

# La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura<sup>1</sup>

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

La única referencia estilística indicada por los autores que han hablado de esta Iglesia es que su escultura pertenece al románico avanzado. Sólo en la reciente obra de J. Rivas Carmona se puede encontrar una directa aunque breve alusión sobre algunos de los componentes estilísticos de la escultura de la Magdalena, a pesar de que no se establecen las diferencias existentes entre las diversas partes de la Iglesia<sup>2</sup>. Estas diferencias se pueden poner de manifiesto mediante un detenido análisis de la escultura, el cual nos permite distinguir entre el interior -cuyas formas son similares a las de la Puerta Norte-; la escultura de la Puerta Oeste que presenta caracteres particulares<sup>3</sup> respecto a lo anterior; y los canecillos, que parecen reunir varias manos<sup>4</sup>.

En los capiteles del interior y de la Puerta Norte las figuras son esbeltas, bien proporcionadas y con cierta delicadeza. Las cabezas ovaladas presentan en el rostro pómulos salientes -especialmente en los rostros femeninos en los que destacan sobre una toca que cubre totalmente la cabeza<sup>4</sup>-. Los rostros son poco variados, repitiéndose los mismos en los distintos personajes y presentando ojos menudos que no destacan demasiado en la

1. Sobre los aspectos iconográficos de la escultura de la Magdalena, ver: P. DUVAL, *Las iglesias de Tudela: Santa Magdalena y San Nicolás*, en «Príncipe de Viana» 148-149 (1977) pp. 439-442; y mis trabajos *Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)*, en «Príncipe de Viana» 173 (1984) pp. 463-483 y *Recherches sur l'Iconographie des Metiers a Tudela*, en «Cahiers de Civilisation Medieval» (en prensa). También sobre la escultura de la Magdalena puede verse J. RIVAS CARMONA: *Iglesia de la Magdalena de Tudela*, sin publicar. Agradezco a este autor su amabilidad por permitirme consultar el original de su trabajo.

2. C. GARCÍA GAINZA, *Catálogo Monumental de Navarra. I Merindad de Tudela*, Pamplona 1980, p. 292 y J. RIVAS CARMONA, Op. cit. pp. 35-37.

3. La similitud entre la escultura del interior y de la puerta Norte es admitida por C. GARCÍA GAINZA (Op. cit. p. 292) y J. RIVAS (Op. cit. p. 57).

4. La única figura femenina que aparece sin tocado es la partera de la Natividad.

cara<sup>5</sup>. En las figuras masculinas los tocados son poco frecuentes aunque siempre aparecen en las representaciones de San José. El pelo está realizado tanto en anchos mechones paralelos peinados con raya en medio como en apretados caracoles que cubren toda la cabeza. Las barbas -bastante abundantes y presentes siempre en las figuras de Cristo y San José- son cortas y formadas por mechones paralelos. Los ropajes femeninos son hasta los pies y encima de la túnica -cuyo cuello suele ser en forma de «U»- llevan un manto que cae en anchas mangas. El traje de los hombres puede ser tanto hasta los pies como hasta las rodillas y también llevan un manto encima. En estas prendas -igual que en las telas de algunas escenas- los abundantes pliegues son volumétricos y plásticos, siguen varias direcciones y forman en la parte inferior de los ropajes una especie de guirnalda. En cuanto a los elementos accesorios de las figuras hay una cierta abundancia de coronas frente a la ausencia casi total de nimbos, ya que sólo aparecen nimbadas la Paloma Simbólica -en la escena de la Natividad- y la figura de María -en la Adoración de los Magos-<sup>6</sup>. Las escenas están compuestas de forma amplia -sin amontonamiento de figuras- aún en las que -como en la Natividad- se han usado dos planos en profundidad. En general forman una especie de friso continuo que rodea el capitel, aunque también hay capiteles divididos en tres partes que se corresponden con sus tres caras, como puede comprobarse en la escena de la Natividad. Esto puede ser debido al interés por diferenciar y caracterizar los espacios interiores de los exteriores, así como a la aparición de diferentes escenas en un mismo capitel que de este modo también quedan diferenciadas. El tema se presenta de forma activa -es decir, en plena realización-, lo cual da vida, cierta agilidad y movimiento a las composiciones, eliminando cualquier rasgo de estatismo. Además, siempre que la escena lo permite se han colocado las figuras marcando la estructura del capitel -en los ángulos y centro de la cara- en composiciones simétricas pero sin que dicha simetría sea rígida o absoluta. Este procedimiento se ve claro en escenas como la «Matanza de los Inocentes» o la «Presentación en el Templo». Igualmente parece que se ha huido del frontalismo pues casi la totalidad de las figuras -excepto la Virgen mayestática de la Adoración de los Magos- están de perfil o al menos con la cabeza o parte del cuerpo girados. El gran volumen -que casi llega al bulto redondo- permite una escasa determinación o condicionamiento del marco también favorecida por la concepción del capitel como friso, evitándose con ello la deformación de las figuras. Estas están bien proporcionadas, utilizando en general el mismo canon y sin que aparezca la perspectiva jerárquica, salvo -quizá- en la escena de la «Matanza de los Inocentes» en la que Herodes es notoriamente mayor que el resto de las figuras. Excepto los casos en que las figuras están deterioradas aparecen perfectamente acabadas y pulidas, con claridad en la definición y diferenciación de los volúmenes. La ambientación de las escenas es bastante abundante, tanto sean interiores como exteriores. Los interiores están definidos por arcos sobre columnas que enmarcan las escenas y que pueden tener

5. Frente a esto en el taller de la Peña que -como se verá- ha sido relacionado con la escultura de Tudela, los ojos son uno de los elementos más destacados y llamativos de la figura.

6. Además de los Magos y Herodes también aparecen coronados Jesús y María en las Bodas de Caná así como la figura de María en la escena de la Natividad.

encima arquitecturas u otros elementos decorativos. Los exteriores están indicados por una abundante decoración vegetal que suele aparecer entre cada figura en forma de hojas o estrechos árboles, así, en la Presentación en el Templo. Hay además -en los casos en los que se requiere- referencias mobiliarias: en la Cena de Emaús, una mesa; en la Presentación en el Templo, un altar; etc. Los animales que aparecen en las diferentes escenas no lo hacen como elemento anecdótico sino determinados por la narración evangélica, sea canónica o apócrifa.

En cuanto a los capiteles vegetales, sólo pertenecen al taller que realizó la escultura del interior y de la puerta Norte los dos colocados a la cabecera de la Iglesia, en los cuales hay dos pisos de hojas de acanto y volutas en las esquinas. En ellos se ha utilizado trépano y están trabajados con bastante volumen lo cual permite destacar dichas hojas sobre las caras del capitel. En conjunto, toda la escultura del interior de la Iglesia y de la puerta Norte -a excepción de los capiteles vegetales segundo y undécimo<sup>7</sup>- presenta unidad estilística, consecuencia del trabajo de un mismo escultor y de una misma etapa de realización.

La Puerta Oeste presenta particularidades estilísticas que la diferencian del resto de la escultura de esta Iglesia. Las figuras son menos elegantes y finas que en el interior, un poco regordetas, o al menos, achaparradas y de realización más tosca. Por ello muchas veces la inserción de los miembros



Iglesia de la Magdalena - Tudela (Navarra). Tímpano y arquivoltas de la Puerta Oeste.

7. Estos capiteles imitan los de la cabecera y es probable que sean un añadido posterior debido a la descomposición de los primitivos que seguramente formaban pareja con los de la cabecera. Quizá la destrucción y restauración de dichos capiteles fue consecuencia de las obras realizadas para la colocación del coro alto -a los pies de la Iglesia- delante del cual están.



Iglesia de la Magdalena - Tudela (Navarra). Primeras arquivoltas de la Puerta Oeste.

y su relación con el cuerpo no es clara. Los rostros presentan pómulos poco salientes; narices chatas y curvadas hacia adentro; y ojos ovalados, bastante abultados y circunscritos a sus órbitas por grandes curvas que forman las cejas. En conjunto, y sin que se trate de rostros individualizados, no presentan la uniformidad y similitud de los que aparecen en el interior de la Iglesia. La forma de realizar los pelos y barbas es bastante variada, dejando visibles, en la mayoría de los casos, unas grandes orejas casi perpendiculares al rostro. Al contrario de lo que ocurría en el interior, las figuras que pueden ser consideradas santas -excepto la colocada a la derecha del tímpano y la Maiestas- llevan nimbo. Los personajes masculinos tienen la cabeza descubierta y las mujeres llevan un tocado totalmente distinto al que aparece en el interior<sup>8</sup>. También son distintos los pliegues, que aquí se han realizado más planos, menos volumétricos, llegando a ser en la mayoría de los casos casi caligráficos. Las diferentes posturas de cabezas, piernas, manos y objetos sostenidos evitan la monotonía y frontalismo de las figuras de las arquivoltas así como de las del tímpano, a excepción de la figura mayestática y frontal de Cristo y de la Virgen de la Anunciación<sup>9</sup>. El volumen total de las figuras es elevado sin llegar a la impresión de bulto redondo y las formas no parecen estar deformadas o excesivamente determinadas por el marco arquitectónico, sin poder prescindirse -por supuesto- de ciertas directrices que hacen que no sea lo mismo la escultura de un

8. Las diferencias son claras al comparar cualquiera de las representaciones de María en el interior con la Anunciación de la primera arquivolta.

9. J. RIVAS CARMONA (Op. cit. p. 61), habla de las pesadas telas que envuelven a los apóstoles y de su esquema frontal, a pesar de las diferentes posturas utilizadas.

capitel, la del tímpano o la de una arquivolta. La composición es esencialmente simétrica en capiteles y tímpano así como en la disposición de los animales y figuras de las arquivoltas. La simetría del tímpano hace que la figura de Cristo actúe como eje central alrededor del cual se reúnen dos a dos los cuatro símbolos del tetramorfos y las dos figuras de los extremos, cuya colocación simétrica puede ser la causa de que presenten la misma posición y escasas diferencias en su actitud. Dicho eje no solo lo es del tímpano sino de toda la portada, continuándose en las dovelas centrales de la primera arquivolta alrededor de las cuales se distribuyen también simétricamente las doce figuras restantes. En los capiteles la composición simétrica es clara, utilizándose la figura principal o bien un elemento decorativo —así en el capitel correspondiente a la segunda Tentación de Cristo— como eje de la composición alrededor del cual se reparten las figuras. Los elementos cuadrangulares decorativos que —a modo de modillones horizontales— se colocan en la parte alta del capitel coinciden con el ángulo central y los laterales, contribuyendo a la citada simetría.

Los elementos ambientales son exclusivamente vegetales, tanto en la primera arquivolta —en la que cada figura está flanqueada por dos hojas<sup>10</sup>— como en los capiteles donde la figuración se realiza sobre un fondo vegetal. En cuanto a las alas de ángeles y demonios se nota cierta diferencia con las que aparecen en el interior de la Iglesia, donde estaban realizadas a base de pequeños rombos bordeados por una franja rectangular en la parte superior y por líneas paralelas en la parte vertical inferior. Frente a esto, las alas de la portada pretenden un cierto naturalismo que da una mayor idea de «pluma» a base de dividir cada uno de los pequeños rombos en dos triángulos y de colocar el ala de forma que quede más patente su escaso peso, resaltando su airocidad y ligereza. También las plumas de las aves de la segunda arquivolta participan de dicha tendencia naturalista.

Todos estos elementos característicos hacen de esta portada una obra avanzada estilísticamente, aunque su realización sea bastante tosca, acercándose a las obras góticas y oponiéndose —en este sentido— a la escultura del interior y de la portada Norte de esta Iglesia que sigue aún una estética totalmente románica, a pesar de pertenecer a una época avanzada. Pudiera ser que esta nueva tendencia hacia lo gótico fuese lo que motivó que tres de los capiteles de esta portada —seguramente los últimos— se acabasen con formas vegetales mucho más airosas, perforadas y ligeras que las de la cabecera de la Iglesia, en lugar de seguirse las formas historiadas del resto de la portada<sup>11</sup>.

El gran número de canecillos<sup>12</sup> explica la actuación de varias manos.

10. La vegetación de la segunda y tercera arquivoltas no parece ser un elemento netamente ornamental o creador de ambiente sino que da significado específico a las figuras animales que aparecen en dichas arquivoltas.

11. El avanzado naturalismo de estos capiteles respecto a la vegetación del interior de la Iglesia y de las arquivoltas de la puerta Oeste sugiere la posibilidad de que fuesen realizados por un escultor diferente del que realizó el resto de la portada. Esto explicaría, además de las diferencias de realización, el cambio de orientación que dichos capiteles suponen en la iconografía de la portada. Uno de estos capiteles es bastante similar a un motivo vegetal que aparece en un capitel del ala Sur del Claustro de la Catedral.

12. J. RIVAS CARMONA (Op. cit. p. 49) también diferencia la escultura de los canecillos de la del resto de la Iglesia, destacando los del alero Sur respecto a los del alero Norte.

Los del alero oeste destacan por sus cabezas achatadas por la parte superior, ojos saltones, bocas grandes y rasgos duros y poco diferenciados, de modo que la mayoría de las caras son similares. Los peinados son variados, así hay melenas cortas retiradas hacia atrás y con raya en medio; finos mechones en forma de líneas paralelas; mechones gruesos, también paralelos; y pelo totalmente liso, sin ninguna incisión. Las barbas son bastante anchas pero no cuelgan, distinguiéndose tan sólo por una incisión marcada que indica su límite y la separa del rostro. El estrecho cuerpo que presentan algunas figuras hace parecer grande la cabeza, destacándose la cintura estrecha y los hombros anchos. Los ropajes no presentan modelado a pesar de que los cuerpos tienen bastante volumen, realizándose los pliegues con incisiones poco profundas, sin sentido plástico o volumétrico. En conjunto las figuras son rígidas, hieráticas y frontales, con canon algo corto.

En el alero sur los canecillos tienen en general más calidad que en el alero norte presentando gran cantidad de figuras humanas y una mayor finura y delicadeza en su ejecución. Estas figuras están bien proporcionadas, los peinados están formados por surcos paralelos que indican mechones y los vestidos están bien definidos tanto en sus pliegues caligráficos -a base de incisiones- como en cuanto al material de que están formados, lo cual se ve claro en los casos en que los vestidos son de lana. Son figuras expresivas no en cuanto al rostro sino en cuanto a su actitud -sin llegarse, en este sentido, a ninguna exageración.

En el alero norte es más difícil precisar las características generales del estilo porque se han conservado bastantes menos canecillos. Entre los conservados un elevado número se dedicó a temas decorativos o animales y en ellos se aprecia la mediocridad del escultor que es especialmente patente en algunas caras enormemente toscas y en animales como el centauro y el ciervo representados en el tramo contiguo a la torre. En la bailarina o acróbata que aparece con la cabeza hacia abajo la tosquedad es clara, si bien por otro lado tiene una gran expresividad que no deja de proporcionarle un cierto encanto. Los pliegues y cabellos conseguidos por gruesas líneas paralelas pueden haberse inspirado en la bailarina que aparece en el alero sur, no consiguiendo sin embargo la proporción y delicadeza de aquella y resultando -al contrario- una figura totalmente desproporcionada, con un larguísimo canon y una cabeza desmesurada. En este alero quedan también algunos canecillos que parecen inacabados<sup>13</sup> y -por otro lado- la parte cóncava de la mayoría es más corta que la de los canecillos del alero sur, lo cual, sumado a la poca pericia del escultor pudo contribuir a conseguir figuras poco esbeltas. De este modo, cada uno de los aleros tiene características propias que le diferencian respecto a los demás, así como, respecto al resto de la escultura de la Iglesia, formando un taller independiente que no tiene nada que ver con lo conservado en Tudela de esta misma época.

En cuanto a la relación de la escultura de la Magdalena con otros conjuntos escultóricos de la época, y teniendo en cuenta en primer lugar el

13. También en el alero Sur hay una cara tosca y simple -apenas esbozada- muy similar a la del alero Norte.

LA IGLESIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE TUDELA



Iglesia de la Magdalena - Tudela (Navarra). Capitel muro Norte.



Iglesia de la Magdalena - Tudela (Navarra). Capitel muro Sur.

interior y la Puerta Norte, vemos que es en el claustro de la Catedral de Tudela -concretamente en las alas Norte y primera parte de la Este- donde se encuentra un tipo de escultura muy similar. Los caracteres generales de estilo en ambos conjuntos son los mismos si bien -como veremos- pue-

den establecerse diferencias claras<sup>14</sup>. En esta zona del claustro<sup>15</sup> las figuras presentan cabezas ovaladas y tocados similares a los vistos en la Magdalena. También son similares las caras, aunque aquí son más regordetas y diferenciadas entre sí. Los peinados y barbas son del tipo de los vistos allí e igualmente el pelo descubierto sólo aparece en las figuras masculinas, ya que las mujeres llevan las cerradas tocas citadas. Se mantiene el tipo de vestidos así como la forma de los cuellos en «U» aunque también los hay redondos. Igualmente hay paralelos en cuanto a los pliegues, que en el claustro son abundantes, volumétricos y abiertos en forma de guirnalda. Aquí, a pesar de su gran tamaño, las figuras parecen más achaparradas, menos esbeltas y con grandes cabezas. Pero, frente a esta diferencia, nuevamente tenemos una similitud en la forma activa en que se presentan las escenas, proporcionando así cierto dinamismo. Igual que en la Magdalena, las escenas están bien compuestas, sin amontonamiento, utilizándose el capitel en forma de friso seguido en el que se suceden los distintos episodios sin destacarse ninguno como principal. En cuanto a los elementos ambientales, volvemos a ver los arcos sobre pequeñas columnas vegetales para indicar un interior -encima de los cuales aparecen arquitecturas decorativas- y hojas u otros elementos vegetales entre las figuras, para indicar escenas exteriores. En resumen, el escultor que realizó la escultura del interior y de la puerta Norte de la Iglesia de la Magdalena depende de una forma bastante estrecha -en cuanto a caracteres de estilo- del escultor que realizó la primera parte del claustro de la catedral (alas Norte y parte de la Este). Sin embargo, el artífice de la Magdalena -aún siendo de menor calidad- presenta rasgos característicos y personales frente a su maestro. Así, ade-

14. La relación entre el claustro de la Catedral y los capiteles de la Magdalena ha sido ya notada por F. INIGUEZ y J. URANGA (*Arte medieval navarro III*, Pamplona 1971-73, p. 162); J. M.<sup>a</sup> AZCÁRATE (*Sincretismo de la escultura románica navarra*, en «Príncipe de Viana» 142-143 (1976), p. 149); C. GARCÍA GAINZA (Op. cit., p. 291); y J. RIVAS CARMONA (Op. cit., pp. 20-36). Sin embargo, estos autores no han concretado qué tipo de relación se da o qué parte de la Magdalena y del claustro se relacionan. Para F. INIGUEZ, el taller de la Magdalena y el del claustro es uno solo, aunque con distintos escultores, siendo la Magdalena la primera en realizarse. J. RIVAS admite también distintas manos para el claustro y la Magdalena, siendo ésta de inferior calidad y supeditada al claustro. Azcárate y C. García Gainza participan también de esta idea que hace derivar el taller de la Magdalena del taller del claustro.

15. Sobre el claustro de Tudela no se ha realizado ningún estudio definitivo sino referencias en obras generales, así en L. M.<sup>a</sup> LOJENDIO, *Navarre Romane* La Pierre-que-vire 1967, p. 56; del mismo autor *Itinerario del Románico*, en «Navarra. Temas de Cultura Popular» 85 (1971), pp. 29 y ss.; J. YARZA, *Arte y arquitectura en España 500/1250*, Madrid 1979, p. 292. En estas obras se habla de la desproporción de las grandes cabezas, la buena composición y -según Lojendio- los pliegues casi góticos.

En el escaso número de obras un poco más específicas, no se concreta mucho más sobre el estilo y diferentes manos que pudieron trabajar en el claustro. CROZET (*Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragón. I Les chapiteaux du Cloître de Tudela (Navarre)*, en «Cahiers de Civilisation Medieval» II (1959), p. 339) habla de la unidad estilística del claustro debido en su mayoría a un único escultor, la colaboración de otro en el pilar Noreste y un tercero en la realización de los capiteles animales y vegetales del ala Oeste. A. EGRY (*La escultura del claustro de la Catedral de Tudela (Navarra)*, en «Príncipe de Viana» 74-75 (1959), p. 76) también habla de tres escultores pero les atribuye distinto trabajo: uno realizaría las alas Norte y Este; el segundo -de estilo similar- el ala Sur; y el tercero, el ala Oeste y alguna colaboración en los pilares del ala Norte. Personalmente creo que se puede establecer una diferencia entre el ala Norte y primera mitad del ala Este, por un lado, y el resto del ala Este por otro.

más de las diferencias vistas, entre las que está la mayor elegancia y mejor proporción de las figuras, hay también fuertes diferencias en cuanto a la iconografía y la presentación u organización compositiva de los mismos temas.

Si comparamos la parte de la Magdalena que estamos analizando con la puerta Norte de la Catedral<sup>16</sup> puede verse que aparte de ciertas cabezas que recuerdan ligeramente las de la Magdalena, no hay semejanzas estilísticas. El tipo de pliegues rectos y bastante planos de esta zona de la Catedral no tiene mucho que ver con los de la Magdalena. En esta puerta lateral de la Catedral hay además tendencia a utilizar la perspectiva jerárquica y composiciones fuertemente simétricas en las que el ángulo del capitel hace de eje de simetría. Las figuras están determinadas por la forma y tamaño del capitel, lo que hace que alguna figura aparezca doblada, etc. Por otro lado, aquí las figuras no aparecen tan decididamente de perfil como en la Magdalena, tendiendo más bien a la frontalidad. Los espacios interiores y exteriores no están claramente diferenciados y definidos y, en fin, los elementos accesorios son también diferentes. Así, hay abundancia de nimbos; diferente decoración; etc. De todos modos, el pésimo estado de conservación de esta portada de la Catedral impide una comparación más profunda ya que la mayoría de rostros y cabezas de las figuras -e incluso las figuras completas- han desaparecido o están tan desgastadas que no pueden apreciar determinados elementos como tocas, cabelleras, etc. Si nos fijamos en la relación con la puerta Sur de esta misma Catedral las diferencias son claras, presentando un tipo de figuras con cabezas, rostros y demás elementos integrantes esencialmente distintos a los de la Magdalena. El volumen y modelado -tanto de pliegues como de figuras- es bastante menor y las composiciones son un tanto apretadas y concebidas de distinto modo. Tampoco existen paralelos en los tipos vegetales que se utilizan.

En cuanto a una posible relación con la puerta Norte de San Miguel de Estella<sup>17</sup>, la comparación de cada uno de los elementos formales estudiados en la Magdalena da una respuesta negativa, no existiendo una relación especial y concreta sino en todo caso alguna coincidencia propia de un románico avanzado. Finalmente, podemos ver que tampoco existe la pretendida relación con el grupo o taller de «la Peña»<sup>18</sup>, cuyas figuras, de escaso o nulo modelado y pliegues caligráficos -a pesar de su gran volumen-, no tienen nada que ver con las de la Magdalena.

16. L. M.<sup>a</sup> LOJENDIO (Navarre... op., cit., p. 56) relaciona tanto esta puerta como la Sur con el claustro pero no especifica con qué parte del claustro o en qué forma se relacionan. Particularmente, creo que esta relación no existe -al menos de forma clara- en cuanto a la parte del claustro que hemos relacionado con el interior de la Magdalena.

17. J. M.<sup>a</sup> AZCÁRATE (Op. cit. p. 138) incluye la escultura de Tudela dentro del centro estellés, atribuyéndole influencias castellanas, orientales y aragonesas.

18. No sólo una parte, sino toda la escultura de la Magdalena y especialmente el claustro de la Catedral han sido relacionados reiteradamente con el claustro de San Juan de la Peña y el grupo de esculturas derivado de él. De esta idea participan: J. GUDIOL y J.A. GAYA NUÑO, (*Arquitectura y escultura románicas*, Madrid 1948, p. 176); y J. RIVAS (Op. cit. p. 8).

A. EGRY (Op. cit. pp. 64 y 74) relaciona el claustro de Tudela con dicho grupo tanto en la iconografía como en el estilo, afirmando que el claustro de la Peña es la fase arcaica del estilo más desarrollado del claustro de Tudela. G. GAILLARD (*L'Influence du pèlerinage de Saint Jacques sur la sculpture en Navarre*, en «Príncipe de Viana» 96-97 (1964), pp. 186 y ss.) y L. M.<sup>a</sup> LOJENDIO (Itinerario... Op. cit., p. 56) lo relaciona simplemente con lo aragonés tardío.

Si pasamos a la puerta de los pies de la Magdalena es también en el claustro de la Catedral de Tudela donde pueden encontrarse relaciones estilísticas. En dicho claustro la parte final del ala Este presenta una evolución estilística respecto a lo anterior del mismo ala y del ala Norte pero sin suponer un cambio drástico. Ello puede indicar el trabajo evolucionado del mismo escultor<sup>19</sup>. Será precisamente con esta escultura evolucionada aunque totalmente románica con la que se puede relacionar la portada Oeste de la Magdalena. No obstante, esta relación no es tan literal como lo era la existente entre el interior y portada Norte de la Magdalena -por un lado- y el ala Norte y primera parte del ala Este del claustro -por otro-<sup>20</sup>. La similitud aparece en las figuras femeninas de la portada -Virgen y Magdalena- y algunas representaciones de María en el claustro. Así, la figura de la Magdalena orante -a la izquierda del tímpano- sigue de cerca la figura de la Virgen de la Ascensión del claustro. Igualmente la Virgen de la Anunciación de la primera arquivolta de la Iglesia de la Magdalena puede relacionarse con la figura de María que aparece en el Pentecostés del claustro. No obstante, en la Magdalena las figuras son más toscas y poseen menos modelado. Por otro lado, algunas figuras de la primera arquivolta de la portada de la Magdalena intentan copiar la postura de unas cuantas figuras del claustro que se han representado con las piernas cruzadas, en actitud de danza<sup>21</sup>. En conjunto la escultura de esta portada -a pesar de ciertos elementos interesantes como la diferenciación de rostros- no llega a la frescura y agilidad de las figuras del claustro sino que presenta figuras un tanto estáticas y expresiones poco vitales. Falta además el claroscuro y juegos de luz que realzan el modelado de las figuras del claustro. Todo ello permite suponer que aún con notables diferencias de estilo —que en la portada de la Magdalena tienden hacia lo gótico<sup>22</sup>— el escultor de esta Iglesia se basó en algunos rasgos de las figuras evolucionadas del primer maestro del claustro.

Pero no fue ésta la única fuente del artífice de la portada oeste de la Magdalena ya que el claustro no le ofrecía todos los elementos necesarios. Por ello buscó la composición del tímpano y el modelo para la figura del Cristo mayestático en el tímpano de San Nicolás de Tudela que -como el claustro de la Catedral- estaba a escasa distancia de la Iglesia de la Magdalena<sup>23</sup>. De este modo y a través del tímpano de San Nicolás, el de la

19. Esta diferencia no ha sido acusada en los estudios sobre el claustro (ver nota 15).

20. C. GARCÍA GAINGA (Op. cit. p. 292) relaciona la portada Oeste con el claustro pero dentro de la relación general de la Iglesia de Magdalena -sin especificar más.

21. Esta postura era bastante normal en algunas zonas del románico -tanto hispano como francés- pero parece evidente que la fuente de la Magdalena está en el claustro de la Catedral de Tudela. Esto no sólo por estar en la misma ciudad sino porque hay un conjunto de similitudes que indican que el escultor de la portada Oeste de la Magdalena se inspiró en la parte del claustro donde aparecen estos convencionalismos.

22. Esta tendencia choca con la disposición arcaica y esencialmente románica de las arquivoltas de esta portada que tiene disposición radial.

23. P. DE MADRAZO apuntó -ya en 1886- la relación de la escultura del tímpano de la Magdalena y de San Nicolás en: *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño III*, Barcelona 1886, p. 397. T. BIURRÚN SOTIL (*El arte románico en Navarra*, Pamplona 1936, p. 572), siguiendo a Buschbeck (ver nota 26), atribuye el tímpano de la Magdalena al taller del Maestro Mateo, debido a la relación entre dicho tímpano y el de San Nicolás -para el que admite la presencia del citado taller. Este hipótesis es admitida por

Magdalena se une a una serie de tímpanos hispanos tardíos en los que aparecen figuras laterales en los extremos, cuya significación e iconografía parece ser distinta en cada caso<sup>24</sup>. Además, la figura mayestática del Cristo de la Magdalena sigue muy de cerca la figura del Padre del tímpano de San Nicolás. Así, la tela de la túnica y del manto de esta figura hace -en algunos puntos- un dibujo idéntico al que aparece en San Nicolás, lo cual se puede comprobar en el bajo del vestido; en la prolongación del manto; y sobre las rodillas. Igualmente se copió el asiento de dicha figura. No obstante, son figuras iconográficamente distintas y presentan también diferencias de calidad. La maiestas de la Magdalena aparece excesivamente plana y ancha, sin una inserción clara de las piernas en el cuerpo. Frente a esto la figura del Padre de San Nicolás presentan mayor volumen y coherencia en el cuerpo así como una talla mucho más precisa y un tipo de pliegues que nada tienen que ver con los de la maiestas de la Magdalena, consiguiendo una tela bastante más airosa<sup>25</sup>. En cuanto al resto de las figuras de San Nicolás están mejor definidas que las de la Magdalena, tanto en rostros como en ropajes, cuerpos y posturas. Finalmente y como consecuencia se puede concluir que el tímpano de la Iglesia de la Magdalena es una copia de escasa calidad -y en cierta medida literal- del tímpano de San Nicolás<sup>26</sup>.

La composición simétrica de los capiteles de las jambas en la Iglesia de la Magdalena así como ciertos rostros de ellos y el tipo de pliegues rectos y poco profundos -de carácter casi gótico- tienen parecido con alguno de los capiteles de la portada Norte de la Catedral de Tudela, que presenta también un estilo avanzado<sup>27</sup>.

Finalmente -respecto a la supuesta relación con los talleres castellanos- el tímpano de Santo Domingo de Soria presenta la ya apuntada similitud de composición en cuanto a las figuras laterales. Pero la figura del Padre del tímpano de Soria no tiene nada que ver con el Cristo mayestático de Tudela ni en cuanto a la postura ni en cuanto al rostro o disposición de la tela y los pliegues. La relación tampoco existe en el resto de las figuras del tímpano e incluso se utilizan diferentes fórmulas iconográficas para el Tetramorfos. En

SEGURA MIRANDA, *Tudela: Historia, leyenda y arte*, Tudela 1964, p. 136. A. EGRY (Op. cit., p. 75) ve el estilo del tímpano de la Magdalena cercano al del claustro aunque más plano. Para J. RIVAS (Op. cit. p. 65) el estilo de la Magdalena es menos avanzado que el de San Nicolás.

24. En mi trabajo citado sobre la iconografía de la portada se habla de estos tímpanos y del posible significado de sus figuras laterales.

25. R. CROZET (*Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragón. IV Églises Santa Maria Magdalena et San Nicolás de Tudela. Le relief du Cavalier*, en «Cahiers de Civilisation Medieval» III (1960), p. 26) compara la figura de la Maiestas -en la que destaca su torpeza- con el relieve colocado sobre el pilar Sudeste del Claustro de la Catedral, también con una Maiestas de Cristo. Quizá las coincidencias que puedan existir entre ambas figuras son debidas a que las dos se han podido inspirar en la figura del Padre del tímpano de San Nicolás.

26. También el tímpano de San Nicolás ha sido tratado exclusivamente en obras generales. Sobre su relación con el Maestro Mateo ver: E. BUSCHBECK, *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela*, Viena, Berlín 1919, p. 50. Le siguen: A. MAYER, *El estilo románico en España*, Madrid 1931, pp. 144-148; T. BIURRÚN SOTIL, Op.cit. pp. 571-572; F. ÍÑIGUEZ y J. URANGA, Op. cit., p. 163; y C. GARCÍA GAINZA, Op. cit. p. 303.

J. GUDIÓL y J.A. GAYÁ NUÑO (Op. cit. p. 173) lo relacionan con el círculo castellano; con los capiteles de San Pedro de Olite; y con San Miguel de Estella. J. YARZA (Op. cit. p. 291) señala semejanzas con el tímpano de Santo Domingo de Soria.

27. J. RIVAS CARMONA (Op. cit. p. 63) establece una relación estilística entre ambas portadas basándose en la composición simétrica de los capiteles.

cuanto a la primera arquivolta -que en ambas portadas presenta un conjunto de figuras más o menos similares- es también diferente, tanto en estilo como en iconografía. Mientras en Soria parecen estar representados los Ancianos del Apocalipsis, en Tudela dichas figuras representan a los Apóstoles y Profetas. El grupo de Iglesias que siguen la portada de Santo Domingo de Soria: Moradillo de Sedano, Aedo de Butrón -ambas en Burgos-, etc. presentan igualmente una cierta coincidencia con la Magdalena de Tudela en la composición y organización de la portada pero no les une ningún lazo estilístico<sup>28</sup>.

Si pretendemos buscar la filiación estilística o algún tipo de relación formal de los canecillos de la Magdalena nos encontramos con que no hay nada similar en Tudela ni en las provincias próximas de Soria o Burgos. Pero parece que se puede establecer cierto paralelo con algunas obras de la propia Navarra pues los canecillos del alero oeste parecen tener una lejana relación con alguna de las figuras que aparecen en las arquivoltas y enjutas de la portada de Santa María de Sangüesa, así como en algunos canecillos de la cabecera de dicha iglesia. El contacto está en el tipo de cabezas aplastadas, orejas casi perpendiculares a la cara y cabelleras sin incisiones o con surcos paralelos y raya en medio. Además, en ambos conjuntos -Sangüesa y Tudela- los cuerpos son rígidos, anchos de hombros y con pliegues formados por incisiones paralelas poco plásticas. No obstante, -como se ha dicho- estas coincidencias no se dan con todas las figuras de las arquivoltas de Sangüesa sino con algunas de las figuras de canon corto -entre las que hay algunas representaciones de Oficios- y con alguna figura de las enjutas -entre las que está la escena que representa la discordia-<sup>29</sup>. Estas coincidencias -si bien no permiten establecer una identidad entre ambos conjuntos- hacen suponer que el taller que realizó los canecillos de Tudela conocía la portada de Sangüesa.

En cuanto a los capiteles vegetales de la cabecera de la Magdalena, no parece que tengan paralelo en la Catedral ya que los que quedan en la cabecera de ésta -aún teniendo el mismo tipo de hoja- son más avanzados en estilo y más finos de talla. Las hojas vegetales que separan las figuras de la primera arquivolta de la puerta Oeste de la Magdalena siguen uno de los tipos de la vegetación del claustro de la catedral y lo mismo ocurre con las hojas de acanto de la cuarta arquivolta, aunque en ninguno de los casos la calidad y realización es similar. La greca o cimacio vegetal de las jambas izquierdas de la portada de la Magdalena copia la decoración de la greca vegetal que rodea al tímpano de San Nicolás y que aparece en algunos capiteles del claustro de la catedral. La greca de las jambas derechas sigue otro tipo de vegetación que

28. Esta relación es mantenida por J. GUDIOL y J.A. GAYA NUÑO (Op. cit. p. 160); J. M.<sup>a</sup> AZCÁRATE (Op. cit. p. 138); F. ÍÑIGUEZ (Op. cit. p. 160); y J. RIVAS (Op. cit. pp. 7 y 62). Gudiol se inclina por la influencia burgalesa; F. ÍÑIGUEZ y J. RIVAS lo hacen más específicamente por la silense, para lo cual se basan en la supuesta similitud de las aves y ciervos que aparecen en la segunda y tercera arquivoltas de la Magdalena. Pero el hecho de que aparezca en ambos lugares un tipo similar de aves a cuadrúpedos no implica una relación estilística. Al contrario, se ven diferencias claras de realización entre los animales de ambos conjuntos. Las aves de la segunda arquivolta de la Magdalena tienen un paralelismo más cercano con las sirenas que aparecen en uno de los capiteles del ala Oeste del claustro de Tudela.

29. Sobre Sangüesa ver: L. M.<sup>a</sup> LOJENDIO (Navarre... Op. cit.) y C. MILTON WEBER, *La portada de Santa María de Sangüesa*, en «Príncipe de Viana» 76-77 (1959) pp. 139-186.

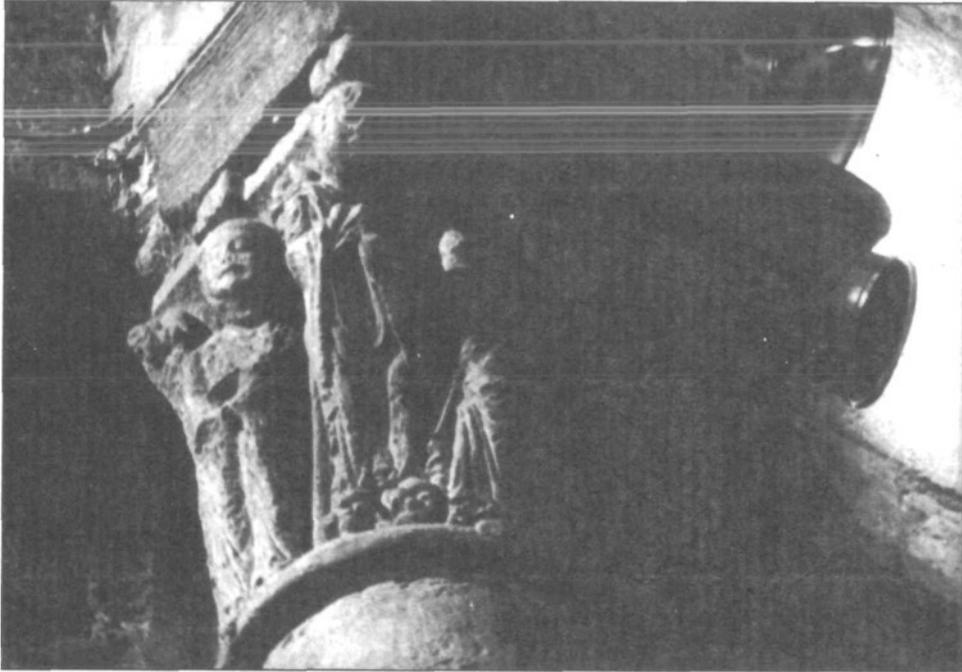
también aparece en el claustro de Tudela<sup>30</sup>. Si prescindiésemos de los capiteles de la torre -que son bastante diferentes y seguramente posteriores-, la vegetación que parece más avanzada es la de los capiteles vegetales de la puerta Oeste.

Como conclusión podemos hablar de la existencia de un primer taller escultórico -para la Magdalena- que realizó los capiteles del interior de la nave y los de la puerta Norte y que estuvo conectado con la primera fase o ala Norte del Claustro de la Catedral tudelana. El segundo taller -autor de la Puerta Oeste- debió ser el mismo que el del interior pero evolucionado y con nuevos escultores que se sumaron a los ya existentes. Todos ellos siguieron una nueva orientación determinada por el nuevo taller -también evolucionado- del claustro, que trabajaba en la parte última del ala Este. El segundo taller de la Magdalena está además influido por el tímpano de San Nicolás de Tudela. Finalmente a estos dos talleres iniciales hay que añadir los tres diferentes que realizaron los canchillos de cada uno de los aleros (Norte, Sur y Oeste) de la Iglesia. Respecto a éstos, si el taller del alero Norte pudo estar conectado con el del alero Sur, no podemos decir lo mismo del taller que realizó los Oficios del alero Oeste, el cual es diferente a todo lo de Tudela y relacionado en todo caso con algunas figuras de Santa María de Sangüesa. Así pues, quedan suficientemente delimitados los diversos talleres que realizaron la escultura de la Iglesia de Santa María Magdalena y su relación con el resto de las obras contemporáneas de Tudela. Por otro lado, queda patente la

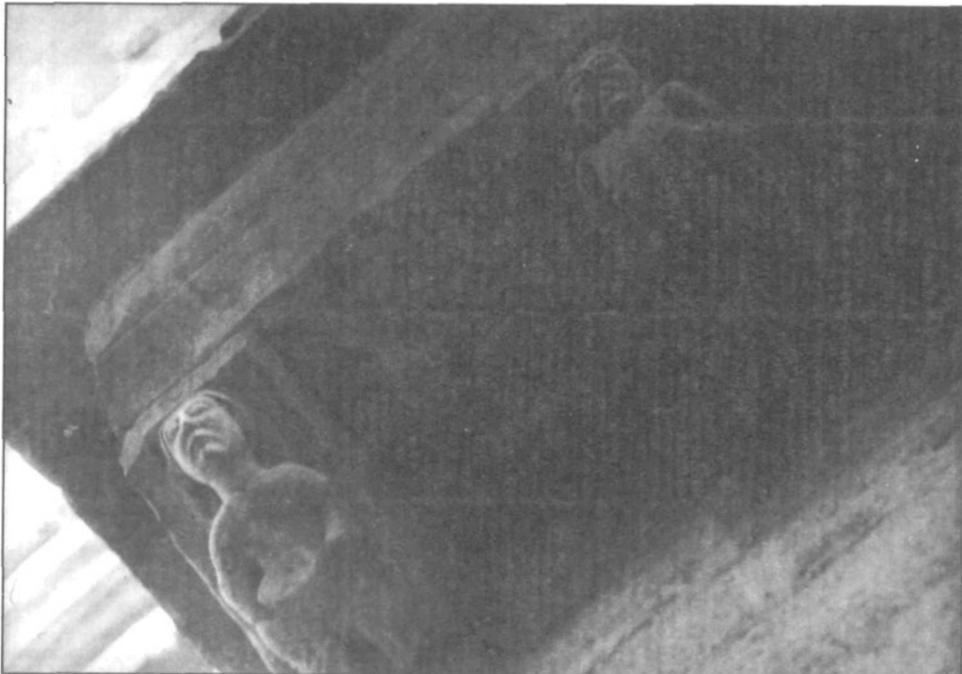


Iglesia de la Magdalena de Tudela (Navarra). Claustro Ala Norte capitel 5. Bodas de Caná (cara Oeste y Norte).

30. R. CROZET (IV, Op. cit. p. 126) y C. GARCÍA GAINZA (Op. cit. p. 293) relacionan este cimacio con la decoración del claustro. J. RIVAS (Op. cit. p. 60) encuentra similitud entre las hojas de la cuarta arquivolta y los capiteles vegetales de la cabecera de la Catedral.



Iglesia de la Magdalena de Tudela (Navarra). Interior capitel muro Norte. Purificación y Presentación en el Templo.



Iglesia de la Magdalena - Tudela (Navarra). Cancillos Alero Oeste.

originalidad de la escuela escultórica tudelana que no depende -como a veces se ha dicho- de lo castellano o aragonés. Respecto a esto, si se da alguna similitud no pasa de ser mera coincidencia de época y derivada de los caracteres universales que -a pesar de su diversidad- presenta el románico.

A partir de este análisis estilístico y de su relación con el claustro de la Catedral y el tímpano de San Nicolás de Tudela puede establecerse la cronología de la Iglesia de la Magdalena. Parece que la escultura realizada por el primer taller es contemporánea del ala Norte del Claustro de la Catedral. Cuando el citado taller del claustro cambia sus formas hacia la escultura evolucionada del ala Este, en la Magdalena se sigue esta nueva orientación en la puerta Oeste. Por otro lado, en las fechas en que se realiza la portada está ya realizado el tímpano de San Nicolás. Teniendo en cuenta que el claustro debió comenzar hacia 1186 -año en el que hay documentada una donación para sus obras- y que pudo estar acabado -al menos las alas Norte, Este y Sur- a fines del siglo XII<sup>31</sup>, el taller del interior de la Magdalena pudo trabajar hacia 1190. En la portada de los pies se debió trabajar inmediatamente después, en los últimos años del siglo XII y primeros del XIII -hacia 1200. Esta cronología tardía está justificada también por la fecha dada para el tímpano de San Nicolás<sup>32</sup> y por su iconografía evolucionada, de la que el ejemplo más claro es la Anunciación de la primera arquivolta, con evidentes diferencias respecto a la Anunciación del interior. También las figuras laterales del tímpano son propias de unas fechas avanzadas e indican la evolución experimentada por los solemnes tímpanos románicos. Los canchillos del alero oeste pueden ser de una fecha similar a la del resto de la portada, es decir, de fines del siglo XII y comienzos del XIII. Ello coincide con la fecha tardía dada para otros conjuntos con representaciones de Oficios. Los aleros Norte y Sur -a pesar de las modificaciones cronológicas que pueda traer el estudio más profundo de su iconografía (que actualmente estoy realizando)- se ajustan también a estas fechas tardías, posteriores al taller del interior. Todo ello indica que en un corto período de tiempo se realizó la abundante escultura de esta Iglesia, lo cual no es extraño si tenemos en cuenta la gran actividad constructiva de Tudela en esta época.

31. Dicho documento del Archivo de la Catedral tudelana alude a la donación de unas casas para las obras del claustro realizada por María de Anchen. A. EGRY (Op. cit. pp. 68 y 76) cree que las obras del claustro se comenzaron un poco antes de 1186, realizándose las tres primeras alas —Norte, Este y Sur- de 1180 a 1194 -en el reinado de Sancho el Sabio- y el ala Oeste de 1194 hasta fines de siglo o principios del XIII.

32. G. de Pamplona (*Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid 1970, p. 74) sitúa el tímpano de San Nicolás entre 1150-1160 basándose en su estilo. También C. GARCÍA GAINZA (Op. cit. p. 303) se basa en el estilo del tímpano para dar la fecha de fines del siglo XII.

Teniendo en cuenta su conexión -aunque no dependencia- con el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, quizá se pueda aproximar la fecha de este tímpano hacia 1180-1190.