. M. Melero Moneo ya advierte que el personaje de la derecha mira directamente a la *Maiestas Domini*, mientras que la de la izquierda, sus ojos apuntan hacia «una zona indeterminada»⁶⁹ (figs. 8 y 9). La Virgen María por su categoría y condición de Madre de Dios participa de la Gloria de forma directa, con un claro papel de mediadora y, por ende, de corredentora. Mientras

⁶⁵ Para un mayor desarrollo de este aspecto *cf.* R. Sánchez Ameijeiras, «Ritos, signos y visiones: El tímpano románico en Galicia (1157-1230)», en R. Sánchez Ameijeiras y J. L. Senra Gabriel y Galán (coords.), *El tímpano románico...*, *op. cit.*, pp. 63-71.

⁶⁶ E. Lozano López, «Iglesia de Santa María...», *op. cit.*, p. 1382.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ Ver nota 60.

⁶⁹ M. Melero Moneo, «Estudio iconográfico...», *op. cit.*, p. 476.

que los santos, a pesar de su capacidad de intercesión, todavía no participan de la visión divina, porque su condición de creaturas les obliga a esperar y someterse al Juicio Final.

Un segundo elemento en inmediata relación con el discurso del tímpano es la primera arquivolta interior. Coincidiendo con la clave del arco y formado por tres dovelas –la Virgen María, el arcángel Gabriel y la paloma del Espíritu– encontramos el grupo de la Anunciación de la Virgen que divide y articula el conjunto. A su lado derecho, contiene la representación metonímica del Colegio Apostólico y, en el lado opuesto, ocurre lo mismo con una serie de profetas⁷⁰. La identificación de ambos grupos esta fundamentada en la presencia del apóstol Pedro y del profeta Moisés, con sendos atributos identificativos y en la posición central de cada conjunto. Llama la atención la alteración del orden propio de lectura en relación al desarrollo histórico que se ha querido ver narrado o simbolizado en esta arquivolta. Abre la secuencia el Nuevo Testamento, figurado en el Colegio Apostólico, y el Antiguo Testamento, con los profetas, la concluye. Esta alteración del orden cronológico y simbólico, acentuada por la tradición occidental de lectura, dota al Nuevo Testamento de una notoriedad manifiesta sobre el Antiguo que, a nuestro juicio, no se presenta como un hecho circunstancial. Es más, retomando el discurso cristológico del tímpano, la primacía del Nuevo sobre el Antiguo contribuye a reforzar el mensaje mesiánico y añade cierto carácter proselitista al discurso en un momento en el que cohabitan en la ciudad los tres credos monoteístas.

Por lo tanto, el núcleo discursivo de la portada está encaminado a potenciar la imagen del Cristo encarnado, que vino a anunciar la Salvación y que vendrá en el occidente de los tiempos y de los templos para juzgarnos. Momento ante el cual María, su madre mediará por los hombres acompañada en esta intercesión por los santos, entre ellos María Magdalena, para la salvación de las almas. Este discurso, aunque sintetizado, de la imagen de Cristo fue potenciado por la reforma romana. Las formas de la iglesia primitiva, el recuerdo de la *vita apostólica*, la consideración de Cristo como primer y máximo sacerdote, cuya imitación garantizaba la validez de los sacramentos, entre otras consideraciones, reflejan un aumento del cristocentrismo que se desarrolla en consonancia con la reforma, como señala N. Jaspert⁷¹. La Iglesia presenta la imagen de Cristo como paradigma del sacerdote y del hombre. La preocupación de la jerarquía romana por combatir la simonía y el nicolaísmo es una constante a lo largo de los siglos XI y XII, frente a lo cual la imagen del Mesías se presentaba como una realidad antagonica. No obstante, el papado hace partícipe al pueblo creyente de esta problemática, pidiendo la denuncia de los casos de simonía y nicolaísmo, junto con la no participación en celebraciones presididas por un ministro sospechoso de ello e incluso declaran nulos los sacramentos impartidos por estos. Estas figuran entre algunas de las direc-

⁷⁰ M. Melero Moneo, «Estudio iconográfico...», *op. cit.*, pp. 470-475; E. Lozano López, «Iglesia de Santa María...», *op. cit.*, p. 1382; C. Fernández Ladreda, «El último tercio del siglo XII...», *op. cit.*, p. 382.

⁷¹ N. Jaspert, «La reforma agustiniana: un movimiento europeo entre “piedad popular” y “política eclesíastica”», en *La reforma gregoriana y su proyección...», op. cit.*, pp. 403-406.

trices marcadas por Roma⁷². Es en esta labor de concienciación y difusión del modelo del *Khristòs* donde cabe situar la obra occidental de la iglesia de la Magdalena.

En este sentido, cabe destacar una secuencia de elementos que reflejan una parte más del marco ideológico del conjunto de la Magdalena y que refuerzan nuestra propuesta cronológica, momento durante el cual estos mensajes están presentes con mayor intensidad dentro de la doctrina eclesiástica. Este grupo es el formado por los cuatro capiteles correspondientes a las jambas de la derecha del pórtico.

La identificación de las tres escenas en las que el diablo tienta a Cristo en el desierto parece clara a partir de los restos conservados. Ahora bien, el único capitel que conserva elementos identificables que nos permita atribuir una escena concreta a cada capitel es el central. Satanás, sobre el templo, pide a Cristo que salte porque está escrito: «*Angelis suis mandabit de te, et in manibus tollent te, ne forte offendas ad lapidem pedem tuum*» (Mt. 4, 6-7). El capitel conserva en la parte inferior la representación de un templo con cubierta a dos aguas sobre la cual se encuentran ambos personajes. Los dos capiteles que acompañan a este recogen las otras dos tentaciones que faltan. No existe consenso sobre cual corresponde a cada una, a causa del estado de conservación de las piezas⁷³ (fig. 10).

Junto con el tímpano de Errondo, como señala E. Aragonés, esta representación del pasaje de las tentaciones en el desierto es única en Navarra⁷⁴. Esto nos hace pensar en una elección concreta dentro del discurso de la portada de la iglesia de Santa María Magdalena. Un hecho que, a nuestro juicio, podría apuntar a un marco ideológico concreto, sin con ello pretender señalar al mentor del programa, es el siguiente.

J. Goñi Gaztambide ponía en valor la riqueza literaria y moral de la carta de fundación y dotación del Hospital y Cofradía de Roncesvalles, especialmente en el pasaje que D. Sancho Larrosa diserta sobre las tentaciones diabólicas⁷⁵. En este punto convergen diversos factores que debemos considerar: en primer lugar, el obispo Larrosa suena dentro de los posibles impulsores de la reforma del templo en el marco cronológico propuesto en el presente trabajo. En segundo lugar, la parroquia de la Magdalena se vincula de forma directa



Figura 10. Conjunto de capiteles de la jamba derecha. Las Tres Tentaciones y la Ascensión de Alejandro (dcha.-izda.) (B. Aldanondo).

⁷² A. Flichey y V. Martín, *Reforma gregoriana y reconquista...*, op. cit., p. 81; cfr. A. Gutiérrez (S.J.), *La reforma gregoriana y el renacimiento de la cristiandad medieval*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1983.

⁷³ Al no ser vinculante para este trabajo, sobre esta cuestión vid. E. Aragonés, *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1996; M. Melero Moneo, «Estudio iconográfico...», op. cit., pp. 463-470; también se recogen sus planteamientos en E. Lozano López, «La iglesia de Santa María...», op. cit., p. 1382 y en C. Fernández Ladreda, «El último tercio del siglo XII...», op. cit., p. 380.

⁷⁴ E. Aragonés, *La imagen del mal...*, op. cit., p. 39.

⁷⁵ J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos...*, op. cit., p. 359.

con el Hospital de Roncesvalles desde su fundación, de hecho, en 1193 encontramos una revisión del reparto de los diezmos de la Magdalena y Santa María la Mayor, exceptuando las heredades correspondientes al hospital, como recoge J. Goñi Gaztambide⁷⁶. Por último, la presencia de las tentaciones de Cristo puede enmarcarse dentro del marco de reforma moral de la Iglesia impulsado por Gregorio VII, con la intención de dirigir la conducta de los fieles hacia la imagen de Cristo como un «ejemplo de hombre para los hombres»⁷⁷ y, con especial atención, presenta su figura como modelo para un clero débil a las tentaciones humanas. Sancho Larrosa concluye la carta «*Et si diabolus Dominum temptavit, quis nostrum est qui evadere temptationes eius possit?*»⁷⁸.

En definitiva, no es un hecho novedoso la referencia al pasaje de las tentaciones en el desierto como ejemplo a seguir de virtud cristiana frente a los pecados de gula, soberbia y avaricia. Pero la coincidencia entre la referencia de Larrosa en la carta y la referencia que hace el mentor del programa en los capiteles, quizá pueda resultar indicativo de un marco ideológico común entre ambas circunstancias, dirigido a presentar la imagen de Cristo como paradigma humano y sacerdotal particularmente, en consonancia con la visión cristocentrista que aludíamos anteriormente.

Llegados a este punto, contamos pues con nuevas premisas que nos sugieren puntos de vista alternativos que facilitan un cambio en la perspectiva visual tradicional. Que contribuyan a un incremento de carácter cualitativo reconsiderando las proposiciones existentes y no tanto cuantitativo basado en «nuevas aportaciones» o «descubrimientos», como señalaba E. Lafuente Ferrari⁷⁹.

Solamente hay que cruzar el puente romano sobre el Ebro para que el campanario de la catedral pierda su potencia visual y centralizadora del perfil urbano, permitiéndonos reconocer los márgenes, centros de la llegada, en aquel tiempo, de la fe cristiana a la ciudad. Quizá fuera suficiente desprendernos del condicionante visual proporcionado por el tradicional encuadre fotográfico y situarnos en el lado opuesto, al norte. En su propia sombra, dejando atrás la de la catedral.

A modo de conclusión y apropiándome, si me permiten, de la intención de Virginia Woolf a propósito de una conferencia sobre la mujer en la novela diré que:

De todos modos, cuando un tema se presta mucho a controversia uno no puede esperar decir la verdad. Solo puede explicar cómo llegó a profesar tal o cual opinión [...] Manarán mentiras de mis labios, pero quizás un poco de verdad se halle mezclada entre ellas; os corresponde a vosotros buscar esta verdad y decidir si algún trozo merece conservarse. Si no, la echáis entera a la papelera, naturalmente, y os olvidáis de esto.

⁷⁶ J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos...*, op. cit., pp. 516-517.

⁷⁷ E. Aragonés, *La imagen del mal...*, op. cit., p. 39.

⁷⁸ «1127-1132-Fundación y dotación del Hospital y Cofradía de Roncesvalles por Sancho, obispo de Pamplona», en L. Vázquez de Parga, J. M.^a Lacarra y J. Uría Riu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1992, pp. 56-58.

⁷⁹ E. Lafuente Ferrari, *La Fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, Instituto de España, 1985, p. 14.

RESUMEN

Sobre la iglesia de Santa María Magdalena de Tudela

La iglesia de Santa María Magdalena cuenta con numerosas lagunas desde el punto de vista histórico y artístico en el actual panorama historiográfico. Un cambio de perspectiva visual e histórica del conjunto permite situarla en una posición clave dentro del ámbito de reconquista. Los diferentes autores que han trabajado el templo han planteado un proceso constructivo unitario desarrollado en la última década del siglo XII. Ahora bien, contamos con evidencias suficientes que nos permiten cuestionar, tanto el proceso constructivo como su cronología; y que convierten al templo en una herramienta clave para la transmisión de una imagen de poder y de reforma en la ciudad, durante la segunda o tercera década del mismo siglo. Ahora queda por completar una revisión iconográfica del conjunto escultórico dentro del nuevo marco contextual propuesto.

Palabras clave: María Magdalena; Tudela; Larrosa; Reforma gregoriana.

ABSTRACT

On the church of Santa María Magdalena of Tudela

From the point of view of contemporary historiography, there are gaps in both the historical and artistic aspects of the church of Sta. María Magdalena. Nevertheless, change in the visual and historic perspective would permit to infer a central position to the ensemble in the context of the Reconquista. While authors analysing the building have assumed the construction to be a sole process that took place in the last decade of the 12th century, there is enough evidence that permit to question both the characteristics of the construction and the chronology. That would imply assuming the temple as a key tool for the transmission of the image of power and the Reform to the city during the second and the third decade of the same century. What has to be done from here is an iconographic revision of the sculptural ensemble in the new contextual framework proposed.

Keywords: María Magdalena; Tudela; Larrosa; Gregorian Reform.

Fecha de recepción del original: 21 de mayo de 2014.

Fecha de aceptación definitiva: 22 de julio de 2014.