

## La escultura del claustro de la Catedral de Tudela (Navarra)

### ANTECEDENTES.

Ni la coetanea Guía de la Peregrinación<sup>1</sup>, ni otras descripciones bien conocidas de las vías de peregrinación<sup>2</sup>, como tampoco el reciente y bien informado estudio de don José Uranga<sup>3</sup>, mencionan o sitúan Tudela sobre los caminos de peregrinación de los siglos XI y XII. Ninguno de los cuatro caminos (mencionados en la Guía) que venían de Francia, cruza Tudela (Fig. 1). Sin embargo, Puente de la Reina, donde se juntaban los cuatro caminos se halla únicamente a 80 kms. de Tudela, y Logroño, el primer gran centro por el que tenían que pasar todos los peregrinos se halla a 90 kms. de nuestra ciudad.

Debemos tener en cuenta que la peregrinación a Compostela estuvo conectada con la peregrinación a Roma y a Tierra Santa. Los peregrinos que se encaminaban a Tierra Santa por tierra o por mar, cruzaban por Rizancio, y llevaban y recibían impresiones, manuscritos, marfiles, incluso ideas de uno a otro extremo de la peregrinación. Esos dos extremos eran Jerusalén y Compostela. Los peregrinos que se dirigían a Compostela por el camino regular pasando por Pamplona, regresaban por el camino de Cataluña, visitando los grandes santuarios de Zaragoza y Montserrat y tomaban luego la ruta marítima hacia Roma y Jerusalén<sup>4</sup>.

Entre Zaragoza y Pamplona, a 80 kms. de la primera y 90 de esta última, Tudela se halla situada sobre el Ebro en el ángulo sudeste de la actual provincia de Navarra. El camino entre Compostela y Roma pasa por sus alrededores y en un documento fechado en 1135<sup>5</sup>, consta que tenía una "mayor ecclesia" por lo cual difícilmente habría sido evitada por los peregrinos. Los peregrinos se recuerdan sobre un capitel del claustro de Tudela que representa la "Jornada de Emaus", no con los acostumbrados tres peregrinos, como

<sup>1</sup> El libro quinto del *Coclex Calixtinus*, escrito por el peregrino Aimery Picaud de Parthenay. El tercer capítulo de ese libro da los nombres de las ciudades y villas situadas en el camino de Compostela. El Codex se conserva en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

<sup>2</sup> PORTER, A. K. *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*.

<sup>3</sup> KING, G. G., *The way of St. James*. N. Y. G. G. Putnam Sons, 1920.

<sup>4</sup> URANGA, José E. *El camino de Santiago a través de Navarra*. Pamplona, 1954.

<sup>5</sup> PORTER, K. A. *Ap. cit.* p. 182.

<sup>6</sup> *Archivo de la Catedral de Tudela, Cajón I, Letra C, núm. 1*. El documento es un acuerdo entre el obispo de Tarazona, Don Miguel Cornel y el Capítulo de Tudela, y dice: "In civitate que vocatur Tutella, ubi ejusdem Genitricis Dei major ecclesia sita est, et a me, atque ab aliis, comprovincialibus episcopis, dedicata noscitur esse". Esta parte del documento está publicado en un artículo de Mateo Gómez, canónigo de la Catedral de Tudela, titulado: "Catedral de Tudela" en el *Boletín de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Navarra*. Pamplona, 1912, pero no aparece en el *Catálogo de los Archivos Eclesiásticos de Tudela*. por Francisco Fuentes, Tudela, 1944.

por ejemplo en el Psalterio Albani de comienzos del siglo XII y otras representaciones contemporáneas, sino con un grupo de peregrinos, como pudieran haber sido vistos en Tudela o en sus inmediaciones (Fig. 2). Su meta, Santiago de Compostela, está conmemorada en otro capitel que representa el martirio de San Jaime (Fig. 3) y su "Traslación" (Fig. 4).

Santa María de Tudela, con su claustro románico, es la Catedral de esa pequeña ciudad de Navarra. Cuando se estableció la iglesia, en el lugar de una mezquita, Tudela era una ciudad muy importante. En tiempo del gran rey de Navarra, Sancho el Fuerte, Tudela era un centro cultural floreciente, con su castillo real al que se retiró y murió el rey en 1234. La época de su muerte coincide con el final del período románico en Navarra. Navarra, posee de esa época, buen número de claustros: Roncesvalles, Pamplona, San Pedro de la Rúa en Estella, Olite y otros muchos de los que el de Tudela es el más completo. Son también numerosos los claustros en el vecino reino de Aragón: San Pedro el Viejo en Huesca, Jaca y San Juan de la Peña, son los principales, y Tudela parece pertenecer, iconográfica y estilísticamente a esos últimos.

España, con Santo Domingo de Silos, tiene, no solo el claustro más antiguo con capiteles esculpidos, como ha reconocido una autoridad francesa<sup>6</sup>, sino que las provincias del norte de España tienen en conjunto más claustros románicos que la propia Francia. Según el mismo escritor, el número de claustros románicos del norte de España no bajará de veinte. Algunos pertenecen a monasterios, otros a catedrales. La función del claustro en relación a la iglesia, es semejante a la de los pórticos que se construyen ante las mezquitas. Se utilizan no solo para enterramientos sino para pasear.

El notable claustro románico de Tudela, confirma este aserto. En su estado actual, un verdadero "paseo" deleita al visitante, que deambulando puede leer las historias bíblicas de los capiteles historiados, o recordar la vida de un Santo, o una parábola de las Sagradas Escrituras.

La otra afirmación de Bertaux<sup>7</sup>, de que las composiciones de los capiteles narrativos de Tudela son monótonas y su ejecución ruda, debe rectificarse. La monotonía que halla Bertaux es debida quizás al hecho de que las esculturas son obra, quizás de un pequeño grupo de escultores, dos o tres a lo sumo.

La monotonía no es más que la uniformidad y armonía de dibujo, ejecución y espíritu. La obra fue hecha o dirigida por uno o dos monjes que seguían las directrices del *Manual* bizantino del siglo XII<sup>8</sup>.

#### HISTORIA DE LA CATEDRAL Y FECHAS DEL CLAUSTRO.

Tudela fué reconquistada en 1115, bajo el mando de Alfonso el Batallador, rey de Aragón y Navarra<sup>9</sup>, quien deseando dedicar una iglesia de importancia a la gloria de Dios y de la Virgen, "Deo et Sanctae Mariae de Tudela", estableció la iglesia cristiana en el lugar de la antigua mezquita musulmana, cuyo uso se permitió aun a la población vencida durante dos años después de la conquista. La población musulmana salió de la ciudad y se estableció en los

<sup>6</sup> BERTAUX, Emile, en *Histoire de l'Art*, de Michel, vol 2. parte I, p. 222.

<sup>7</sup> IBIDEM, p. 224.

<sup>8</sup> El "*Manual*" es una copia del siglo XII, de la obra del pintor Manuel Panselinos de Thessalonica, un pintor que según Didron "era el Giotto de la escuela bizantina". No se conoce la fecha del original. DIDRON, A. N. *Christian iconography*, vol. II, p. 190.

<sup>9</sup> YANGUAS Y MIRANDA, J. *Diccionario de Antigüedades del reino de Navarra*. Pamplona, 1840, vol. VIII, p. 396.

arrabales <sup>10</sup>. Esa relativa indulgencia fué el premio otorgado por su tolerancia, puesto que durante la ocupación árabe, los cristianos permanecieron en la ciudad y existió culto cristiano en la iglesia de Santa María Magdalena que aun existe <sup>11</sup>. A partir de 1117, la mezquita pasó a la población cristiana de Tudela y de los alrededores. En 1121, las necesidades religiosas de la comunidad estaban a cargo de un prior y sus clérigos, y el Capítulo de Tudela fué enriquecido con varias mezquitas y diezmos <sup>12</sup>. Esta donación ofrece la base para la suposición de que habría comenzado la construcción de la iglesia o grandes reformas en la mezquita, puesto que donaciones especiales suelen corresponder a necesidades de carácter extraordinario. De esa iglesia primitiva no se conoce nada con precisión. Don José Marzal y Gil, un arquitecto que examinó con detenimiento el claustro actual, opina que pueden observarse restos de esa iglesia primitiva. Parece que había existido una iglesia de planta basilical de tres naves, coincidiendo en parte la nave meridional, con el lugar del actual claustro <sup>13</sup>, pero estos restos parecen corresponder más propiamente a la mezquita original ".

En 1125, la entrada de la iglesia primitiva, probablemente la misma de la mezquita, parece haber sido ya demasiado estrecha para el paso de la muchedumbre <sup>15</sup>. Fácilmente podemos imaginar que ese gentío estaría constituido por los peregrinos. Como hemos dicho ya, el Codex Calixtinus, no menciona Tudela como etapa en el camino de la Peregrinación, sin embargo ese documento es de una época anterior al momento en que Tudela adquiere rango importante. El Papa Calixto murió en 1124 y aunque la paternidad del Codex no fué segura, no es probable que una compilación con el nombre de ese Papa se hubiera realizado después de su muerte.

En 1135, la iglesia fué restaurada, ampliada y consagrada <sup>16</sup>. Por ese tiempo los canónigos seguían ya la regla agustiniana <sup>17</sup>, y don Miguel, Obispo de Tarazona, canónigo de Tudela, puso una quinta parte de sus rentas a disposición del prior para el altar de la Virgen y la restauración de la iglesia <sup>18</sup>.

**Después de la muerte del rey Alfonso el Batallador**, se separaron los reinos de Aragón y Navarra, y Tudela, por poco tiempo siguió la regla del

<sup>10</sup> "Pacta mauros inter Tutelanos et Ildephonsum I, Aragonum Regem inita. Anno 1115. Apendix IV de *Historia Sagrada*, v. L. 383.

<sup>11</sup> Véase: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*. Madrid 1849. Volumen XV.

<sup>12</sup> "Alfonso el Batallador hace donación al prior Bernardo y clérigos de Santa María de Tudela del diezmo de Ja lezda... También concede las mezquitas y almunías de Tudela .. Facta carta in era M. C. L. VIH", (año 1121). Doc. n.º 2 en el *Catálogo de los Archivos Eclesiásticos de Tudela*, Tudela, 1944 por Francisco fuéntes.

<sup>13</sup> MATEO GOMEZ. "El Claustro de Tudela", en *Bol. Cotnm. Mon. históricos y artísticos*. Pamplona, 1921, vol. XIX, p. 283.

<sup>14</sup> BIURRUN, D. T. "El Arte románico en Navarra". Pamplona, 1936, p. 493.

<sup>15</sup> *España Sagrada*, L. Ap. XII, 390. Un documento que menciona el "partido novo". fuéntes, el autor del artículo, se confunde. Cree que el pórtico del "Juicio Final" que veía a mediados del siglo XIX y que aún existe, era el "pórtico novo". Es evidente que este pórtico no estaría construido en 1125, habría existido otro "pórtico novo", románico que probablemente era del mismo estilo de la portada sur del crucero, conservado ahora en su forma original, pero más antiguo que el crucero.

<sup>16</sup> Cf. nota 5.

<sup>17</sup> Canónigos agustinianos estaban establecidos en fecha tan antigua como la de 1100 en Pamplona.

<sup>18</sup> *Esp. Sagr.* L, 282 y *Catálogo de los Arch. de Tudela* n.º 10.

obispado de Tarazona. El obispo de Tarragona<sup>19</sup> a petición de don García y de su esposa Urraca, consagró de nuevo la iglesia en 1149<sup>20</sup>, cuando la iglesia fué nutrida de canónigos de la regla Agustiniense<sup>21</sup>.

La existencia de una gran iglesia a mediados del siglo XII queda probada con la mencionada documentación. Documentos posteriores, de 1158, 1167 y 1168, hablan de enterramientos que tuvieron lugar en la iglesia (quizás en su patio-claustro), de un refectorium, de un hospital de agustinos<sup>22</sup>. En la actual estructura del claustro, algunas losas de piedra, muy gastadas, poseen inscripciones en una de las cuales aparece la fecha 1174<sup>23</sup>, pero esas losas parecen haber sido reutilizadas. Por las inscripciones, es evidente que pertenecieron a sarcófagos situados en la nave de la primitiva iglesia que fué demolida cuando la iglesia se reformó y se construyó el claustro.

El siguiente punto de información relativo a las fechas de construcción de iglesia y claustro, es un documento del año 1186<sup>23</sup>, que prueba que se hallaba en construcción un nuevo claustro en ese momento. Parece que precisó la demolición de la nave de la iglesia vieja. Obras de construcción o de transformación tuvieron lugar al mismo tiempo durante el reinado de Sancho el Sabio<sup>25</sup>. Un breviario recopilado en 1554<sup>26</sup>, recuerda una tercera consagración aparentemente después de esa etapa de construcciones, en 1188. Esta fecha fué aceptada por Madoz y en consecuencia por Street<sup>27</sup> pero ha sido rechazada por autores y críticos posteriores, como por ejemplo por Mateo Gómez en su extensa discusión de la fecha<sup>28</sup>. Este autor supone que el recopilador del cartulario ha confundido año con Era y a su vez se presta a confusión. Suponiendo que se trata de "Era" 1188, procede restarle 38 años para convertir la fecha al sistema de años, pero se los suma, obteniendo la fecha 1226 que acepta como fecha de la consagración de la iglesia actual. Según esa hipótesis, debería haber establecido el año 1150, fecha en definitiva próxima a la de la segunda consagración en 1149, pero prefiere colocar la construcción de esa segunda iglesia que hoy se conserva, en el reinado de Sancho el fuerte en cuyo honor se dedica el artículo<sup>29</sup>.

Sin embargo la tradición afirma que la segunda iglesia fué comenzada bajo el reinado de Sancho el Sabio, que muere en 1194. La fecha de 1188 para la dedicación de la iglesia es aceptable, al propio tiempo fué construido el claustro. La escultura románica del portal meridional del crucero y la de los capiteles del claustro, son estilísticamente, del mismo período, quizás de los

<sup>19</sup> Rey de Navarra de 1134 a 1150.

<sup>20</sup> *Esp. Sagr.* L. 285.

<sup>21</sup> NADAL DE GURREA, J. *Glorias Navarras*. Pamplona, 1866, p. 202.

<sup>22</sup> La última compilación de esos documentos es el mencionado *Catálogo de los Archivos Ecl. de Tudela* por Francisco fuentes, "Príncipe de Viana", 1944.

<sup>23</sup> MATEO GÓMEZ. *El Claustro de Tudela*. cit. p. 285.

<sup>24</sup> fuÉNTES, F. *Op. cit.* Documento n.º 118 Caj. 35, leg. 3, n.º 23: "María, viuda de Arnaldo de Ainchem, da unas casas para la obra del claustro nuevo de Santa María de Tudela".

<sup>25</sup> Rey de Navarra de 1150 a 1194.

<sup>26</sup> *Breviario antiguo del Deanato*, 1554: "2 Septembr. Dedicatio ecclesiae majoris tudelae quae facta fuit Anno Dñi. 1188.

<sup>27</sup> MADOZ, P. (editor) *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España*. Madrid, 1849, XV; STREET, G. E. *Gothic Architecture in Spain*. 1869, p. 291.

<sup>28</sup> MATEO GÓMEZ. "El Claustro de Tudela" cit. p. 222.

<sup>29</sup> "Exclusivamente dedicado al esclarecido Rey don Sancho VIII el fuerte v a la Batalla do las Navas de Tolosa" en *Bol. de la Comisión de Monumentos*. Pamplona, 1912.

mismos escultores. Según la tradición, Sancho el Fuerte continúa patrocinando la construcción de la iglesia<sup>30</sup> y la fecha de la consagración del Altar Mayor cae en su reinado y fue bendecido por el obispo de Tarragona en 1204<sup>31</sup>. La terminación del extremo oriental de la iglesia y la puerta norte del crucero se realiza en esos diez años. El arco de esa puerta es ya apuntado y su decoración hallará eco en los capiteles de la arquería occidental del claustro. En cuanto a estilo, ese lado del claustro es el más tardío. No se aprecian en «1, construcciones posteriores. La construcción de la iglesia continuó adelante con una nueva donación real, después de la famosa batalla de las Navas de Tolosa en 1212. Con esa donación, se levantaron las bóvedas nervadas y se le añadieron los ábsides cuadrados siguiendo las innovaciones cistercienses. En 1234, cuando murió Sancho el Fuerte, la construcción con las bóvedas de nervios no se hallaba terminada, de otro modo, con toda probabilidad habría sido enterrado allí y no en la iglesia de San Nicolas, de Tudela de la que se trasladó posteriormente su cuerpo a Roncesvalles.

Estos hechos históricos concuerdan perfectamente con el uso de las divisas de esos reyes. Mateo Gómez en su artículo, intenta probar las fechas de construcción con la presencia o ausencia de ciertos emblemas. De ese modo su teoría, aplicada a la datación de la escultura del claustro da los siguientes resultados:

Las águilas eran la divisa de Sancho el Fuerte, como lo habían sido de su padre. Las mulas, solo lo fueron después de un trágico accidente de 1207, cuando el hermano y heredero de Sancho el Fuerte cayó de un caballo y murió. Desde esa fecha, Sancho jamás volvió a montar un caballo, sino mulas, que también usó como emblema en su escudo de armas y monedas. Las cadenas, según Mateo Gómez, solo fueron usadas después de las Navas de Tolosa en 1212. Según el mencionado autor, no aparecen en la capilla Mayor ni en el crucero<sup>32</sup>, que fueron construidos en 1200-1201, pero fueron utilizadas en la decoración de los capiteles de la nave principal y de las laterales, levantadas solo en 1213. Supone que el altar mayor, cubierto originariamente de madera, poseería emblemas, escudos de armas con blasones reales que habrían perecido incendiados, de los que solo quedaban dos con cadenas que han desaparecido. Por ello asegura que las cadenas eran ya emblema real antes de 1212; aparecerán más semejantes a una cuerda sobre el escudo de Navarra desde 1212, pero parecen simbolizar el poder musulmán en época anterior, durante el reinado de Sancho el Sabio.

La pilastra sudoeste del ángulo del claustro (n.º 31 sobre el esquema-planta) muestra una especie de emblema con representaciones simbólicas. Sobre una cara, Daniel ata dos leones con pesadas cadenas, pero no en la forma parecida a la usada después de 1212 (Fig. 5). Sobre la cara occidental aparecen dos águilas devorando un cuerpo humano (Fig. 6). Ambas representaciones son símbolos bíblicos, pero pueden tener un sentido equívoco, y ser interpretados como símbolo de la lucha contra los moros. Estas representaciones son igual características para el reinado de Sancho el Sabio como para el de Sancho el Fuerte. Pero allí no aparecen muías, usadas como símbolo solo después de

<sup>30</sup> MATEO GOMEZ. *El Claustro de Tudela*. Cit. p. 64.

<sup>31</sup> LAMBERT, *L'Art gothique en Espagne au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. París H. Laurens, 1931 p. 127.

<sup>32</sup> MATEO GOMEZ. *Op. cit.* p. 65.

1207. Aparecen dos unicornios (Fig. 7), símbolo de la castidad, sobre la cara meridional, en la que uno habría esperado hallar las mulas, puesto que el claustro fue construido después de 1207. La cuarta cara está destruida, y en ella hubieran podido estar las mulas, pero no se conserva el menor indicio, y la conclusión de que la escultura del claustro data de los últimos 15 años del siglo XII está basada sobre lo que se conserva y no sobre lo que falta. El estilo de la arquitectura y de la escultura confirma las fechas históricas.

El claustro de Tudela se menciona en todas las obras de los historiadores del arte relativas al arte medieval del norte de España. Varios autores sitúan la escultura del claustro al comienzo del siglo XIII, por ejemplo J. Gudiol, M. Aubert, y E. Bertaux. Street, la gran autoridad del siglo XIX, coloca la escultura en el siglo XII como también Biurrun y Sótíl en su reciente obra sobre el arte románico de Navarra<sup>33</sup>. Mateo Gómez en su mencionado artículo, también analiza el arte de la escultura de Tudela<sup>34</sup>, sin embargo su trabajo se refiere más a la iglesia que al claustro, del que piensa que ya había sido completado en 1180. Esta fecha es aceptable, pues con toda probabilidad la construcción del nuevo claustro se hallaba en marcha en 1186 cuando la viuda de Arnaldo Ainchem<sup>35</sup> hace donación de unas casas para dejar espacio al nuevo claustro. Estas casas parece que se hallaban en el lugar de la actual arquería occidental y de una puerta o portal entre ella y la iglesia. La escultura del capitel de ese extremo (pilastra 42), representa la parábola del "rico perverso y el pobre Lázaro" y ese teína era ilustrado generalmente cerca del portal donde los mendigos pedían limosna. Entre esa pilastra y la arquería meridional, los capiteles del lado occidental revelan una mano distinta, y parecen unos pocos años más tardíos que los viejos capiteles de los otros tres lados.

El único documento conservado prueba que el claustro había sido construido o reconstruido en 1186. Las consideraciones estilísticas e iconográficas se hallan de acuerdo con esa fecha. Con Biurrun y Sótíl, podemos afirmar que el conjunto de la construcción del claustro pertenece al reinado de Sancho el Sabio que murió en 1194. La decoración escultórica de la arquería occidental pudo no haber estado terminada en esa fecha, pero con seguridad fue acabada antes de 1207.

Hasta el presente no ha sido hecha una descripción detallada de las esculturas del claustro. Bertaux<sup>36</sup> pasa sobre él como "monótono y rudo", pero obras más generales lo mencionan como "que vale la pena de verse". Street, gran conocedor de arquitectura y crítico, también lo halla "bello" y no obstante no nos ofrece una descripción detallada, y en un grabado que publica no da detalles correctos (fig. 8). Sobre la cara meridional de la pilastra del sudeste de la que ofrece una breve vista general, Cristo aparece sentado en "Sede Majestatis" en una doble orla, pero muestra sus llagas volviendo las palmas hacia fuera (Fig. 10) y sobre el pilar próximo a esa representación la Virgen no usa corona y está sentada departiendo con los Apóstoles, sobre la "Ascensión" del Señor (Fig. 12). El conjunto de Street es correcto pero los detalles trastocados. La Virgen está representada de pie en posición de "orante" sobre la cara occidental de la misma pilastra (Fig. 13) que en su parte alta muestra un relieve

<sup>33</sup> BIURRUN Y SOTIL, T. *El Arte románico en Navarra*. Edit. Aramburu. Pamplona, 1936.

<sup>34</sup> MATEO GOMEZ, *Op. cit.* XIX (1912).

<sup>35</sup> Véase nota 23.

<sup>36</sup> BERTAUX, M. en *Histoire de l'Art de Michel*, vol. 2 part. I.

de la "Ascensión" de Cristo (Fig. 11). Street no tuvo tiempo para catalogar los temas de los capiteles historiados e indica que muchos de ellos aparecían ocultos por construcciones tardías y otros varios dañados, de modo que en su época era imposible hacer la descripción completa<sup>37</sup>.

Desde la visita de Street a Tudela hace un siglo, se ha publicado un solo estudio extenso y científico sobre el claustro, el mencionado de Biurrun y Sótíl, que apareció en 1936. Desde entonces el claustro ha sido limpiado completamente de las adiciones del siglo XVI y devuelto a su estado pristino por la Institución "Príncipe de Viana" de la Diputación Foral de Navarra. Don José Uranga que supervisó estos trabajos, fotografió todas las esculturas del claustro, lo que permite ahora un análisis completo del estilo escultórico e iconográfico de este monumento único.

#### DESCRIPCIÓN DEL CLAUSTRO.

Desde la nave meridional de la iglesia, a través de una pequeña y sencilla puerta, se penetra a una estancia oblonga con restos de monumentos sepulcrales. Evidentemente el recinto fue utilizado para enterramientos, y la misma disposición vemos en San Pedro de la Rúa, en Estella, probablemente de la misma fecha o de una década anterior al claustro de Tudela. En ambos casos, ese recinto sepulcral se halla en el ángulo nordeste del claustro y en el lado meridional de la iglesia. Ese espacio había sido una parte de la nave meridional o de una de sus capillas, perteneciente a la primitiva iglesia.

Desde este lugar otra puerta sencilla comunica con el claustro que no se halla adosado a la pared de la iglesia actual (Fig. 14), quizás porque la pared lateral de la iglesia primitiva se extendería más hacia el sur. Una superestructura, construida en el siglo XVI que había causado grandes estragos al claustro ha sido modernamente derruida. Las reparaciones hechas de tiempo en tiempo no eran adecuadas, y al cabo de dos centurias las paredes del claustro amenazaban desplomarse. Fue necesario reforzar las paredes con contrafuertes y macizar los vanos de las arquerías. Estas alteraciones enmascararon y destruyeron una parte de la escultura de los capiteles. Ahora todas las adiciones modernas han sido suprimidas, y el claustro, gracias a la concienzuda obra realizada, ha sido devuelto a su espléndida forma original. Algunos de los capiteles se hallaban tan terriblemente mutilados que no han podido repararse y por fortuna no han sido substituidos por obras modernas.

El claustro es rectangular, los lados son desiguales, los del Norte y Sur miden 18 metros de largo, los del Este y Oeste, venticuatro. El cuadrilátero está recorrido por arquerías bien conservadas, de nueve y doce arcos respectivamente (Fig. 15, 16, 17 y 18). Los arcos, románicos de medio punto, tienen todos la misma altura. Este románico sencillo se halla en completa concordancia con el portal meridional del crucero de la iglesia. En los costados norte y sur, por el interior, los arcos se hallan delineados en zig zag (Fig. 19) de manera idéntica al arco del mencionado portal del crucero. En los lados más largos del Este y Oeste, las arquivoltas se enriquecen con una moldura escociada. En todos los cuatro lados la arquivolta externa está tallada en dibujo geométrico. Por el lado exterior, una simple arquivolta moldurada decora los arcos (Fig. 20).

<sup>37</sup> STREET, G. E. *Op. cit.* p. 397.

Los arcos apean en columnas dobles, triples o cuádruples alternativa-mente <sup>TM</sup>. En el centro de cada lado y en los ángulos, se introducen pilastras anchas para dar mayor fuerza de sustentación. Las pilastras de los ángulos poseen dos caras esculpidas y se construyen como las pilastras de la nave de la iglesia: columnas gemelas apostadas a cada lado del pilar cuadrado y una columnilla única en cada ángulo. Estas columnillas tienen capiteles separados y se acompañan con bandas verticales de decoración vegetal, en su mayor parte de cepas (Fig. 21). Las cuatro pilastras del centro de los lados consisten en pilares rectangulares con columnas gemelas sólo en dos de los lados (Fig. 22). La arquería se halla colocada sobre un podio bajo y continuo, que carece de decoración. Las basas de las columnas están modeladas en el tipo utilizado en todos los claustros pirenaicos en especial en Cataluña (Fig. 23). Aquí las vemos decoradas con una pequeña arquería ciega en bajo relieve y la transición del toro inferior al plinto cuadrado, está tratada en una composición de hojas que matan los ángulos. Los fustes, monolíticos, son cilíndricos y aparecen separados de los capiteles por un simple collarino.

Las proporciones de fuste basa y capitel pueden expresarse en la forma siguiente: 0'5:1:2. Los capiteles tienen dos veces la altura de las basas, y los fustes doblan la de los capiteles. Sus medidas son: las basas 20 centímetros, los capiteles, 56 cms., el fuste con el collarino, 120 cms.; mientras que solo el fuste, es aproximadamente de 112 cms. Como la altura total del capitel es de 56 cms., contra los 120 o 121 cms. de los fustes, aquéllos resultan dominantes. Estas proporciones, en las que siempre una medida resulta múltiplo de la otra, y el tamaño dominante del capitel, son estrictamente típicas de las obras románicas.

#### EL CAPITEL.

Cada grupo de dos o tres columnas, o grupo de columnas gemelas adosadas a las pilastras intermedias, o incluso las pilastras de los ángulos, poseen un capitel único ricamente labrado.

El capitel en forma de banasta, consta de tres partes. Un cuerpo o equino de 36 cms. de alto, la losa-ábaco intercalada de 6 cms. y un ábaco labrado de 14 cms. La altura total es de 56 cms., de los cuales, 36 están ocupados por representaciones figuradas de escenas bíblicas. Solo algunos capiteles de la arquería occidental muestran una talla total puramente decorativa o simbólica compuesta de elementos vegetales o zoomorfos.

La losa intercalada entre equino y ábaco está labrada de tal modo que solo se observan pequeñas cartelas rectangulares, tres sobre cada cara del capitel. Esta pieza constituye una transición entre el equino y el ábaco y separa los dos tipos de labra, las representaciones figuradas del primero y la obra ornamental del ábaco. Esas cartelas, están decoradas con incisiones verticales paralelas, reminiscencia de los triglifos dóricos. Este mismo tipo de estructura

<sup>38</sup> Este tipo de claustro románico que consiste en columnas gemelas, triples o cuádruples sosteniendo arcos redondos con pilastras en los ángulos, aparece primero en Santo Domingo de Silos en la octava década del siglo XI, un siglo anterior al de Tudela. Pero Silos se muestra innovador en otros hechos. Es el primer claustro que posee capiteles historiados. Desde entonces y durante todo el siglo XII fueron construidos una larga serie de claustros de este tipo al norte y al sur de los Pirineos (Cf. BERTAUX, *op. cit.* p. 229). El claustro de Tudela pertenece a la octava década del siglo XII durante el reinado de Sancho el Sabio que murió en 1194 (véase nota 25).



de los capiteles ocurre en varios claustros románicos de la vecindad de Tudela, en Aragón y en Navarra, y también en Cataluña, como por ejemplo en el contemporáneo San Cugat del Vallés.

Los ábacos están profusamente labrados con una gran variedad de entrelazos y dibujos vegetales. Los cuarenta y dos ábacos, con pocas excepciones, son cada uno de modelo distinto. Se distinguen seis tipos de entrelazos de cintas (Fig. 24) cada uno de los cuales constituye el único motivo sobre los pilares 5, 11, 17, 21, 35 y 39. En otros dos casos, n.º 22 y 23, este motivo se combina con elementos vegetales<sup>39</sup>. Los restantes ábacos están decorados con diversos motivos foliáceos. Los elementos más frecuentes son, la hoja de acanto (pilares 1, 3, 8, 9, 12, 14, 15, 29), la palmeta en su forma propia o estilizada como una hoja trilobada con los lóbulos inferiores rizados y curvos (2, 10, 27, 37), y la hoja de cepa (30). Los temas compuestos con esos elementos, varían. Formas espirales a modo de plumaje (6, 16, 18, 36); frutos o capullos recubren el campo (24, 37, 42), se repliegan sobre un racimo de uvas (31, 41) o se recurvan y forman motivos de conchas (8, 9, 20, 26, 32, 38).

Con excepción de dos casos (pilastras 2 y 29), en los que el motivo es continuo y los fondos están labrados con incisiones tenues o profundas, los temas están rodeados por un zarzillo ondulado continuo, de doble línea que encierra el motivo a modo de arabesco y forma medallones que contienen otro motivo central<sup>40</sup>. Estos arabescos están conectados entre sí por una delgada cinta de perlas (por ejemplo en la pilastra 15) o el zarzillo de una unidad forma como una rama que enlaza con el siguiente (n.º 20). Generalmente los motivos vegetales en dos arabescos inmediatos, aparecen en posiciones inversas, uno vuelve hacia arriba, el siguiente hacia abajo, uno mira a la derecha, el siguiente hacia la izquierda (n.º 10, 20). Solo en algunos ábacos se utiliza como tema la repetición de motivos iguales (2, 3, 12, 14, 15).

Solo existen dos excepciones a esa regularidad. En el n.º 26, la decoración vegetal se anima con una máscara en cada ángulo y sobre el 36 es una hoja de acanto en cada esquina la que anima la decoración geométrica de cintas.

#### MOTIVOS DECORATIVOS EN GENERAL.

Aparte de los dibujos vegetales y entrelazos geométricos que decoran los ábacos, aparecen elementos foliáceos usados en disposición geométrica sobre las columnitas de las pilastras de los ángulos y sobre las columnas de la arquitectura representada en las escenas figuradas (Fig. 26). Ello parece inspirarse en capiteles de monumentos musulmanes alguno de los cuales ha sido hallado in situ en Tudela (Fig. 27). El elemento principal en estos capiteles de tipo árabe, es la hoja de palmera estilizada en forma geométrica que recubre enteramente la superficie.

En los capiteles la hoja de palmera juega un gran papel por representar el jardín en el que se desarrolla la escena figurada o simplemente para aislar las figuras y separar las escenas. Con frecuencia sirve para rellenar el fondo

<sup>39</sup> Se supone que algunas lacerías habrían sido hechas por esclavos musulmanes (AUBERT, *op. cit.* p. 225).

<sup>40</sup> Lacerías y arabescos son de carácter arábigo. El zarzillo de doble contorno, ondulado y continuo, construyendo arabescos o semi arabescos en los ábacos aparece en obras moras por ejemplo alrededor del arco de herradura de mármol blanco del año 960 (Fig. 25). Obreros moros o mudéjares no serían nada extraordinarios cuando fue comenzada la decoración del claustro en 1180-1194. De 1174 se conservan documentos sobre transacciones comerciales en Tudela redactados en árabe y latín.

en el sentido de "horror vacui", y al propio tiempo para dividirlo. La división del fondo es otra hechura típicamente románica, pero la idea aparece en los siglos V y VI en los mosaicos de Ravena. Un antecedente del siglo V para este tipo es el motivo del candelabro floral entre los Apóstoles en el baptisterio del Obispo Neón en Ravena (Fig. 28). En el siglo VI, el candelabro floral entre los Apóstoles se cambia en palmeras en el baptisterio de los Arrianos en la decoración de la nave de San Apolinar Nuevo. Es un recurso oriental desarrollado en el arte bizantino, usado también en las ilustraciones de los Beatos mozárabes (Fig. 29). Por ello se explica la presencia de este elemento en todos los capiteles esculpidos aragoneses del siglo XII, en San Pedro el Viejo en Huesca (Fig. 30), en San Juan de la Peña, en Agüero. Todos ellos están muy inspirados por los Beatos mozárabes, y en todos vemos la hoja de palmera divisora. En Tudela el escultor estuvo inspirado por esas esculturas anteriores próximas. La hoja de palmera para dividir aparece de tres tipos de dibujo, pero ya estilizada (Fig. 31). Es uno de los rasgos comunes a los claustros aragoneses y a Tudela.

Las pilastras angulares y las intermedias, están decoradas con guirnaldas verticales corridas, de elementos vegetales (Fig. 21) compuestas en gran parte con motivos de cepas, elementos de decoraciones greco romanas halladas in situ en los alrededores. El motivo de cepa se transformó en símbolo cristiano y se usó ininterrumpidamente. El acanto y la decoración de hojas de palma son también generales. En un caso sobre el pilar 10, la decoración parece copia evidente del borde de un manuscrito (Fig. 32-33). El mismo manuscrito se halla en estrecha relación iconográfica con otro pilar, el 30.

#### EL ESTILO DE LAS FIGURAS.

El abigarrado bloque del capitel, muestra claramente cierta regularidad y planificación en la disposición de las figuras. El protagonista más importante de una escena aparece generalmente en un ángulo y las restantes figuras convergen hacia él desde uno o ambos lados. En los capiteles decorativos la voluta toma esa misma función. Existen sin embargo algunos capiteles en los que la figura principal aparece en el centro de una de las caras.

La solemne solidez de la arquería románica del claustro, se repite en la seria gravedad de las figuras humanas que actúan en las escenas bíblicas que cubren los 36 cms. de cuerpo del capitel. Las figuras son bajas y robustas, con cabezas demasiado grandes para sus cuerpos. La relación entre cabeza y cuerpo es de 1:4; las cabezas son de 9 cms. de altura y toda la figura de 36. La composición de las caras cuadradas, es tranquila, con ojos anchos pero no combados y labios curvos bien acusados. El pelo aparece generalmente partido en el centro, y cae en espesos rizos con las estrías bien marcadas, por ejemplo en el cabello de Cristo que cae sobre los hombros en largas guedejas o los largos rizos aparecen gemelados a modo de soga o trenza, reminiscencia del arte de Jaca o también aparece el cabello ensortijado que recubre toda la cabeza. Este último tipo se usa generalmente para representar personajes jóvenes.

Estos tres modos de tratar el cabello se repiten por todo (Fig. 34) excepto cuando se representa un tipo de cabeza ya fijado como en el San Pablo sobre el pilar 24 (Fig. 35). Esta cabeza calva, saliente aparece repetidamente en las miniaturas del siglo XII (Fig. 36). Los bigotes y barbas se hacen plásticos, y se representan de diferentes formas, redondas o puntiagudas.

Las manos son anchas de proporciones y de gesto expresivo. Las piernas y los pies están representados con menos habilidad. Su posición, a menudo, es desgraciada. Cuando el artista quiere representar el movimiento, cruza las piernas. Algunas veces aparecen en esa posición cinco o seis figuras sobre el mismo capitel (Fig. 37)<sup>41</sup>. No obstante, la mayor parte de las figuras están firmes sobre el campo, con pies regordetes, inarticulados.

Muchas figuras como las de los Fariseos, llevan abarcas exactamente tal como se describe el calzado en la Navarra del siglo XII<sup>42</sup>. Donde se ve mejor el tipo de calzado es en el capitel n.º 38 que representa un "Cazador de jabalí" (Fig. 38) deporte muy famoso de la época. Santos y personajes importantes, Cristo, los Apóstoles, la Virgen, etc., aparecen descalzos. Ciertos trajes son característicos de determinados personajes, por ejemplo los Fariseos aparecen sobre distintos capiteles (n.º 10, 15, 32) siempre con pantalones largos, estrechos, con arrugas en forma de panal de miel y mangas ceñidas con igual plegado y capucha en la cabeza. Los seguidores de Cristo visten togas. Los hombres se tocan con gorros diversos. En la escena del "Nacimiento" (n.º 1), José lleva un gorro en forma de melón semejante a las representaciones italianas (Fig. 39). El Sumo Sacerdote, Caifás (n.º 10) usa el gorro litúrgico del siglo XII (Fig. 40) análogo al de Abraham en la escena del pobre Lázaro en la portada lateral de Moissac fechada en 1180 (Fig. 41), frecuente en los manuscritos contemporáneos (Figura 42). Los peregrinos usan el típico "yelmo de peregrino" (Fig. 2), los Fariseos sus capuchas (Fig. 43).

Las mujeres como las Santas Marías o Salomé usan la túnica con mangas, traje de tipo bizantino que se puso de moda en el Oeste en los siglos XI y XII. Aparecen siempre representadas con las cabezas cubiertas al estilo bizantino, con el manto formando un pliegue sobre la frente. Cuando se hace una distinción entre un personaje ordinario y la Virgen, el velo aparece más ceñido sobre aquél. La Virgen en algún caso lleva corona y solo en la escena de la "Anunciación" lleva la cabeza descubierta cuando se la representa como una muchacha (Fig. 44).

Los orillos de los trajes están trenzados ricamente y se decoran con flecos y lazos. Algunos restos de pintura dan idea de cuan rica era la decoración.

#### -TUDELA Y EL ESTILO ARAGONÉS.

Los capiteles del claustro de Tudela tienen muchas semejanzas con otros capiteles de claustros aragoneses y navarros. La estructura general de la decoración de cartelas con incisiones verticales del seudo ábaco y el collarino de la base del capitel son idénticos a otros claustros. Las decoraciones vegetales y la rica labra de los ábacos son hechura común. Analogías técnicas, como la exactitud de los fondos, y una idéntica iconografía basada sobre un prototipo común, coloca la escultura de Tudela en el sorprendente grupo original de los claustros aragoneses. Tanto el estilo figurado como el ornamental, derivan de la tradición y arte local. El estilo decorativo no difiere en absoluto de esa tradición, sin embargo, el estilo figurado es un desarrollo avanzado de los claus-

<sup>41</sup> Este manierismo no es específico de nuestro artista. Es un motivo característico de la escuela española y aquitana del siglo XII pero aparece mucho antes en el Apocalipsis de Gerona del año 975.

<sup>42</sup> *Guía de los Peregrinos*. Cap. VII: Los habitantes de Navarra llevan zapatos llamados abarcas hechas de cuero en bruto que envuelve únicamente la planta del pie y van atados con cordones de cuero en forma de cruz.

tros aragoneses. El primer desarrollo de este estilo aragonés en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, que data nada menos que de 1137, cuando Ramiro II, el Monje se retiró a ese Monasterio y permaneció en él hasta su muerte en 1154<sup>43</sup>. Su inmediato predecesor o sucesor es San Juan de la Peña, cerca de Huesca. Ambos son de la primera mitad del siglo XII<sup>44</sup>. A pesar de que esa escultura precede en medio siglo a la del claustro de Tudela, existe entre ambas algunas semejanzas, aunque haya ciertamente grandes diferencias.

En los claustros aragoneses las figuras son más altas y delgadas, los pliegues de los vestidos, nada plásticos, no cubren verdaderos cuerpos, esconden el cuerpo más que lo enseñan. El vestido es simplemente una decoración y posee un efecto esquemático. La superficie está completamente rellena de líneas incisas y puntos que indican los pliegues, y realzan su carácter decorativo. Las caras con sus ojos enormes, las barbas y pelo cubriendo más de la mitad de las caras (Fig. 45) parecen a primera vista diferir de las de Tudela, pero en realidad son la fase arcaica del desarrollo de las caras románicas de Tudela. Son la expresión plástica de las miniaturas de los Beatos mozárabes, como vemos en el Beato de Gerona del siglo X, en la Morgan Library (Fig. 46) o en el Beato del siglo XI de St. Sévère, en la Biblioteca Nacional de París, pero en el estilo de los Beatos del siglo XII avanzado como el de Madrid (Fig. 47). El primero es un estilo puramente decorativo, lineal. Ya aparecen en él los pliegues acampanados, pero permanecen angulosos y solo indican la presencia *del* pliegue. La escultura de Tudela es más naturalista, aunque el artista que la labró tenía escasa noción de las proporciones reales, especialmente en la representación de cuerpos humanos. Es el mismo estilo tosco y macizo de San Juan de la Peña, pero desarrollado en un naturalismo corpóreo, plástico.

Basta solo comparar las dos representaciones de la "Última Cena", para ver la diferencia y el desarrollo (Fig. 48-48a). Una hilera de figuras planas, sin vida, estilizadas, de San Juan de la Peña se pueden comparar al grupo de personajes individualizados de Tudela. En aquél monasterio aragonés, las figuras son tiesas, los rostros inexpresivos. El Apóstol Juan se apoya en el hombro de Cristo que vuelve la cabeza en dirección opuesta. Tudela, utilizando la misma iconografía, es de concepción totalmente distinta. Cristo mira compasivamente al joven que ha quedado dormido, reclinada la cabeza en su pecho. En las escenas trascendentales ha penetrado ya sensibilidad humana. Ahora se adivinan las formas bajo los ropajes. La diferencia es también evidente en el mantel de la mesa de esa misma representación. En San Juan de la Peña los pliegues del mantel están únicamente incisos con el acompañamiento de punteado del primitivo estilo de los Beatos; los pliegues acampanados de las esquinas permanecen planos. En Tudela, los pliegues son plásticos, tridimensionales; los pliegues acampanados tallados en festón producen con su labra profunda efectos de claroscuro.

El progreso hacia el naturalismo está también expresado más claramente en el plegado de las ropas que se muestran ahora en anchos pliegues plásticos (Fig. 49) formando incurvaciones que acentúan los miembros y contornos del cuerpo (Fig. 50) de modo semejante a las ilustraciones de los Beatos tardíos del siglo XII (Cf. Fig. 47). Una particularidad del estilo de Tudela, es el carácter flotante, como movido por el viento de los extremos de las telas, que indican

<sup>43</sup> ARCO, R. del, *Aragón*. Huesca, Campo, 1931 p. 537.

<sup>44</sup> LAMPEREZ Y RÓMEA. *Historia de la arquitectura cristiana de la Edad Media*. Madrid, Espasa Calpe, 1930, II, p. 344.

movimiento, progresión. Es una pervivencia del movimiento de las telas clásicas que se halla presente en los mosaicos del siglo V en Ravena (Fig. 28) y reviven en la imaginería media bizantina. Esta pervivencia es general, y aparece en miniaturas de manuscritos tan antiguos como del siglo XI, y en la iluminación de manuscritos contemporáneos como los Beatos de la última década del siglo XII hechos en Navarra (Fig. 51). También fue usado ampliamente en el estilo iluminista de este mismo período (Fig. 52). Los contornos de las ropas, a menudo, aparecen doblados en los tres tipos principales que se repiten constantemente (Fig. 53).

La escultura de Tudela, con la plasticidad y animación de las figuras, adelanta al estilo aragonés del que ha nacido. El carácter lineal, abstracto del arte aragonés, sólo aparece en seis de los ábacos. La tendencia estilizante de la concepción aragonesa se mantiene en el trazado de la hoja de palmera derecha que separa las escenas y rellena los fondos. Es un préstamo del estilo original que no progresa hacia el naturalismo y la animación.

El estilo de la decoración del capitel en Tudela difiere en un aspecto de sus predecesores aragoneses; en el encuadre arquitectónico de las escenas y el relleno del espacio sobre las figuras con idénticas representaciones. Es una manera de hacer que se generaliza en el siglo XII, común a la escultura de los claustros de Navarra como por ejemplo en los primitivos capiteles del siglo XII del claustro de la Catedral de Pamplona<sup>45</sup>, o en San Pedro de la Rúa, de Estella. La inspiración para esa decoración arquitectónica, quizás representación simbólica de la "Ciudad Santa", proceda de las miniaturas de los manuscritos. La "Ciudad de Dios" de San Agustín o la "Ciudad Santa", estuvo siempre presente entre los cristianos, por lo menos entre los monjes y canónigos agustinianos que construyeron y decoraron esos claustros, e iluminaron los manuscritos<sup>46</sup>. El hecho se comprueba con un ejemplo sorprendente en la propia Tudela. La escena que representa los "Peregrinos de Émaus" sobre el capitel n.º 18, es sin duda la realización plástica de la misma escena que aparece en el Psalterio Albani de la primera mitad del siglo XII (Figs. 54, 55).

#### EL ESTILO DE TUDELA SOBRE OTROS MONUMENTOS

La misma plasticidad y animación de las figuras que hemos visto en Tudela, se observa sobre el tímpano de otra iglesia de la propia ciudad, la de Santa Magdalena, que sobrevivió la ocupación musulmana, y a la que se le construyó una nueva portada en el siglo XII. En ésta vemos un motivo común con Tudela e idéntico modo de tratar los fondos. El tímpano contiene un Pantocrator en orla tetralobulada, rodeado por los cuatro símbolos de los evangelistas y figuras de donantes. Ello nos indica una fecha posterior a la del claustro de Santa María de Tudela. Las figuras están situadas una junto a otra separadas entre sí con hojas de palma estilizadas.

El estilo recuerda la obra del escultor que labró las dos figuras de la parte alta del pilar n.º 22 del claustro tudelano. Estas figuras del tímpano, ejecutadas a una escala mayor, pudieron ser hechas por otro escultor. Si hubieran sido obra del mismo, diríamos que ese estilo que era claro y exacto cuando trabajaba en pequeña escala se hace oscuro y plano a escala grande. Las figuras situadas junto a la orla o nubes, están en bajo relieve.

<sup>45</sup> Ahora en el Museo de Pamplona.

<sup>46</sup> *De Civitate Dei*, XIX, 621-658, St. Agustín.

Este mismo estilo aparece cerca de una década más tarde, en San Miguel de Estella. cuyo tímpano posee idéntica composición que el de Santa Magdalena de Tudea. La escultura de la portada de San Miguel, se relaciona con la última fase del estilo de Tudela, y pudo haber sido hecha por el mismo artista que terminó la parte occidental y más tardía del claustro tudelano.

No sabemos nada de la personalidad de los escultores de Tudela. El hecho de que algunos monumentos de Galicia (por ejemplo los capiteles decorativos del Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela o la portada de Santiago en Coruña) muestren un estilo similar al de Tudela, solo prueba que el estilo se expansiona a lo largo de los caminos de la Peregrinación y en sus alrededores, donde en corto espacio de tiempo se construyen numerosas iglesias y claustros, y cuando los albañiles y escultores habían terminado una obra eran llamados para otra construcción próxima.

#### CONCLUSIONES SOBRE EL ESTILO DE TUDELA

Los claustros del siglo XII al sur de los Pirineos, en Cataluña (San Cugat del Vallés), y Navarra (Pamplona, San Pedro de la Rúa de Estella), se hallan en estrecha relación con el estilo románico del Languedoc. Sus representaciones figuradas son conjuntos decorativos en los que elementos arquitectónicos y composiciones vegetales o zoomorfas, juegan el mismo papel que los personajes humanos o sobrenaturales. Sus Figuras son delicadas, las líneas de su ropaje múltiples, con tendencia a la angulosidad, especialmente en la caída de los pliegues.

Las Figuras de Tudela no forman parte de un conjunto decorativo, sino que dominan la totalidad del capitel, en lo cual se parecen al arte aragonés indígena. Las figuras son macizas, las telas de sus vestidos caen en pesados pliegues redondeados. Frente a las nerviosas líneas en zigzag de Estella, o las líneas múltiples de Pamplona (Fig. 57, 58, 59), Tudela quiere expresar lo mismo en volúmenes y masas. A su herencia nativa añade el estilo corpóreo mediterráneo, en contraste a la incorporeidad del estilo lineal pirenaico. La Salomé de Tudela, es tan sólo treinta años más tardía que la de St. Etienne de Toulouse, y no muestra relación con ella (Fig. 60, 61). Los escultores anónimos de Tudela representan masas pesadas y robustas divididas de acuerdo con los miembros, no escondidos por las telas, sino revelados por la agrupación de los pliegues.

Grosso modo el conjunto de la serie de los capiteles historiados, parece realizado por tres manos, pero todas pertenecen a la obra cerrada de un taller. El ciclo de Cristo que recubre la arquería Norte y Este, es como una producción en serie o como un manuscrito de la misma mano. Su uniformidad y ejecución crea aquí una cierta monotonía en lo relativo a la impresión estética. La decoración de la arquería meridional es de estilo similar, pero el escultor muestra alguna mayor libertad en la variación de los mismos elementos. El tercer escultor que decoró la arquería occidental, quizás ayudó en la talla de los dos primeros pilares de la arquería Norte. Sólo este último escultor parece haber trabajado en San Miguel de Estella.

Cronológicamente la escultura de Tudela es de difícil diferenciación, y si la arquería occidental es considerada como más tardía, es a lo sumo de cinco o seis años más tarde. Los otros tres lados fueron labrados entre 1180 y 1194, la del Oeste de 1194-1200.

## ICONOGRAFÍA GENERAL DE LOS CAPITELAS.

Solo uno de los capiteles conservados (n.º 38) representa una escena de la vida contemporánea, el cazador de jabalí (Fig. 62-63), deporte muy generalizado en el siglo XII. Sin embargo también puede tener una interpretación simbólica. El jabalí como animal salvaje, simboliza la crueldad y la influencia del mal. Es una representación viva, posiblemente por un artista secular, que parece haber ejecutado únicamente este capitel figurado y algunos capiteles decorativos-simbólicos, y decorativos próximos a él, todos sobre la arquería occidental. Su arte es más tardío y más sofisticado que el de las restantes arquerías. Sus figuras son más delgadas, su concepción más naturalista, la ejecución de su obra se realiza con útiles más delgados. Las piernas musculosas del cazador, las abarcas cuidadosamente ejecutadas<sup>47</sup>, la hebilla del cinturón, todo, revela una mano maestra, y el pelo sogueado y ondulado apretadamente, apunta hacia la escuela de Jaca. La talla fina de los motivos foliáceos y su enlace con elementos figurativos pertenece al estilo del Languedoc. El estilo de este escultor reaparece en la portada de San Miguel de Estella, en la mezcla de elementos figurados y foliáceos, en la preferencia por las particiones diagonales del campo labrado y en la fina ejecución de los detalles (Fig. 64, 65). La existencia de capiteles puramente decorativos o tocando a lo simbólico es debido a su relativa fecha más tardía, pues pertenece a la escultura última del claustro al terminar el siglo, cuando el espíritu e influencia del Cister penetra incluso en la propia arquitectura de la iglesia. Sus detalles no se pueden describir puesto que aparecen muy dañados y los capiteles 33, 34 y 40 están completamente perdidos.

Los restantes capiteles narrativos toman sus temas del Nuevo Testamento. El ciclo de Festividades se extiende desde el ciclo de Cristo. El ciclo Mariano está representado por la Koismesis. El ciclo Hagiológico y unos pocos capiteles que pertenecen al ciclo de Parábolas, completan los capiteles narrativos.

El primer ciclo es la representación de la Dodecaorta (12 Fiestas) de la Iglesia, completadas con escenas de la vida de Cristo. Comienza en el ángulo del Noroeste, sobre el pilar n.º 1 con la escena de la "Anunciación", "Visitación" y "Natividad" y se extiende a lo largo de la arquería Norte y Este, y termina en la arquería meridional sobre el pilar 33, donde la Koismesis completa el ciclo. En este ciclo, algunos de los capiteles han sido destruidos como por ejemplo el n.º 13 sobre el que uno esperaba la "Crucifixión", puesto que en el precedente (n.º 12), se representa el arresto de Cristo, y en el que sigue (n.º 14), el "Santo Entierro". Más difícil es señalar lo que se representaría en el n.º 19, puesto que se halla entre dos capiteles (n.º 18 y 20), que representan, ambos apariciones de Cristo después de su Resurrección y todas las cinco apariciones mencionadas en la Biblia pueden identificarse perfectamente. Pudieron haber tenido escenas de apariciones mencionadas en los evangelios apócrifos de Nicodemus, que menciona dos apariciones más, quizás era representado el "Descenso al Limbo".

El segundo ciclo, hagiográfico comienza en el n.º 24, en el lado meridional con la "Conversión de San Pablo" y se extiende, con interrupción de capiteles simbólicos y decorativos, hasta la pilastra intermedia del lado Occidental (n.º 37) que presenta la leyenda de San Martín de Tours.

<sup>47</sup> Zapatos con cordones que cubren solo la planta del pie (véase nota 42).

La decoración escultrada y el contenido iconográfico de los lados Norte, Este y Sur del claustro es uniforme. Probablemente fueron labrados por dos maestros pertenecientes a la misma escuela y con seguridad correspondiendo a un mismo concepto espiritual.

El lado oeste, posee una iconografía confusa. Además de las mencionadas escenas y temas decorativos, dos capiteles representan parábolas de la Biblia (n.º 32 y 42). En el primero, vemos la escena de la "Curación del ciego", en el 42, el "Rico Epulón y el pobre Lázaro". Una parte de esta última representación ha sido tomada del *Manual* bizantino, en particular la aparición de David con su arpa y otros músicos sobre Lázaro, que vemos en el capitel próximo (n.º 36).

El perfecto programa iconográfico que vemos en el claustro de Tudela es muy notable, considerando que no siempre se sigue, como en Moissac, un orden lógico en la secuencia de los capiteles. En general se representan sobre un mismo capitel dos o más escenas y una escena se sumerge en la siguiente como en los manuscritos de los Beatos. El sistema de la iconografía se basa en la Guía de pintura bizantina del siglo XII (Véase nota 8). Con pocas excepciones se sigue literalmente, según el texto, el orden cronológico<sup>48</sup>.

El ciclo hagiográfico, aparte de los grandes Santos más venerados como San Pablo, San Juan, representa los Santos que fueron más venerados en las cercanías de Tudela, en lo cual muestra un carácter más marcadamente local que en el ciclo anterior. San Lorenzo fue diácono en Huesca, San Andrés es el Santo de Estella, donde se veneran preciadas reliquias, San Jaime es el Santo de los caminos de la Peregrinación que cruzaban Aragón y Navarra. San Martín, el santo de Tours se hallaba probablemente relacionado con la presencia de un director espiritual francés, que parece haber dirigido la decoración de la arquería occidental y también quizás la puerta norte del crucero que presenta otra representación del mismo Santo<sup>49</sup>. También se debe a esa influencia la presencia de la parábola del "Pobre Lázaro", que aparece en muchas portadas francesas del siglo XII y también en San Cugat del Vallés, en Cataluña por influencia francesa<sup>50</sup>.

La dirección espiritual de un francés, posiblemente cisterciense, domina la arquería occidental, cuya ejecución está muy trabajada. Los otros tres lados reflejan el espíritu de monjes escultores provinciales que eran sinceros y se inclinaban a lo singular. Su interés estático es sincero y honrada la ejecución de su obra. En el último período de construcción del claustro 1194-1200, el estilo cambió, y se estandariza, cuando cambia la dirección espiritual. La Iconografía bizantina sirve de modelo, puesto que el *Manual* bizantino fue seguido por doquier.

<sup>48</sup> Cf. nota 8.

<sup>49</sup> Cf. nota 5

<sup>50</sup> Generalmente se halla situado en la portada lateral junto a la que se colocan los pobres al paso de los ricos, como en St. Lazare de Autun o San Sernin de Toulouse, o en el panel de la portada de Moissac.



CICLO I

DESCRIPCION, ESTILO E ICONOGRAFIA DE LOS CAPITILES  
DODEKAORTA: ESCENAS DE LA VIDA DE CRISTO: KOISMESIS

CAPITEL N.º 1.

Pilastra del ángulo Noroeste (Figuras 66, 67, 68).

- a) Cara Sur: "*Anunciación*", "*Visitación*". (*Bibl. Apocr.*)
- b) " Oeste: Completamente destruida.
- c) " Norte: *Dos pájaros picoteando el árbol de la Vida.*
- d) " Este: "*Natividad*". (Luc. II, 7).

a) La "Anunciación" sigue el apócrifo Seudo Mateo IX, 2, según el cual el que anuncia es un joven y no un mensajero celestial. El capitel está tan dañado que la escena solo se identifica por el resto de los pies y el borde exterior del manto femenino.

c) Los gallos (aves), son los símbolos de la Pasión. La representación es simétrica, como si fuera un emblema. La cuidadosa ejecución recuerda la obra: de la arquería occidental.

d) La escena de la "Natividad", está bien conservada. La vemos situada bajo dos arcos que indican se trata de una escena de interior. No queda clara si ese interior corresponde a una choza o una cueva. La iconografía bizantina habría indicado una cueva, pero en esta escena se han deslizado elementos occidentales debido a la influencia de los manuscritos contemporáneos. La Virgen está acostada en la cama y mantiene el Niño con su brazo derecho. La cabeza del Niño Jesús ha desaparecido. José, bajo el arco inmediato, vencido por el sueño, aguanta su cabeza con la derecha y sostiene el bastón con la izquierda. Un ángel mantiene un incensario sobre la Virgen y otro, sobre José toca la cabeza del viejo, transmitiéndole, en su sueño, el mensaje angélico. El asno y el buey miran hacia el pesebre que se halla colocado por encima de la cama.

La composición recuerda tipos italianos como por ejemplo el gorro en forma de melón de San José, sin embargo su concepto y espíritu es el mismo de un Psalterio inglés (Oxford, *Bodleian MS. Goug Liturg. 2*), del último cuarto del siglo XII. La situación de la escena bajo arcos sobre columnas, el propio pesebre también sobre columnas, la cama elevada, los pliegues sueltos, la cabeza de frente de la Virgen, etc., son semejantes (Fig. 68, 69). Vemos únicamente diferencias en detalles de indumentaria, como el sombrero de San José, o el chal de la Virgen, que forma un pliegue sobre la frente en Tudela, al modo bizantino. En el manuscrito, las cortinas representan el santuario que abrigó a Cristo Niño. El sentido trascendental está representado en la escultura por los ángeles. En ambas representaciones son factores preponderantes, el interés por la vida humana, la naturalidad en la posición de las figuras y un cierto provincianismo ingenuo<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Esta humanización de la Virgen aparece antes en el arte provincial que en el refinado por ejemplo en los frescos de mediados del siglo XII en San Martín de Fonollar en los Pirineos Orientales.

Decoración del ábaco: Arabescos formados por tallos ondulados, rellenos con dos brotes de acanto afrontados.

Decoración de la pilastra: Guirnaldas de cepa aplicadas verticalmente.

CAPITEL N.º 2 (ARQUERÍA NORTE).

Grupo de tres columnas. (Fig. 70, 71, 72, 70).

*Dos escenas completas de la "Adoración".*

a) *"Adoración de los pastores"* (Luc. II, 16).

b) *"Adoración de los Magos"* (Mat. II, 11; Ps. 71, 10).

a) En la primera escena, la Virgen se halla sentada en un sillón de alto respaldo; el Niño, en su falda, está totalmente destruido. El lugar es un jardín o un campo, representado por altas hojas en el fondo. Los pastores usan pantalones largos y ceñidos, con pliegues en forma de panal de miel, parecidos a los que lleva José en la escena de la "Natividad". Con ello se indica que José es también un hombre del pueblo. Las ovejas aparecen apretujadas en la parte baja del capitel; un pastor usa una rúnica de piel de cordero. Un ángel acompaña al grupo de adoradores.

b) La *"Adoración de los Magos"*, está representada bajo arcos que indican el interior de una casa, en la que está la Virgen sentada sobre un taburete y un ángel incensando detrás de ella. La Virgen Santísima sostiene al Niño Jesús que hace un gesto de bendición. Por encima, la estrella de Betleem está labrada sobre el triglifo de la cartela. Delante, los Magos, entregan sus presentes, oro, incienso y mirra. Gaspar, está arrodillado y ofrece con una mano su presente al Niño Jesús. Como Rey más viejo lleva larga barba. El segundo rey, Melchor, es de mediana edad, usa barba corta y se vuelve hacia el tercero, el joven rey Baltasar que no lleva barba. San José no aparece en esta escena. Hojas de palmera cubren el campo y forman anchas volutas en los ángulos.

Este abigarrado capitel es sin duda obra de mano maestra. Los pliegues llamados "en hoja en palma", no vuelven a aparecer en la escultura de Tudela; recuerdan los del rey David de la Catedral de Santiago de Compostela. Los ángeles, sonrientes, nos recuerdan los ángeles del Languedoc. Los detalles decorativos no sólo están yuxtapuestos, sino bellamente combinados.

Quien imaginó el programa espiritual del capitel, sigue el *Manual* bizantino que coloca las dos escenas de la "Adoración", a cada lado de la gruta del "Nacimiento". Aquí se hallan en el capitel siguiente. El autor ha efectuado una diferencia sutil entre las dos Vírgenes representadas. Con los pastores, la Virgen es una mujer sencilla del pueblo, con los reyes, es la reina del Cielo.

Decoración del ábaco: Hoja de palma continua sobre fondo adamascado.

CAPITEL N.º 3 (ARQUERÍA NORTE).

Grupo de dos columnas (Figs. 74, 75, 76, 77).

*"Candlemas"(Presentación al Templo)* (Luc. II, 21-24).

a) Cara Sur: *El ángel colocando el incensario sobre la mesa del Templo.*

b) Cara Oeste: *San Simeón toma el Niño Jesús en sus brazos.*

c) Cara Norte: *La Virgen y San José llevando dos palomas.*

d) Cara Este: *Acompañantes que siguen a San José.*

a) El ángel acaba de descender, su ropa flotante y sus alas cubren el fondo (*Gen. XVII, 12; Mat. I, 21; Luc. II, 21*).

b) San Simeón (Theotokos) toma a Cristo Niño en sus brazos (Luc. II, 22; Lev. XII, 6). Las proporciones están muy lejos del natural. No solo es desproporcionada la cabeza del Niño, sino que su propio cuerpo es demasiado grande en relación a los personajes adultos. Los dos arcos planos apeados en columnas, indican de modo claro que la escena tiene lugar en el interior de un Templo al que es presentado el Niño posiblemente por la profetisa Santa Ana.

c) María y José, fuera de la iglesia, dispuestos a ofrecer el sacrificio de un par de tórtolos o palomas de acuerdo con la Ley del Señor, o dos palominos (Luc. II, 24; Lev. XII, 8). La cabeza de María está cubierta con un velo plegado y ceñido; sus vestidos tienen largas mangas de tipo bizantino. Su cara es más rolliza que en la escena de la "Natividad"; sus facciones más toscas; las manos abiertas con naturalidad, para coger la paloma.

d) Los acompañantes que siguen a José y María son buena muestra del estilo del maestro, pues dan a conocer todas sus características: miembros plásticos, facciones claramente labradas, vestidos con extremos flotantes para animar las figuras que muestran su movimiento hacia una meta, y la hoja de palma para dividir los personajes.

Esta última escena (d), muestra claramente la pervivencia del último estilo clásico, tal como aparece en los mosaicos de la cúpula del baptisterio de Neón en Ravena. En estos mosaicos del siglo V las figuras se separan con una palmera (al igual que otros monumentos de Ravena); el movimiento y procedencia de los Apóstoles se sugiere con los extremos flotantes de las telas, y la repetición de estas figuras y movimientos crea la sensación de un progreso armonioso hacia una finalidad, una sensación de dirección (Fig. 28).

Las dos primeras escenas se colocan bajo dos grandes arcos que sugieren el interior de un templo. Este arco plano, peculiar, en contraste con el arco de herradura, aparece de nuevo en San Miguel de Estella y constituye un elemento de relación entre ambos monumentos.

Decoración del ábaco: En tres caras, arabescos de hojas de acanto conectadas por una banda horizontal; en el cuarto, lacerías.

#### CAPITEL N.º 5 (ARQUERÍA NORTE).

Grupo de dos columnas (Figs. 78, 79, 80, 81).

*Cristo transforma el agua en vino en las bodas de Canaa* (Juan II, 1-11).

a) Cara Sur: Un *criado joven sirve a la novia*.

b) " Oeste: *Los novios sentados a la mesa*.

c) " Norte: *La Virgen dice: "No tienen vino"* (Juan II, 3).

d) " Este: *Jesús dice: "Llenad de agua las tinajas"* (Juan II, 7).

a-b-c) La mesa está puesta con la vajilla realzada, muy plástica; los personajes sentados alrededor de la mesa son: el novio y la novia, Jesús y la Virgen María. La desposada lleva la toca sencilla usual en las representaciones medievales españolas; el novio es un hombre maduro con barba redondeada. Cristo y la Virgen llevan corona y parece que están hablándose. Detrás de las figuras sentadas se hallan dos criados jóvenes para servirlos.

d) Una segunda representación de Cristo aparece en el ángulo nordeste y realiza el milagro. Lleva corona y está descalzo; los restantes personajes, calzados. Esa diferenciación entre personajes trascendentes y vulgares, se mantiene hasta el final. En esta escena, Cristo es la única figura transcendente.

Solo se ha conservado una de las seis jarras, las otras situadas sobre la cara oriental, están destruidas.

Cristo está representado dos veces sobre este capitel; sentado, con su mano en bello gesto de bendición, y de pie, en posición mayestática, simbolizando la idea de inmortalidad cuando transforma el agua en vino.

El mismo concepto de la escena y con análoga iconografía, se representa en San Juan de la Peña, pero con un estilo más arcaico. Cristo también de pie en un ángulo del capitel, pero sin embargo en San Juan de la Peña no vemos la plasticidad de Tudela que se manifiesta en la representación de los personajes, vajilla, telas y pliegues.

Esta representación no pertenece a la Dodecaorta, sino que es uno de los milagros del Evangelio de intención simbólica.

Decoración del ábaco: Lacerías geométricas entrelazadas en figura de S.

#### CAPITEL N.º 6 (ARQUERÍA NORTE).

Pilastra intercalada (Figs. 82, 83, 84).

Dos escenas:

a) Cara Este: *Predicación del Bautista* (Mat. III, 1-12; Marc. I, 4-7; Luc. III, 21).

b) Cara Oeste: *Bautizo de Jesús* (Mat. III, 13-17; Marc. I, 9-10; Luc. III, 21).

a) Juan predica sobre la orilla del Jordán mostrando su rollo: "*Arrepiéntete, pues el reino del Cielo está próximo*". El árbol en esta escena tiene su propio significado, no es una simple decoración. El dice: "*Y ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles. Y todo árbol que no dé buen fruto, será cortado*".

Las cinco figuras presentan los tres modos de tratar el pelo que se usan en los capiteles. Los discípulos jóvenes carecen de barba, las otras tres figuras poseen barbas distintas, diferenciadas por edades. Las piernas cruzadas y la exageración de las caderas indica movimiento. Las figuras rellenan la parte oriental de la pilastra sin dejar espacio ni crear la ilusión de fondo.

b) La cara occidental presenta el Bautismo de Cristo en una representación más desproporcionada, labrada posiblemente por un ayudante del maestro. Cristo, desnudo, en el centro del Jordán. Juan, sobre una orilla, a la derecha de Cristo, mira hacia lo alto. De acuerdo con la orientación bizantina, pone la mano derecha sobre la cabeza de Cristo, pero aquí realiza la acción con poca maña.

La presentación de la escena es clara en el Psalterio Albani (Fig. 85), que también se basa en el *Manual* y parece que fué uno de los varios manuscritos miniados conocidos por el escultor de Tudela. En ambas representaciones, encima se ve el Cielo, del cual desciende el Espíritu Santo en forma de paloma. A la izquierda se halla un ángel con los brazos extendidos. En este punto nuestro escultor es más exacto puesto que representa sólo un ángel a la izquierda, presidiendo. En ambas representaciones, Cristo está rodeado de peces de acuerdo con el texto del *Manual*.

La figura de Cristo está muy dañada, pero se observa bien su desproporción. Su cabeza, grande, se sostiene sobre un cuerpo corto y escuálido mucho más pequeño que Juan, que usa zamarra de piel. Posiblemente el escultor quiso indicar con esa desproporción, que el Bautista se hallaba en lo alto de la orilla del río, pero no consiguió crear esa ilusión.

Decoración del ábaco: Arabescos de hojas curvas, concéntricas rizadas como plumas.

Decoración de la pilastra: Guirnaldas verticales de hojas de acanto enlazadas con banda de perlas.

CAPITEL N.º 8 (ARQUERÍA NORTE).

Grupo de dos columnas (Figs. 86, 87, 88).

*La Resurrección de Lázaro* (Juan XI, 31-44).

a) Cara Norte: *María se dirige llorando, hacia el sepulcro.*

b) " Este: *Hebreos que siguen a María.*

c) " Sur: *Apóstoles siguiendo a Cristo.*

d) " Oeste: *Cristo señala a Lázaro muerto.*

a) María, en su casa, se levanta para dirigirse al sepulcro; va hacia el sepulcro "para llorar allí". b) Es seguida por los hebreos. El arco plano bajo el que se halla, representa de nuevo una escena de interior. Puede que se trate del interior de la cueva sepulcral pero puede ser su propia casa.

c) Apóstoles separados por hojas de palmera, de pie, detrás de Cristo.

d) Cristo señala a Lázaro amortajado en el sarcófago, que es levantado por los concurrentes. Marta y María, las hermanas de Lázaro caen de rodillas adorando a Cristo. Los presentes se tapan las narices, ilustrando el texto evangélico (Juan XI, 39). "*Señor, ya huele, pues está de cuatro días...*"

El mismo tema aparece en San Juan de la Peña, pero existe un abismo entre el estilo de ambas representaciones; uno es completamente arcaico, lineal, plano, estilizado; otro, en Tudela, se halla en el estilo de la escultura románica bien desarrollado hacia figuras plásticas y naturalistas.

Lázaro, puesto en el sarcófago y no de pie, sigue la versión bizantina del milagro<sup>52</sup>. En ambos claustros se usa la misma iconografía, pero en San Juan de la Peña se trata de una versión abreviada con pocas figuras (Fig. 89). En ambas el sarcófago abarca las dos columnas y se dobla en el punto central. En los dos casos las mujeres están situadas detrás del sarcófago. En San Juan de la Peña el milagro aun no se ha realizado, las mujeres de pie, se lamentan, en Tudela, realizado ya el milagro, las mujeres caen de rodillas y adoran a Cristo.

La idea de la Resurrección está simbolizada sobre este capitel. (Juan XI, 23-35) "*Dícele Jesús: Tu hermano resucitará*" y "*El que cree en mí, aunque muera, vivirá*".

Decoración del ábaco: Arabescos de hojas de acanto horizontales.

CAPITEL N.º 9 (ARQUERÍA NORTE).

Grupo de tres columnas (Figs. 90, 91, 92, 93).

*Entrada a Jerusalem (Fiesta de las Palmas)* (Mt. XXI, 5; Juan XXII.12-15).

La muralla y la puerta de la ciudad de Jerusalem se hallan bien conservadas. Cristo sentado sobre un asno dá su bendición. Detrás del asno sigue el pollino con los Apóstoles. Delante de Cristo hay un árbol. Niños con hachas cortan sus ramas y las esparcen. Alrededor del borrico hay varios chiquillos. Muchos llevan ramilletes, otros extienden sayos bajo sus pies. Un chiquillo se quita su túnica para extenderla bajo los pies de Cristo (Vemos exactamente la misma representación en un mosaico de Monreale en Sicilia. Existen diferencias entre los Apóstoles, unos son viejos, otros, jóvenes, pero todos, como Cristo, se representan con nimbo.

<sup>52</sup> MILLET, G. *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, p. 236.

La representación no se llama dividida en escenas separadas sino que posee un desarrollo seguido.

El conjunto del capitel es claro, vivaz y de fácil lectura, aunque como en los otros capiteles las proporciones no son reales. La puerta de Jerusalem es convencional, los chiquillos y las otras figuras humanas son mayores que el edificio. El árbol está labrado plásticamente, pero es más bajo que Cristo.

La escena en esa interpretación está descrita en el Antiguo Testamento por Zacarías (IX, 9) "*Alégrate, oh hija de Sion, regocíjate de alegría, oh hija de Jerusalem, contempla al Rey que viene hacia tí, el Justo, el Salvador: Es pobre y monta sobre un asno y sobre un pollino, el potro de un asno*". Los evangelios de San Marcos y San Lucas no mencionan el pollino sino solo el asno. La misma iconografía se usa en San Juan de la Peña. Este texto fue usado en la primitiva iconografía bizantina<sup>53</sup>, pero con Cristo *sentado*, no *montado* como se indica en el mismo pasaje (Mat. XXI, 5 y Juan XII, 12-15).

Decoración del ábaco: Desarrollo seguido de hojas de acanto enroscadas como conchas y confrontadas en parejas inversas.

#### CAPITEL N.º 10 (ARQUERÍA ORIENTAL).

Pilastra del ángulo nordeste (Figs. 94, 95, 96, 97).

*Cuatro escenas de la Pasión.*

- a) Cara Norte: *Conciliábulo de sacerdotes y fariseos* (Mat. XXVI, 3-4).
- b) " Este: *Pacto de Judas con los fariseos* (Lucas XXII, 3-6).
- c) " Oeste: *El Lavatorio de pies*. (Juan XIII, o).
- d) " Sur: *La Última Cena* (Lucas XX, 14).

a) Cinco figuras sentadas en posición hierática y distribución geométrica. Tres, con las cabezas cubiertas, son sacerdotes. La figura central lleva el gorro litúrgico del siglo XII, y sostiene en su mano un libro, probablemente el Antiguo Testamento. Las dos figuras de las esquinas aparecen sentadas sobre tronos iguales. Caifás, Anás y un tercer sacerdote, discuten con dos escribas o fariseos el caso de Cristo.

b) Lado externo. Los fariseos persuaden a Judas, quien aconsejado por el diablo que se halla a su espalda, extiende la mano hacia la bolsa del dinero.

c) Pedro, sentado en un banco, señala hacia sus pies. La otra mano y todo el lado izquierdo de Pedro está destruido. Cristo, arrodillado delante coge con una mano el pie de Pedro y le señala con la otra. Delante de las rodillas de Cristo se halla una jofaina con agua. Detrás, los otros Apóstoles.

d) Abarcando las dos columnas se extiende una mesa con pan y vajilla. Cristo está sentado en la mesa con sus Apóstoles. Juan, a su izquierda, está apoyado sobre su pecho.

La figura central del lado norte es probablemente el Sumo Sacerdote Caifás, en una excelente muestra del estilo figurativo tudelano. Está representado como un fariseo en atavío sacerdotal. El gesto de la mano, revela la acción del grupo: están discutiendo. Los pliegues simétricos del ropaje, realzan la posición hierática, aunque revelan los miembros de las figuras sentadas. Los personajes, por ser figuras terrenas, usan calzado. La composición cubre completamente la superficie.

<sup>53</sup> MALE, E. *L'Art religieux du XII siècle en France*, p. 73-74.

Sobre el lado Este, los fariseos también usan calzado, capuchas y se mueven hacia un lado. La hoja de palmera derecha, en el fondo, representa un jardín o una escena de exterior, pero también sirve para separar las figuras y cubrir los espacios libres.

En la escena del Lavatorio, la hoja de palma es un motivo de separación, no representa un espacio exterior, pues la escena tuvo lugar dentro de una casa.

En la tradicional escena de la "*Ultima Cena*", las figuras están vueltas unas hacia otras, agrupadas, para animar la composición. Todas las figuras están descalzas y poseen nimbo.

La iconografía de esas cuatro escenas sigue literalmente el *Manual* bizantino.

Decoración del ábaco: Arabescos de palmeras alternas.

Decoración de la pilastra: Motivos foliáceos en abanico, aplicados verticalmente.

#### CAPITEL N.º 11 (ARQUERÍA ORIENTAL).

Grupo de tres columnas (Figs. 98, 99).

*Dos escenas en el Huerto de Getsemaní.*

a) *Cristo y sus discípulos entrando en Getsemaní* (Mat. XXVI, 36; Mar. XIV, 32; Luc. XX, 40).

b) *Los discípulos dormidos* (Mat. XXVI, 40; Mar. XIV, 37; Luc. XXII, 45)

a) Cristo delante de los discípulos que aparecen agrupados ante una hoja de palma que cubre el fondo y representa el "huerto". Los ojos de los discípulos están abiertos, la pupila se manifiesta por una leve depresión en el glóbulo del ojo. La variación de tocado y barba los individualiza, pero el escultor inhábil en la representación de figuras sentadas, no labra cuerpos sino una masa con varias cabezas.

La escena ocupa dos caras del capitel, y viene a ilustrar el texto: "*va Jesús con ellos a una granja llamada Getsemaní, y dice a los discípulos: Sentaos aquí mientras voy a orar*".

b) Los discípulos se han dormido. Sus cabezas están inclinadas hacia atrás y sus ojos cerrados. La escena ocupa las otras dos caras del capitel e ilustra el texto: "*Volviendo otra vez, los encontró dormidos porque estaban sus ojos cargados*".

El *Manual* bizantino no menciona esta escena; no hay instrucciones escritas, pero las palabras evangélicas están perfectamente labradas en la piedra.

Decoración del ábaco: Lacerías geométricas con esquinas angulosas y realce sobre la línea horizontal.

#### CAPITEL N.º 12 (ARQUERÍA ORIENTAL).

Grupo de dos columnas (Figs. 100, 101).

*La traición de Judas.*

a) Cara Norte: "*El beso de Judas*" (Mat. XXVI, 47-48; Marc. XIV, 43-4; Luc. XXII, 47).

b, c) Caras Este-Oeste: *Arresto de Cristo* (Juan XVIII, 3).

d) Cara Sur: *Pedro corta la oreja de Maleo* (Mat. XXVI, 51; Marc. XIV, 47; Luc. XXII, 50; Juan, XVIII, 10).

Judas abraza a Cristo y le besa. Alrededor de Cristo, se hallan soldados

con espadas desenvainadas, otros con lanzas, y otros con linternas y antorchas. La escena en la que Pedro corta la oreja de Malco está muy dañada.

Los fariseos aparecen con sus pantalones largos y ceñidos, con pliegues en panal de miel. Cristo usa su túnica. Los soldados y fariseos están calzados. Cristo, descalzo. El movimiento de las piernas aparece con gran tosquedad. Algunas cabezas muestran restauraciones pobres del siglo XVI, aunque la mayor parte han sido quitadas.

Se siguen las instrucciones del *Manual* bizantino que cubren exactamente aquí las palabras evangélicas: "*Judas, pues, tomando la cohorte y los alguaciles de los pontífices y de los fariseos, vino allí con linternas, antorchas y armas*" (Juan, XVIII. 3).'

Decoración del ábaco: Arabescos de palmeras inclinadas.

#### CAPITEL N.º 14 (ARQUERÍA ORIENTAL).

Grupo de dos columnas (Figs. 102, 103).

Dos escenas.

a) *José pidiendo el cuerpo del Señor* (Mat. XXVII, 58; Marc. XV, 43; Lucas XXIII, 52; Juan, XIX, 38).

b) *Cristo en el sepulcro* (Luc. XXIII, 53; Juan, XIX, 41).

al Tres caras del capitel están recubiertas por la primera escena. Pilatos se halla sentado en su trono con las piernas cruzadas; el gesto de su mano indica que consiente a la osada demanda de José de Arimatea. Este ante Pilatos, dirige hacia él su mano. Le sigue una hilera de creyentes todos con toga como el propio Pilatos.

b) La segunda escena ocupa la cara Sur. El cuerpo de Cristo, amortajado, es bajado por José que lo sostiene por las rodillas y Nicodemus por la cabeza. El cuerpo es más largo que el sarcófago al que van a meterle. El sarcófago labrado, está decorado con dibujo estrellado de hojas. El motivo es copia de sillares romanos hallados en las inmediaciones<sup>54</sup>. Un árbol de factura naturalista representa el jardín.

La iconografía de este capitel no sigue las instrucciones del *Manual* bizantino, sino literalmente el texto: "*Y había en el lugar donde fue crucificado un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo donde nadie había sido puesto aún*" (Juan. XIX, 41). Este evangelista sitúa el sepulcro en el huerto de la Crucifixión (Lucas dice lo mismo pero menos claro). Los otros dos evangelistas describen el entierro como si hubiera tenido lugar en un sepulcro rupestre. El texto de San Juan había sido seguido en el *Codice Egbert* por los monjes de Reichenau (Fig. 104), y fue utilizado en Aragón en San Pedro el Viejo de Huesca (Fig. 105). En Pamplona, Navarra, no aparece el árbol, pues se nota la influencia del arte y tipos de Languedoc; aparecen ángeles alados encima del cuerpo como en Saint Pons de Tomières, donde los ángeles también con alas, encima del cuerno llevan el incensario<sup>55</sup>.

El estilo y la iconografía de los claustros románicos de Aragón y su secuela, Tudela, dependen menos del arte y estilo del sur de Francia que los restantes claustros de Navarra.

Decoración del ábaco: Arabescos con róleos de capullos de acanto.

<sup>54</sup> Conservado en el Museo de Navarra en Pamplona.

<sup>55</sup> Este capitel se halla en el Museo del Louvre. Su estilo es mucho más sutil que el de Tudela..



CAPITEL N.º 15 (ARQUERÍA ORIENTAL).

Grupo de dos columnas (Figs. 106, 107, 108, 109).

*Soldados guardando el sepulcro* (Mat. XXVII. 62-66).

a) Cara Este: *José guardando el sarcófago sellado.*

b) " Sur: *Soldados custodian el sepulcro.*

c) " Norte: *Soldados custodian el sepulcro.*

d) " Oeste: *Los Fariseos ante Pilatos.*

a) El sarcófago, de mármol, se halla debajo del árbol que representa el jardín, pero que tiene también un significado simbólico<sup>56</sup>. José de Arimatea es un hombre de edad. Está velando, inclinado sobre el sarcófago y leyendo las Escrituras. En el otro extremo del sarcófago, un soldado armado monta la guardia. Lleva escudo y una cota de malla y casco. La malla está trabajada primorosamente con dibujo de espina de pescado.

b, c) Otros soldados permanecen a los dos lados del sarcófago, en las caras norte y sur del capitel. Algunos se apoyan en sus escudos.

Las tres caras mencionadas están labradas simétricamente, con una composición equilibrada que converge de los dos lados hacia un centro ocupado por el árbol. Esta disposición vertical se cruza, en el centro, con la horizontalidad señalada por el sarcófago, y resulta una simetría renovada. La composición no sólo está bien equilibrada, sino que con su simetría perfecta y la inmovilidad de los personajes consigue el escultor plasmar el silencio profundo de la muerte.

En contraste con estas caras, el cuarto lado del capitel presenta una escena animada.

d) En un estilo muy vivo vemos los fariseos ante Pilatos. Este, sentada con las piernas cruzadas en posición natural, atiende las quejas de los fariseos, ataviados como de costumbre con capuchas y pantalones largos, ceñidos, con pliegues.

Este capitel, bien conservado, es uno de los capiteles compuestos de modo más artístico. En la cara Oeste, las figuras están colocadas en las esquinas, y en los ángulos que no tienen figuras, aparecen en su lugar, volutas que recuerdan el origen corintio del capitel.

La decoración no sigue al *Manual* bizantino que no menciona la escena representada en la cara occidental, sino que sigue literalmente el texto: "Al otro día..., los pontífices y los fariseos se reunieron ante Pilatos diciendo: Señor, recordamos que ese impostor dijo cuando aún vivía: a los tres días resucitaré. Manda pues asegurar el sepulcro..." (Mat. XXVII, 62-63).

Decoración del ábaco: Arabescos de palmetas ligados por bandas de perlas. Es diferente del n.º 3, pues las hojas están dispuestas y agrupadas de modo distinto.

CAPITEL N.º 16 (ARQUERÍA ORIENTAL).

Pilastra intercalada (Figs. 110, 112).

Dos escenas.

a) Cara Sur: *El Descenso al Limbo (Nicodemus apocr.).*

b) " Norte: *En angel anuncia la Resurrección* (Marc. XVI, 1-6)

<sup>56</sup> Simbólicamente el árbol es el propio Cristo. Su cuerpo muerto se hace árbol viviente (Daniel IV, 7-8); el árbol es también la escalera que une el Cielo y la tierra. En diversas partes de la Biblia, el árbol posee diversos significados simbólicos.

a) Cristo de pie sobre las puertas rotas del infierno toma a Adán con su mano derecha; Eva, cubriendo su desnudez, personajes con coronas y diablos, agrupados a la puerta del infierno. Es la representación abreviada de la escena que según la tradición sucede entre la Crucifixión y la Resurrección. El escultor ha seguido las instrucciones del *Manual bizantino* que dice: "*Infierno como cueva oscura entre montañas. Angeles radiantes encadenan a Belzebú, -el Príncipe de las Tinieblas; ellos golpean a los otros demonios y les persiguen con las lanzas. Muchos hombres desnudos y aprisionados miran hacia lo alto. Se ven gran número de grilletes rotos; las puertas del infierno abatidas, Cristo las pisotea con sus benditos pies. El Salvador toma a Adán con su mano derecha y Eva con la izquierda... David está a su vera, así como otros reyes justicieros con coronas y aureolas...*" La escena está completa, con los dos ángeles, en el Psalterio Albani de la primera mitad del siglo XII (Fig. 111), pero en él no se representan los reyes, que se reconocen fácilmente en la escultura de Tudela. Los dos agujeros de nuestro capitel son los dos ojos de Belcebú como aparecen representados en los manuscritos del siglo XII (por ejemplo en el Beato de París, B. N. 2.290, de fines del siglo XII).

Abreviaciones u omisiones en las decoraciones esculpidas o en las pinturas, son debidas a la personalidad del autor y a las posibilidades de espacio. Sin embargo, es evidente la fuente de inspiración común en la iconografía medio bizantina. La escena significa el rescate del infierno del alma humana o la Redención y su restauración a la vida eterna.

b) Las mujeres llevando tarros con perfumes llegan a la tumba vacía. El ángel señala hacia la mortaja plegada al fondo del sarcófago. El anuncio de la Resurrección por el ángel se desarrolla de acuerdo con el evangelio de San Marcos que menciona las tres mujeres. La misma iconografía sigue San Pedro el Viejo de Huesca (Fig. 113). En ambas representaciones el ángel se halla en la esquina del capitel. En Tudela, en contraste con la disposición asimétrica de Huesca, una de las mujeres se sitúa en la esquina opuesta. En los dos casos el ángel lleva los pies descalzos y las alas se extienden sobre el fondo. En Tudela el sarcófago tiene pies en forma de columna como en el capitel n.º 8. El estilo de las figuras ha cambiado, aunque las diferencias estilísticas no afectan el espíritu común.

Decoración del ábaco: Arabescos reunidos por bandas de perlas; en su interior capullos con el talle hacia abajo.

#### CAPITEL N.º 17 (ARQUERÍA ORIENTAL).

Grupo de tres columnas (Figs. 114, 115, 116, 117).

- a) Cara Este: *Dos ángeles sentados sobre el sepulcro* (Juan, XX, 12).
- b) " Norte: *Cristo aparece a las Marías* (Mat. XXVIII, 9).
- c) " Sur: *Cristo aparece a María Magdalena* (Marcos XVI, 9).
- d) " Oeste: *Cristo aparece a Jaime* (I Corinth XV, 7).

a) El sarcófago medio abierto, dos ángeles sentados en los extremos, "...uno a la cabecera y otro a los pies donde había sido puesto el cuerpo de Jesús..." (Juan XX, 12); Lucas habla de "...dos varones se presentaron a ellas con vestidos deslumbrantes..." (Luc. XXIV, 4), y de este modo están representados en San Pedro de la Rúa de Estella. En los claustros contemporáneos de San Cugat del Vallés, y de Gerona, se representan los dos ángeles, pero no

el ángel sobre la tumba. El escultor de Tudela representa sobre dos capiteles las dos versiones de la Resurrección anunciada por ángeles. Sobre el n.º 16, la versión de San Marcos, y sobre el n.º 17 la de San Juan.

La posición simétrica de los ángeles, la combinación de alas y hojas de palma, junto a un dibujo unificado y la fina ejecución de los detalles, como las cerraduras, etc., hace de esta cara una de las ilustraciones más completas. Restos de color rojo y azul sobre todo el capitel, dan idea del gran valor decorativo que tuvo.

b) Cristo en pie con su mano derecha levantada bendiciendo. Las tres portadoras de óleos, llevan zapatas y chales con pliegue sobre la frente, y levantan las manos en el mismo gesto que Cristo, aceptando la bendición con la que parece decir: "*Alegraos*".

Las tres figuras son gradualmente más altas a medida que están más alejadas de Cristo, equilibrando la composición. Cristo con nimbo, en un ángulo, y una de las Marías, también con nimbo en el otro ángulo, balancean la composición.

c) La escena de "*Noli me tangere*", tiene lugar en un jardín en el que un árbol naturalista enmarca la figura arrodillada de la Magdalena. Cristo, con las piernas cruzadas en posición semi vuelta y para definir su expresión, levanta la mano derecha. Aquí se muestra evidente la gran aptitud del maestro para expresar los gestos de las manos, y su torpeza en las piernas y pies. Según Marcos XVI, 9, ésta fué la primera aparición de Cristo después de su Resurrección.

d) La escena en la que se representa un Apóstol ante Cristo no es clara, pero puesto que se trata de un sólo Apóstol, podemos suponer que se trata de la aparición a Jaime<sup>57</sup>. Los dos personajes, separados por una hoja de palma estilizada, forman una composición muy digna.

Decoración del ábaco: Lacerías geométricas.

#### CAPITEL N.º 18 (ARQUERÍA ORIENTAL)

Grupo de dos columnas (Fig. 118, 119, 120).

*La cena de Emaús* (Lucas XXIV, 30).

Tres caras del capitel están decoradas con una larga hilera de peregrinos, representados con todos sus atributos; usan el yelmo típico, en la mano el bastón y los sacos al hombro; están descalzos. Se representan en varias direcciones para dar animación a la escena. Sus rostros no aparecen individualizados, representan simplemente "peregrinos" y las peregrinaciones.

La uniformidad de las tres caras queda aliviada con la escena de la cara Norte. En ella se representa con gran fidelidad el texto de San Lucas XXIV, 30 como está detallado en el *Manual* bizantino. Unos arcos sugieren el interior de una casa, en la que está puesta una mesa con viandas. Lucas y Cleofás están sentados a la mesa con Cristo sentado entre ellos. Cristo coge el pan y lo bendice. La misma representación aparece en el Psalterio Albani (Fig. 121) que sigue análogas instrucciones, pero representa las palabras finales de Luc. XXIV, 30: "*Puesto a la mesa con ellos, tomó el pan, lo bendijo y se lo dió*". La primera parte está representada en el capitel de Tudela en la que Cristo toma el pan y lo bendice; la segunda parte en el Psalterio Albani. La decoración arquitectó-

<sup>57</sup> Según I. *Corth.* XV, 7: Cristo Resucitado apareció primero al Apóstol Santiago y sólo después a los otros Apóstoles.

nica del capitel, es muy parecida a la del manuscrito. Este fué iluminado en la primera mitad del siglo XII. Su estilo no fue copiado en Tudela pues hubiera sido una regresión. Escultor e iluminista han seguido un prototipo común.

Decoración del ábaco: Tallos ondulantes en arabescos semicerrados engloban en su interior una sola palmeta que recuerda la concha de los peregrinos, aunque puede ser una simple coincidencia con el contenido figurativo del capitel. Las palmetas alternan en sentido inverso.

#### CAPITEL N.º 20 (ARQUERIA ORIENTAL)

Grupo de dos columnas (Figs. 122, 123).

a) *Cristo aparece a los Apóstoles* (Mat. XXVIII, 16; Juan XX, 19).

b) *Cristo aparece a Tomás* (Mat. XXVIII, 17; Juan XX, 24-29).

Tres caras del capitel está dedicadas a representar la aparición de Cristo a los once Apóstoles. El capitel aparece tan estropeado que los gestos de Cristo y de los Apóstoles apenas se distinguen. Estos se representan en el atavío clásico, con los pies descalzos y nimbo.

El sistema de decoración es semejante al capitel n.º 18. La uniformidad de las tres caras se quiebra con la escena figurada en la cara Norte.

Cristo, con la mano derecha levantada, con la izquierda abre la túnica y muestra la llaga al incrédulo. Tomás cae de rodillas y, temeroso, pone su mano en la herida; alrededor, maravillados, los otros Apóstoles.

El escultor ha seguido de nuevo, las directrices bizantinas con una pequeña diferencia. Aquí, Tomás cae de rodillas, mientras las instrucciones dicen: "de pie está Tomás..." Pequeñas diferencias como ésta, no invalidan la afirmación de que en conjunto los capiteles figurados siguen las normas de la iconografía bizantina.

Decoración del ábaco: Tallos ondulados forman arabescos semi abiertos que encierran dos hojas de acanto enrolladas como conchas en sentido alterno.

#### CAPITEL N.º 21 (ARQUERÍA ORIENTAL)

Grupo de tres columnas (Fig. 124).

*Cristo encargando la predicación a los Apóstoles* (Mat. XXVIII, 19; Marcos XVI, 15).

Los once Apóstoles rodean las cuatro caras del capitel. Cristo en la cara Norte, de pie entre dos de ellos. Todos van descalzos y cuatro de ellos cruzan sus pies simbolizando el movimiento, como si siguieran el mandato de Cristo.

Aunque bastante dañadas, se conservan todas las figuras. Sus caras son distintas, muchas de ellas con barba. Los gestos no pueden apreciarse, pero en conjunto representan la traslación a piedra del texto de los evangelios de San Mateo y San Marcos: "...*Id, pues y haced discípulos a todas las gentes... enseñándoles a guardar todo cuanto yo os he mandado. Y sabed que yo estoy con vosotros todos los días hasta el fin del mundo*" (Mat. XXVIII, 19-20).

Esta escena que no se menciona en el *Manual* bizantino, corresponde al final del evangelio de San Mateo que no menciona la Ascensión de Cristo que hallaremos en el próximo capitel.

Decoración del ábaco: Tallos entrelazados geoméricamente compuestos de lazos angulosos, simétricos y regulares.

CAPITEL N.º 22 (ARQUERÍA SUR)

Pilastra del ángulo sudeste (Figs. 125, 126, 128, 129, 130, 131).

Dos escenas. Cada una de ellas en dos planos superpuestos.

a) *Ascensión de Cristo* (Marc. XVI, 19; Luc. XXIV, 51; *Acts.* 1, 9).

b) *Los Apóstoles con la Virgen María* (*Acts.* I, 13-14).

a) La Virgen de pie en posición "orante". Su toca y vestidos de tipo bizantino con las transformaciones románicas que hemos visto en sus representaciones anteriores en este ciclo. A su alrededor todos los Apóstoles miran fijamente hacia el cielo. Varían sus posturas y gorros. Cruzan sus piernas como si se movieran hacia un lado o unos hacia otros. Sus manos levantadas hacia donde Cristo había desaparecido entre las nubes. Las varias posturas sirven al escultor para quebrar la monotonía de figuras repetidas con las mismas vestimentas. El artista no ha llegado a una diferenciación en la expresión individual de los rostros, pero la mirada de los Apóstoles, fija en el alto, es impresionante.

En esta parte baja de la pilastra se sigue literalmente el texto sagrado (*Acts.* I, 9): *Y cuando ellos miraban fijamente hacia el Cielo, una nube cubrió al Señor y lo escondió a sus miradas*". El escultor ha situado a Cristo en la parte alta de la pilastra, pero supone que los Apóstoles no lo ven, pues queda oculto por las nubes.

El escultor de Tudela ha seguido las instrucciones del *Manual* bizantino, pero al igual que los miniaturistas de la época ha introducido algunas variaciones. Las instrucciones bizantinas dicen: "Los Apóstoles, atónitos, con las manos levantadas miran hacia el Cielo. La Virgen María, entre ellos, también mira al Cielo". El texto se sigue con relativa fidelidad en Tudela y en el Psalterio de York contemporáneo (Fig. 127), pero menos en el también coetáneo Beato de Navarra (Fig. 51). Las instrucciones siguientes, relativas a los dos ángeles con rollos, se siguen en el Psalterio pero no en Tudela ni en el mencionado Beato. El final de las instrucciones: "Es recibido por una multitud de ángeles con trompetas y címbalos, y muchos instrumentos de música", solamente aparece en el Beato.

En la cara Este de la parte alta de la pilastra, Tudela difiere del *Manual* que describe a Cristo sentado en las nubes. Nuestro escultor, de modo semejante al pintor del Beato contemporáneo, representa a Cristo de pie sobre las nubes y rodeado por ellas. A cada lado los dos ángeles, muy mutilados pero visibles. Cristo usa corona en contraste con el mencionado manuscrito, pero en ambos viste la misma larga túnica real.

El estado de conservación de la talla hace muy difícil asegurar si es obra de la misma mano que realizó las esculturas de la parte baja, o si éstas, y la representación de Cristo como Pantocrator en Sede Majestatis de la cara Sur, pertenecen a otro escultor.

b) Cristo glorioso, está representado entre nubes, indicadas por depresiones en línea quebrada alrededor de la orla. Cristo usa corona y posee cara rectangular con barba corta y muestra las llagas de las palmas de las manos (Fig. 129).

En la parte baja de la cara Oeste, se representa una escena posterior a la Ascensión, pero no precisamente la "Venida del Espíritu Santo", sino la Reunión de los Apóstoles.

Los Apóstoles, sentados en una casa (el interior se indica del modo habitual, con arcos). La decoración arquitectónica que consiste en arcos sobre columnas

está muy bien conservada. Las figuras, agrupadas en actitud de conversar (Fig. 130). Grupos de dos o tres Apóstoles, y en una escena, la Virgen está sentada, de frente en actitud de oración (Fig. 131) entre los Apóstoles. Las figuras sentadas cruzan las piernas en una actitud tosca.

La escena como tal, no se describe en el MANUAL, el escultor sigue literalmente la Biblia: "...y ellos perseveraron con gusto en la oración con la mujer, y María la Madre de Jesús..."

Decoración del ábaco: Cintas geométricas de lacerias, entrelazadas con motivos foliáceos seguidos. Los motivos de lazos redondeados en figura de 8. El motivo foliáceo de orientación alterna.

Decoración de la pilastra: Guirnaldas de palmetas aplicadas verticalmente. Talla profunda con efecto de lacerias.

#### CAPITEL N.º 23 (ARQUERÍA MERIDIONAL)

Grupo de tres columnas (Figs. 132, 133).

*Koimesis (Dormición de la Virgen).*

- a) Cara Oeste: *Los Apóstoles reunidos.*
- b) " Norte: *La Divina Madre llevada al sepulcro.*
- c) " Sur: *La Asunción de la Virgen.*
- d) " Este: *El sepulcro abierto lleno de rosas.*

a) Los Apóstoles aparecen reunidos. La escena está muy mal conservada.

b) Esta cara muestra un tema raramente representado. San Pedro, San Pablo y San Juan llevan a la Virgen hacia el sepulcro. La escultura está muy destruída, pero dada su rareza constituye uno de los capiteles más interesantes.

c) La Virgen se representa de pie, de frente, en el interior de una orla formada por nubes. Cuatro ángeles en las esquinas levantan la orla. La Virgen usa corona, pues es la Reina del Cielo, que se eleva triunfante y gloriosa. Sin embargo, la figura de la Virgen no es majestática como en otras representaciones. La sencillez trágica de la Virgen en oración del anterior capitel (n.º 22), se transforma súbitamente en una figura como muñeca aunque con postura también orante. El óvalo de su cara se redondea en un rostro de muñeca.

Este lado del capitel está labrado por un escultor quizás de Italia, que no sigue el estilo del maestro, y que rompe completamente con la iconografía y el espíritu bizantino.

d) En este lado se representa a uno de los Apóstoles, Tomás, que se hallaba ausente cuando murió la Virgen y que cuando llegó, poco después, no quería creer en su resurrección. Deseaba que fuera abierta la tumba ante él y cuando la abrieron, apareció llena de rosas. Tomás, mirando hacia el Cielo, contempla el cuerpo de la Virgen envuelto en un nimbo de luz.

Esta escena no sigue el MANUAL bizantino, sino que es una interpretación abreviada de la leyenda apócrifa<sup>58</sup>. La leyenda habla de que un ángel anunció a la Virgen su muerte, quien pidió a los Apóstoles que estuvieran reunidos para entregar su alma a Dios en su presencia.

Esta escena es la única ilustración del ciclo mariano. Por estar la iglesia de Tudela dedicada a la Virgen, la presencia de este capitel describiendo la exaltación y deificación de María en cuerpo y alma, se explica por sí misma. Decoración del ábaco. Lacerias geométricas y motivos foliáceos alternos, en dibujo continuo. El elemento geométrico es angular.

<sup>58</sup> Mrs. JAMESON. *Legends of the Madonne.*

CICLO II  
CICLO HACIOLOGICO

CAPITEL N.º 24 (ARQUERÍA SUR)

Grupo de dos columnas (Figs. 134 y 135).

*Conversión de San Pablo (Acts. XXII, 6-13).*

a) Cara Este: *Pablo en el camino de Damasco.*

b) " Oeste: *Ananías cura a Pablo.*

a) Pablo yace postrado en el suelo con los ojos cerrados, para mostrar que ha quedado ciego. Encima, se representa el Cielo con Cristo. Pablo no se cubre los ojos como se indica en el MANUAL bizantino, sino que empuña, con su mano derecha la espada y sostiene con la izquierda un rollo. Sobre éste la frase "*¿Saulo. Saulo, por qué me persigues?*", está borrada. Cerca de Pablo, aparecen tres hombres de pie, mudos por el asombro (caras norte y sur del capitel).

b) Un ayudante joven (sobre la cara norte del capitel), lleva agua bendita a Ananías, y tiene lugar el bautismo de Pablo, en su cama. Se representa como de costumbre el interior de la casa, mediante arcos planos sobre columnas situadas en los ángulos. Ananías cura la ceguera de Pablo, bautizándolo. Ahora sus ojos están abiertos. Pablo está pintado exactamente como indica el MANUAL bizantino, calvo, con frente ancha, abombada. Su representación en esa forma se hace algo esquemática y aparece en los manuscritos (Fig. 135), bordados y esmaltes del siglo XII, inspirados en el arte bizantino.

La idea que envuelve la representación es la ilustración del salmo "*Dominus illuminatio mea*", y probablemente los peregrinos lo entonarían al llegar a ese lugar.

Decoración del ábaco: palmetas encerradas en arabescos formados por el desarrollo de hojas de palma dobles, intercaladas.

CAPITEL N.º 26 (ARQUERÍA SUR)

Pilastra intercalada (Figs. 136).

*Martirio de San Lorenzo.*

La escena ocupa la cara oriental del capitel, las otras tres caras aparecen tan maltrechas que no pueden identificarse, excepto la del oeste, que parece representar otro martirio.

San Lorenzo está extendido sobre las parrillas, las llamas debajo, alcanzan su cuerpo. Decio con corona y con las piernas cruzadas, aparece sentado en la esquina nordeste volviendo la espalda para no presenciar la ejecución.

San Lorenzo, Diácono de Huesca, sufrió martirio en Roma en la persecución de Valeriano, el 10 de Agosto del año 258. El martirio fué representado muy pronto con iconografía distinta. El mártir lleva las parrillas, o está cerca de ellas, como en los mosaicos del siglo V del mausoleo de Gala Placidia en Ravena. La misma iconografía se usó en el claustro de San Pedro de la Rúa, en Estella, quizás de una década anterior. Tudela sigue la misma iconografía pero no el estilo.

Decoración del ábaco: Arabescos de tallos ondulados rellenos de hojas de acanto afrontadas, semejantes a conchas. En las esquinas, aparecen máscaras, de cuya boca salen los róleos que forman el arabesco.

CAPITEL N.º 27 (ARQUERÍA SUR)

Grupo de dos columnas (Figs. 137, 138).

*Martirio de San Andrés.*

- a) Cara Este: *Detención de San Andrés.*
- b) " Oeste: *El martirio del Santo.*

a) San Andrés es conducido por dos hombres que lo detienen poniéndole las manos sobre los brazos. Le conducen ante Egeas, que lleva corona, y se halla de pie en el ángulo del capitel.

b) San Andrés aparece atado a su cruz en posición vertical, con la pierna izquierda forzada hacia arriba. Dos verdugos, uno a cada lado, le atan. Palmas verticales rellenan el fondo.

La misma iconografía se usa en San Pedro de la Rúa. Todos los claustros de las proximidades de Tudela dependen de la misma iconografía, pero varían de estilo. Algunas diferencias de poca monta, por ejemplo, en Estella la cruz se halla en posición horizontal, se deben a la interpretación individual del artista.

Decoración del ábaco: Dibujo continuo de motivos alternos de hojas de palma.

CAPITEL N.º 29 (ARQUERÍA SUB)

Grupo de dos columnas (Figs. 139, 140, 141).

*La leyenda de Santiago el Mayor.*

- a) Cara Norte: *El verdugo ante el Juez.*
- b) " Este: *San Jaime sentenciado.*
- c) " Sur: *Decapitación del Santo.*
- d) " Oeste: *Traslación del Santo a Compostela.*

a) La primera escena se halla maltrecha aunque puede identificarse. El joven verdugo es la misma figura que el ayudante joven del capitel n.º 24.

b) La figura del juez está colocada en el ángulo; su cabeza toma el lugar de las volutas que aparecen en las otras tres esquinas. Las figuras están mutiladas.

c) La escena de la decapitación, muestra al Espíritu Santo en forma de paloma que desciende de lo alto.

d) En la cara oeste, la translación del cuerpo del Santo a Compostela está realizada por tres personajes que llevan el cuerpo del Santo en un bote.

Aunque el capitel está cubierto con figuras, el espacio libre aparece relleno con temas de acanto y palma. Las volutas de los ángulos están formadas con hojas de acanto y piñas. La hoja de palma que rellena los fondos, se usa en la forma más desarrollada del maestro escultor.

Decoración del ábaco: Las curvaturas de un tallo ondulado se rellenan con hojas de acanto estilizadas, resaltando sobre un fondo muy rebajado. El mismo motivo decorativo aparece sobre la iglesia de La Magdalena de la propia Tudela.



CAPITEL N.º 30 (ARQUERÍA SUR)

Grupo de tres columnas (Figs. 142, 143, 144).

*Martirio de San Juan Bautista* (Mar. XVI, 6-11; Marc. VI, 21-28).

- a) Cara Sur: *El banquete de Herodes.*
- b) " Este: *El baile de Salomé.*
- c) " Oeste: *Detención de San Juan.*
- d) " Norte: *Degollación de San Juan.*

a) Se representa la mesa del banquete a la que está sentado Herodes y sus invitados. Herodes, sentado en un ángulo, lleva corona y mira hacia el Este.

b) Salomé bailando con las castañuelas en las manos, en lugar de la tradicional manzana. También lleva el pelo corto frente al tradicional "cabello largo de Salomé". Lleva un rico vestido, bordado el escote y las mangas, anchas y largas. La ropa ajustada y ceñida, indica que se trata de una muchacha. Lleva cinturón con hebilla y falda larga hasta el suelo.

c) La detención de San Juan, solo con dos personajes está muy mal conservada.

d) La escena de la decapitación está muy dañada, pero pueden reconocerse todos los personajes: el Santo inclinado, el verdugo joven y Salomé llevando la bandeja.

La degollación del Bautista está narrada en el evangelio de San Mateo, y más extensamente en el de San Marcos. Ninguno de los evangelistas menciona el nombre de Salomé. "*...Llegado el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías a la vista de todos y tanto agradó a Herodes...*" Flavio Josefo nos indica el lugar del acontecimiento, la fortaleza Macaerus en la orilla oriental del Mar Muerto. Este autor da el nombre de Salomé a la hija de Herodías.

Este tema poético, fué representado a menudo en el arte medieval. Lo vemos en los claustros de Moissac y en varios claustros aragoneses como San Pedro el Viejo de Huesca y San Jacobo de Agüero. Vemos una notable representación de la "Danza de Salomé en un Psalterio inglés, probablemente de Gloucester (Fig. 145)<sup>59</sup> que sigue exactamente las instrucciones del MANUAL bizantino: "Un palacio con una mesa en la que están sentados Herodes con sus principales y nobles. Delante de la mesa, una muchacha ricamente ataviada, baila.

Cerca de la mesa hay una habitación en un lado en la que está sentada Herodías con vestiduras reales; delante de ella una muchacha lleva la cabeza del Precursor en una fuente.

En la lejanía se ve desde el palacio la prisión. El Precursor decapitado yace sobre el suelo exterior. El verdugo cogiendo la cabeza con sus manos, la coloca sobre la bandeja que aguanta la muchacha".

La fecha de este manuscrito es discutida. Se supone que data del final del siglo XII o principios del XIII. Sin embargo parece que es de una época anterior, o que es la copia de un original más antiguo que fue conocido en Aragón y a lo largo del camino de la Peregrinación.

Las dos posiciones de la muchacha en la danza aparecen repetidas, y el manual no da sobre ello indicación alguna. En Moissac vemos la postura derecha, en Huesca la inclinada (Fig. 146). En Agüero ambas posturas (Fig. 147), y en la representación más tardía, Tudela, sólo una, de pie.

<sup>59</sup> *Codex Latin* 835. Bayerische Staatsbibliothek, München.

La estrecha relación entre las tres últimas representaciones citadas, se demuestra también con la decoración de los respectivos ábacos, formados por hojas de parra alternas, unidas por bandas de perlas.

Algunos detalles de Tudela, como las manos colgantes de San Juan con sus largos dedos, las voluminosas mangas hasta el suelo, la posición inclinada pero no yacente del cuerpo decapitado, son semejantes al manuscrito. También la figura juvenil del verdugo y la posición de sus manos y pies, denuncia el manuscrito como modelo. Se copian hasta los pequeños detalles, como los zapatos bordados con perlas de Salomé. La única diferencia son las mangas del traje, en Tudela de tipo más bizantino. En ambos la caída de las telas deja entrever los contornos de los miembros.

Este manuscrito o su original parece haber sido también modelo para otros detalles. La silla con alto respaldo en la que está sentada Herodías, con sus arcos en la parte baja, es de estilo similar a las sillas representadas en los capiteles 2 y 10 de Tudela. La representación de interiores, mediante arcos, es también una semejanza estilística no simplemente iconográfica. Decoración del ábaco: arabescos de hojas de parra bien retalladas, vueltas alternativamente hacia arriba o abajo.

CICLO III  
CICLO DE PARABOLAS

CAPITEL N.º 31 (ARQUERÍA OCCIDENTAL)

Pilastras del ángulo sudoeste (Figs. 148, 149, 150, repetición de las figuras 5, 6, 7).

*Tres representaciones simbólicas.*

- a) Cara Este: *Daniel en la cueva de los leones* (Daniel VI. 16).
- b) " Sur: *Dos unicornios* (Job XXXIX, 9).
- c) " Oeste: *Dos águilas devorando un cadáver* (Job XXXIX, 30).
- d) " Norte: *Destruído*.

Hemos examinado antes este capitel desde otro punto de vista, en un intento de aclarar su significado histórico, si sus esculturas pudieran considerarse como emblemas.

a) La representación de Daniel en la cueva de los leones es una ilustración clara, vigorosa y exacta de la escena del Antiguo Testamento, y por ello varía por completo de la temática de la escultura que hasta ahora hemos analizado. También el estilo es algo distinto. La figura de Daniel es menos voluminosa y tiene las piernas y pies en posiciones más naturales que las representadas en la escultura del ciclo de Cristo. Todas las tres figuras están bien conservadas, y ciertos detalles, como la cadena con la que Daniel ata a los leones, el borde de su vestido, y la piel de los leones, muestra una ejecución rica y cuidada. Hojas de palma, que separan Daniel y los leones, llenan el fondo.

b) La disposición simétrica de dos unicornios afrontados, es la contrapartida de la cara Norte del capitel n.º 1, en la que hemos visto dos gallos afrontados picoteando el árbol de la vida. Los cuernos se mezclan en un intrincado dibujo, muy bello, con las volutas de los ángulos. El conjunto demuestra la mano de un artista mediatizado.

c) Dos águilas simétricas, afrontadas, sobre un cadáver. Esta escena por sus proporciones es de un estilo más avanzado.

El estilo de esta pilastra angular del sudoeste, difiere de la mayoría de los capiteles y se relaciona con los capiteles n.ºs 35, 36, 39 y 41, todos de tema simbólico o puramente decorativo aparentemente de una misma mano. Los ángulos de esos capiteles están formados por grandes volutas de elementos foliáceos. Todos los temas vegetales de estas y del relleno de los fondos, son de dibujo y forma complicada con representaciones zoomorfas complejas y entrelazadas.

La hoja de palma para dividir las escenas o rellenar los fondos, no se abandona, en esta concepción aparentemente distinta, y generalmente aparecen en su forma más desarrollada. El dibujo no es tan sincero como era en la primera parte de las esculturas. En la cara occidental, incluso el cadáver humano forma parte de la idea.

La composición de cada cara es simétrica como si se tratara de emblemas.

Iconográficamente este capitel tiene muchas peculiaridades interesantes: Daniel en la cueva de los leones, envuelve la idea ética del "Triunfo sobre

el Sufrimiento", y puede tener una interpretación histórica a saber: el triunfo de los cristianos sobre los moros.

Los dos unicornios del Libro de Job, fueron símbolos de la pureza desde los primeros tiempos<sup>60</sup>.

La cara Oeste interpreta a Job XXXIX, 30<sup>61</sup> "...Las (águilas) jóvenes sólo se alimentan de sangre: dondequiera que hay un cadáver están allí inmediatamente".

Esta pilastra angular es una bella representación, quizás alegóricamente usada, de "Las maravillas del Poder y de la Providencia del Señor" (Job XXXIX) a las que cuadra la representación de Daniel VI, 16.

El Antiguo Testamento adaptado al sentido cristiano, fué usado en la temática del director espiritual de la arquería occidental de Tudela.

Decoración del abaco: arabescos de hojas de acanto arrolladas. En cada una, cuatro hojas de acanto alrededor de un racimo de uvas. Decoración de la pilastra: guirnaldas verticales de racimos.

#### CAPITEL N.º 32 (ARQUERÍA OESTE)

Grupo de tres columnas (Figs. 151, 152).

*Representación simbólica de tres parábolas.*

- a) *Parábola del Sembrador* (Marc. IV<sup>7</sup>. 2;.
- b) *Parábola de la cizaña* (Mat. XIII, 24).
- c) *Parábola del guía ciego* (Mat. XIV, 14).

a) "*Salió el sembrador a sembrar su semilla*"... Según el MANUAL bizantino, se representa de la siguiente forma: "Cristo de pie, predicando. Lee el Evangelio. Delante una muchedumbre. Distintas clases de hombres ante él. Allí hay aquellos que pasan a lo largo del camino, hablándose unos a otros, indiferentes de Cristo. Un tirano y sus soldados les amenazan con espadas desnudas".

b) "*...El reino de los Cielos es como un hombre que sembró buena semilla...*" Según el Manual bizantino se ilustra del modo siguiente: "Cristo con el Evangelio. Delante un gran gentío. También herejes con demonios sobre las espaldas".

c) "*...Si un ciego guía a otro ciego, ambos caerán en el hoyo...*" Según el mismo Manual se representa: Altos sacerdotes fariseos están enseñando. Sobre sus hombros, demonios les vendan sus ojos. Jesús; ante ellos, en apariencia les escucha. Los demonios también vendan sus ojos. Cristo permaneciendo aparte se los señala a sus discípulos.

Las tres parábolas están representadas con símbolos abreviados. Las caras Este y Norte, muestran una hilera de herejes, fariseos, volviendo la espalda a Cristo que está sentado en el ángulo Sudeste del capitel. Desatienden a Cristo y marchan en dirección a un tirano que les amenaza con la espada desnuda. Sobre sus hombros aparecen demonios sentados (Fig. 151). Jesús en la esquina sudoeste, levanta su rollo, y en una segunda representación, señala los fariseos y su ceguera a sus discípulos (Fig. 152).

<sup>60</sup> Biblia (Job XXXIX, 9): "¿Estará el rinoceronte dispuesto a servirte, o permanecerá en el establo? (Gibbons, Biblia Católica); "¿Estará el unicornio dispuesto a servirte, o se atenderá al pesebre?" (King James, Bible). El unicornio en el texto original era interpretado de modo distinto.

<sup>61</sup> El águila se interpreta generalmente como un símbolo de la Resurrección.

El estilo de las figuras de este capitel es el mismo de los capiteles del ciclo de Cristo, y la disposición de las figuras, análoga; en cada ángulo domina la escena un protagonista importante. El movimiento de marcha y posición sentada, se representa por las piernas cruzadas. Los fariseos llevan las capuchas y los típicos pantalones estrechos, ceñidos, y plegados, bajo sus capas. La diferencia entre ellos y los seguidores de Cristo se muestra en la indumentaria.

Solo la cara Sur está bien conservada (Fig. 152) y da perfecta idea del estilo de las figuras que domina en la mayor parte de los capiteles de Tudela. No obstante, el balanceo del rollo y el movimiento de los vestidos, las piernas cruzadas y los diversos gestos de las manos, animan la representación que es menos rígida y simétrica que las de los otros arcos. Parece realizada por el mismo escultor, pero bajo la dirección de un nuevo guía espiritual. Decoración del ábaco: Un tallo ondulado encierra en cada róleo un motivo de tres hojas de acanto arrolladas. Los motivos alternos hacia arriba o abajo.

CAPITEL N.º 35 (ARQUERÍA OCCIDENTAL)

Grupo de dos columnas (Figs. 153, 154).

*Capitel decorativo* (Posiblemente simbólico) (Sólo se conserva la cara Oeste).

Aguilas entrelazadas con tallos; como hemos mencionado antes (véase nota 61), las águilas simbolizan la Resurrección. El resto de la escultura está destruida y su contenido no puede describirse.

Su estilo y ejecución es el mismo que el n.º 31.

Decoración del ábaco: Lacerías geométricas desarrolladas en las esquinas en hojas de acanto.

CAPITEL N.º 36 (ARQUERÍA OESTE)

Grupo de dos columnas (Figs. 155, 156).

*David y sus músicos.*

En los cuatro ángulos del capitel, aparecen sentados los cuatro músicos. La simetría se incrementa por la presencia de árboles en el centro exacto de cada cara, separando las figuras. No se trata de la palmera u hoja habitual, ni del tipo de árbol que hemos visto en el entierro de Cristo, sino el árbol que aparece en el capitel n.º 42 con la representación de la parábola del "Pobre Lázaro". Aunque entre ambos capiteles existan otros cinco, todos presentan el mismo estilo y análogo modo de ser tratada la iconografía.

El que toca el salterio (Fig. 156) es el mejor conservado de los cuatro músicos<sup>62</sup>. Pocas veces se da una visión tan clara de la fina ejecución de los detalles, como el collar trenzado, los dedos, el instrumento, incluso la sensación de abstracción profunda como ese músico. Las otras figuras están muy dañadas. David se reconoce por su arpa. Está sentado con las piernas cruzadas. Un tercer músico toca un instrumento de cuerda con un arco. El cuarto no puede identificarse.

Los bordes flotantes, delineados, de los vestidos, vitalizan y animan las estáticas figuras, y juegan armoniosamente con las ramas redondeadas de los árboles.

<sup>62</sup> El salterio es un instrumento musical derivado del Qanun islámico que aparece en Europa en el siglo XII.

La combinación de figuras con elementos decorativos es típico del escultor de la arquería occidental.

Según el *Manual* bizantino, David aparece encima del pobre Lázaro con un arpa y una hilera de ángeles que reciben su alma con música de varios instrumentos, lo cual enlaza este capitel con el n.º 42.

Decoración del ábaco: Repetición del ábaco del capitel n.º 6; arabescos de hojas concéntricas curvas semejantes a plumas rizadas.

CAPITEL X." 37 (ARQUERÍA OESTE)

Pilastra intercalada (Figs. 157, 158).

*La leyenda de San Martín.*

a) Cara Sur: *Martín corta su capa y la reparte con el mendigo.*

b) " Norte: *Cristo aparece a Martín.*

a) Martín a caballo encuentra el mendigo aterido de frío que se cubría con unos arbustos. Martín corta su capa y entrega la mitad al mendigo.

b) Cristo rodeado de ángeles aparece en sueños a Martín. Según la leyenda Cristo dijo a los ángeles: "Martín me dió la capa, mostrándoles la media capa".

El estilo y ejecución de la escultura es uniforme en toda la arquería occidental. Está desarrollada en la labra de las formas vegetales que sobresalen en las esquinas a modo de volutas. La talla profunda origina un vigoroso claroscuro, característico del escultor que labró el capitel. Parece que el mismo artista labró algunas figuras de los otros lados del claustro. La figura de Cristo de este capitel, recuerda la del Sumo sacerdote del capitel n.º 10, en el ángulo nordeste. El autor sigue el cánón románico, con las cabezas grandes, pero las mejillas están labradas de modo naturalista. Es muy cuidadoso en los detalles, como por ejemplo, en las patas del caballo, y es capaz de ejecutar la representación del movimiento casi con exactitud, por ejemplo en la figura del joven mendigo, que envuelto en la capa, emprende la marcha (sobre el lado oeste).

San Martín de Tours era muy popular, por lo cual la ciudad de Tours fue un lugar muy célebre de peregrinación. La leyenda aparece también en la puerta norte del crucero *de* la iglesia, probablemente de la misma época.

Decoración del ábaco: Tallos ondulados que encubren en cada vuelta un par de hojas de acanto alternas.

Decoración de la pilastra: El mismo tema del ábaco, aplicado verticalmente. Tallos ondulados formando arabescos de hojas de acanto que envuelven al propio tiempo racimos de uvas.

CAPITEL N." 38 (ARQUERÍA OCCIDENTAL)

Grupo de tres columnas (Figs. 159, 160, repetición de las figs. 62, 63).

*Cacería del jabalí.*

Sobre cada una de las caras del capitel, aparecen distintos animales que huyen o se embisten mutuamente, por ejemplo un perro y un jabalí, debajo de un árbol, que representa una escena de exterior. Los hombres se hallan situados en las esquinas matando el animal salvaje. El tipo del árbol es semejante a los que hemos visto en los capiteles 15 y 5. Parece que se trata del mismo escultor de los temas foliáceos. Sin embargo, las figuras son más natu-

ralistas. La posición de las piernas musculosas, aparecen bellamente combinadas con un motivo decorativo del que forman parte también las colas de los perros y los árboles.

Esta combinación en una misma unidad, de diversos elementos, y el uso de campos diagonales, es característico del estado avanzado de la escultura de Tudela que reaparecerá en San Miguel de Estella.

Decoración del ábaco: Tallos ondulados en cuyas incurvaciones aparecen hojas de acanto aconchadas, dispuestas en sentido alterno.

CAPITEL N.º 39 (ARQUERÍA OCCIDENTAL)

Grupo de dos columnas (Fig. 160).

*Representación simbólica. Buitres devorando liebres y corderos.*

Lacería de tallos, hojas, pájaros, liebres y corderos. Los buitres aparecen devorando los indefensos animales. La liebre, también indefensa, es un símbolo de los hombres que ponen la esperanza de su salvación en Cristo y la Pasión.

La escultura está muy maltrecha y en parte destruida. La parte que se conserva revela la misma mano que labró los capiteles del Pobre Lázaro y David con sus músicos, pues muestra el mismo tipo de árbol e idéntica finura y minuciosa ejecución de los detalles de los temas vegetales y zoomorfos.

Decoración del ábaco: Lacería angulosa de tema geométrico.

CAPITEL N.º 41 (ARQUERÍA OCCIDENTAL).

Grupo de dos columnas (Fig. 161).

*Representación decorativa, simbólica.*

Combinación de elementos foliáceos y zoomorfos de fina talla y dibujo, que aparecen mezclados con monstruos, pájaros, y hojas de palmera y acanto. Las partes conservadas no permiten entrever su verdadero simbolismo.

Decoración del ábaco: Capullos de acanto enrollados en un tallo ondulante.

CAPITEL N.º 43 (ARQUERÍA OCCIDENTAL)

Grupo de tres columnas (Figs. 162, 163, 164).

*Parábola del pobre Lázaro* (Luc. XVI, 19-20).

La parábola aparece ilustrada con tres escenas :

a) Vemos una mesa puesta con gran abundancia de manjares. En ella están sentados hombres con ricas vestiduras. Uno de ellos tiene un vaso en la mano (Fig. 162).

b) Fuera del palacio, en el jardín, representado por dos tipos de plantas, se halla el pobre Lázaro, un perro está lamiendo sus llagas (Fig. 163).

c) El "Infierno", destruido en parte, está representado por un caldero en el que se ve al hombre rico entre las llamas (Fig. 164).

Las tres escenas pueden interpretarse sin vacilaciones y siguen las indicaciones del *Manual* bizantino. La última escena está destruida. En ella se hallaría la figura de Abraham al que implora el hombre rico: "*Padre Abraham, ten piedad de mí*", Abraham responde: "*Hijo, acuérdate que ya recibiste tus bienes durante la vida*".

En la primera escena aparecen sentadas en los ángulos figuras macizas a modo de cariátides. Su cabello, estirado en bucles como cuerdas y sus frentes estrechas, recuerdan la escultura de Jaca. Las escenas están separadas por motivos vegetales que muestran una combinación curiosa de las hojas de palmera estilizadas, con el tipo de árboles que hemos visto en la escena de David y sus músicos.

Esta escena se representa en Francia a menudo, en las puertas laterales junto a las que se situaban los pobres, para que al entrar los ricos estimulara sus peticiones. La existencia de esa escena en este lugar, señala la posibilidad de que hubiera habido allí una puerta, a la que pertenecerían conjuntamente ambos capiteles, el 36 y el 42.

Decoración del ábaco: Arabescos formados por tallos ondulados, en cuyo interior aparecen hojas flanqueando racimos de uvas.

#### RESUMEN

Podemos establecer algunos trazos característicos de esta decoración escultórica del siglo XII, no estrictamente de carácter nacional navarro. En esa época, la imaginería romántica tiene carácter internacional en su estilo y en su iconografía. El estilo mediterráneo procedente del arte bizantino de Sicilia, penetra desde Italia hacia Provenza, y hasta el norte de Inglaterra. En Provenza se desarrolla el estilo italo-pirenaico, y en Inglaterra el italo-inglés. Los grandes viajes y peregrinaciones del siglo XII facilitan la fusión de ambos estilos, antes, geográficamente aislados. En la segunda mitad del siglo, durante el reinado de Enrique II que se casó con Leonor, heredera de Aquitania, se abrió la relación directa desde el Pirineo hasta Inglaterra, pues ambos territorios pertenecieron a un mismo reino. Los Pirineos eran cruzados continuamente por las Peregrinaciones. Los peregrinos llevaban consigo sus libros de salmos, y no debe extrañarnos que puedan reconocerse en Tudela inspiraciones de manuscritos ingleses. No puede determinarse concretamente cuales eran esos manuscritos.

El estilo de la decoración del claustro de Tudela, pertenece al renacimiento del siglo XII, del estilo clásico, tal como fue asimilado en el románico. Su iconografía, y la iconografía de los manuscritos mencionados, está basada en el *Manual* bizantino, en la iconografía bizantina y en el programa decorativo bizantino.

ANNE DE EGRY  
Institute of Fine Arts  
New York University



BIBLIOGRAFIA

- 1) TEXTOS BÍBLICOS
  - a) Sagrada Biblia. Standard Catholic Douay Versión. (Kenedy and Sons). New York.
  - b) Sagrada Biblia. Revised King James Version (Amer. Bible. Soc.) New York.
- 2) MANUSCRITOS BÍBLICOS, Y BIBLIOGRAFÍA CRISTOLOGICA, HAGIOGRÁFICA Y FILOSÓFICO-RELIGIOSA.
  - a) ST. AGUSTÍN. *De Civitate Dei*.  
DAVIS, I. D. *Dictionary of the Bible*. 1953.  
FABRIGO. *Passionario Hispánico*.  
GILSON, E. *Introduction a l'étude de saint Augustin*. París 1943.  
GILSON, E. *History of christian Philosophy in the Middle Ages*. New York, 1955.  
HOLWICK, F. G. *Biographical Dictionary of the Saints*. Saint Louis 1924. *International Standard Bible Encyclopedia*.  
JAMESOX, Mrs. *Legends of the Madone*.  
MIGNE, L'Abbé. *Des Legendes du Christianisme ou collection d'histoires apocryphes*. París 1855.
  - b) *Beatus*, Ms. siglo X, Gerona.  
*Beatus*, Ms. siglo XI Morgan.  
*Beatus*, Ms. siglo XII Madrid.  
*Beatus*, Ms. siglo XII París B. N. nouv. acqu. lat. 1366.  
*Biblia*, Ms. siglo XII Madrid.  
*Codex Egberti*, Ms. siglo X Treveris, Staatsbibliothek, Cod. 24.  
*Psalterio Albani*; Hildesheim Ms. 1169 (comienzos s. XII).  
*Psalterio*, inglés. München, Staatsbibliothek. Cod. lat. 835 (avanzada s. XII)  
*Psalterio*, inglés. Oxford, Ms. Gough. Liturg. 2, siglo XII avanzado.  
*Psalterio*, por Samson Leyden. Universidad de Leyden Ms. lat. 76a.  
*Psalterio* de York. Glasgow Mus.  
*Paulus epístolas*. Berlín Staatsbibl. Ms. (avanzado s. XII).
- 3) BIBLIOGRAFÍA DE LA HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DE TUDELA Y DE LA DOCUMENTACIÓN.

ALTADILL, J. *Provincia de Navarra vn la Geografía del País Vasco-navarro*. (Ed. Martín, Barcelona).

ARCO, Ricardo del, *Aragón*. Huesca 1931.

Enciclopedia Espasa, LXIV, Madrid 1928.

FUENTE, V. de la, *España Sagrada* (L. Rodríguez) Madrid 1866.

FUENTES, Fr. *Catálogo de los Archivos Eclesiásticos de Tudela*. 1944.

GÓMEZ MATEO. *Catedral de Tudela*. *Bol. Com. Mon. Navarra*. Pamplona, 1912.

- GÓMEZ MATEO, M. *El Claustro de Tudela. Bol. Com. Mon. Navarra.* Pamplona, 1921.  
 MADOZ, P. *Diccionario geográfico, estadístico, Histórico de España.* Madrid, 1849.  
 MADRAZO, P. de, *España: sus monumentos y Artes. Navarra y Logroño.* (Cortezo) Barcelona, 1886.  
 MORET, P. *Anales de Navarra.*  
 NADAL DE GURREA, J. *Glorias Navarras* (Díaz de Espada). Pamplona 1866.  
 PICAUD, Aimery. *Codex Calistinus, su cuarto libro. Guía de la Peregrinación.* Ms. siglo XII.  
 YANGUAS Y MIRANDA, J. *Diccionario de Antigüedades del reyno de Navarra.* Pamplona, 1840.  
*Breviario antiguo del Deanato.* Tudela. 1554.

4) BIBLIOGRAFÍA DE LA ICONOGRAFÍA DE TUDELA.

- CARDADERA Y SOLANA, V. *Iconografía española.* Madrid, 1855-56.  
 DIDRON, M. *Iconographie chretienne.* París 1843.  
 ELIADE, M. *Images et symboles.* París, 1952.  
 MALE, E. *L'Art religieux du XII<sup>ème</sup> siècle en France.* París 1928.  
 MILLET, G. *Recherches sur l'iconographie de l'evangile.*  
 PANSELINOS, M. de Thessalonica, *Manual de Pintura bizantina,* Ms.  
 ROHAULT de FLEURY, M. *Iconographie de la Sainte Vierge.* 1878.  
 DOMÍNGUEZ BORDONA, J. *Manuscritos con pinturas.* Madrid, 1933.

5) BIBLIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA Y ESCULTURA DE TUDELA.

- ARCO, Ricardo del *Guía artística y monumental de Huesca y su provincia.*  
 BERTAUX, E. *La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV<sup>ème</sup> siècle en Histoire de l'Art* Michel. París, 1929.  
 BALTRUSAITIS, J. *Les chapiteaux de San Cugat del Vallés.* París 1931.  
 BIURRUN Y SÓTIL, T. *El Arte románico en Navarra.* Pamplona, 1936.  
 BEVAN, *History of Spanish Architecture.*  
 CAMPS CAZORLA, E. *El Arte románico en España.* Barcelona, 1935.  
 DESCHAMPS, P. *Notes sur la sculpture Romane en Languedoc et dans le nord de TEsagne. Bull. Monumental LXXXVIII,* 1923.  
 GAILLARD, G. *Notes sur les tympans aragonais. Bull. Hispanique XXX,* 1928.  
 GAILLARD, G. *Les commencements de Yart roman en Espagne. Bull. Hisp. 1938.*  
 GÓMEZ, M. *El Arte románico español.* Madrid 1934.  
 GÓMEZ, M. *El Arte Arabe. Ars. Hispaniae III.*  
 GUDIOL Y GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románica. Ars. Hispaniae V.*  
 KING, G. G. *The Way of St. James.* New York, 1920.  
 LAMBERT, E. *L'Art gothique en Espagne au XII et XIII<sup>ème</sup> siècles.* París, 1931.  
 LAMPÉREZ, V. y ROMEA, *Historia de la Arquitectura cristiana en la Edad Media.* Madrid, 1908.  
 LOZOYA, Marqués de, *Historia del Arte Hispánico.* Barcelona, 1931.

LA ESCULTURA DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TUDELA

- LAVERGNE, A. *Les chemins de Saint Jacques en Gascogne*. Bordeaux, 1887.
- MAYER, A. *El estilo románico en España*. Madrid 1931.
- MAYER, A. *Mittelalterliche Plastik in Spain*. München, 1922.
- PORTER, A., K. *Pilgrimage Sculpture*. *Amer. Jour. Arch.* XXVI, 1922.
- PORTER, A., K. *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston, 1923.
- PORTER, A., K. *Spanish romanesque Sculpture*. New York, 1928.
- PIJOAN, *Summa Artis*, IX.
- SERRANO FATIGATT, E. *Escultura de los siglos XII, XIII*. *Bol. de la Soc. Esp. Exc. Cient.* VIII, 1900.
- SERRANO FATIGATT, E. *Esculturas románicas navarras*. Ibidem. 1901.
- STREET, G., E. *Gothic architecture in Spain*. Londres, 1869.
- URANGA, J. *El camino de Santiago a través de Navarra*. Pamplona, 1954.

## CATALOGO DE LOS CAPITULES

N.º del Pilar	Lámina
1) Cara Sur: Anunciación, Visitación . . . . .	XIII, XX
Cara Oeste: Destruída.	
Cara Norte: Arbol de la Vida . . . . .	XX
Cara Este: Natividad . . . . .	XII, XXI
2) a) Adoración de los pastores . . . . .	XXI
b) Adoración de los Magos . . . . .	XXII
3) Candlemas (Presentación al Templo). . . . .	XV, XXII, XXIII
4) Destruído.	
5) Bodas de Canaa . . . . .	XXIII, XXIV
6) Bautismo de Jesús . . . . .	XXIV, XXV
7) Destruído. . . . .	
8) La Resurrección de Lázaro. . . . .	XXV, XXVI
9) Entrada en Jerusalén . . . . .	XXVI, XXVII
10) Cara Norte: Conciliábulo de Sacerdotes y fa- riseos . . . . .	XI, XXVII
Cara Este: Pacto de Judas con los fariseos ...	XIII
Cara Oeste: El Lavatorio . . . . .	XXVIII
Cara Sur. Cena mística . . . . .	XV, XXVIII
11) Cristo y sus discípulos en el huerto de Getsemaní	XXVIII
12) La traición de Judas . . . . .	XXIX
13) Destrozado.	
14) El Santo Entierro . . . . .	XVIII, XXIX
15) La custodia del Sepulcro . . . . .	XIII, XXX, XXI
16) Cara Sur: El descenso al Limbo . . . . .	XXXI
Cara Norte: El angel anuncia la Resurrección	XXXII
17) Cara Este: Dos ángeles sentados en el sepulcro vacío.	
Cara Norte: Cristo se aparece a las Marías.	
Cara Sur: Cristo aparece a María Magdalena .	XXXIII
Cara Oeste: Cristo aparece a Santiago . . . . .	XXXIII
18) La cena de Emaus . . . . .	XVII, XXXIII, XXXIV
19) Destruído.	
20) Cristo aparece a los Apóstoles . . . . .	XXXIV
21) Cristo instruye a los Apóstoles . . . . .	XXXV
22) a) Ascensión de Cristo . . . . .	XXXV, XXXVI
b) Consejo de María y los Apóstoles . . . . .	IV, XI, XII
23) Dormición v Asunción de la Virgen . . . . .	XXXVII
24) Conversión de San Pablo . . . . .	XI, XXXVII
25) Destruído.	
26) Martirio de San Lorenzo . . . . .	XXXVIII

N.º del Pilar	Lámina
27) Martirio de San Andrés. . . . .	XXXVIII
28) Destruído.	
29) Leyenda de Santiago el Mayor. . . . .	XXXVIII, XXXIX
30) Martirio de San Juan Bautista. . . . .	XIX, XXXIX, XL
31) Cara Este: Daniel en la cueva de los leones ...	XLI
Cara Sur: Dos unicornios.	
Cara Oeste: Dos águilas sobre un cadáver.	
Cara Norte: Destruída.	
32) Tres parábolas. . . . .	XLI
33) Destruído.	
34) Destruído.	
35) Motivos decorativos zoomorfos y vegetales. . . . .	XX, XLII
36) David y sus músicos. . . . .	XV, XLII, XLIII
37) La leyenda de San Martín. . . . .	XLIII
38) Escena de caza de jabalíes. . . . .	XII, XIX, XLIII
39) Animales simbólicos.	
40) Destruído.	
41) Motivos zoomorfos y vegetales decorativos. . . . .	XLIV
42) Parábola del pobre Lázaro. . . . .	XLIV, XLV



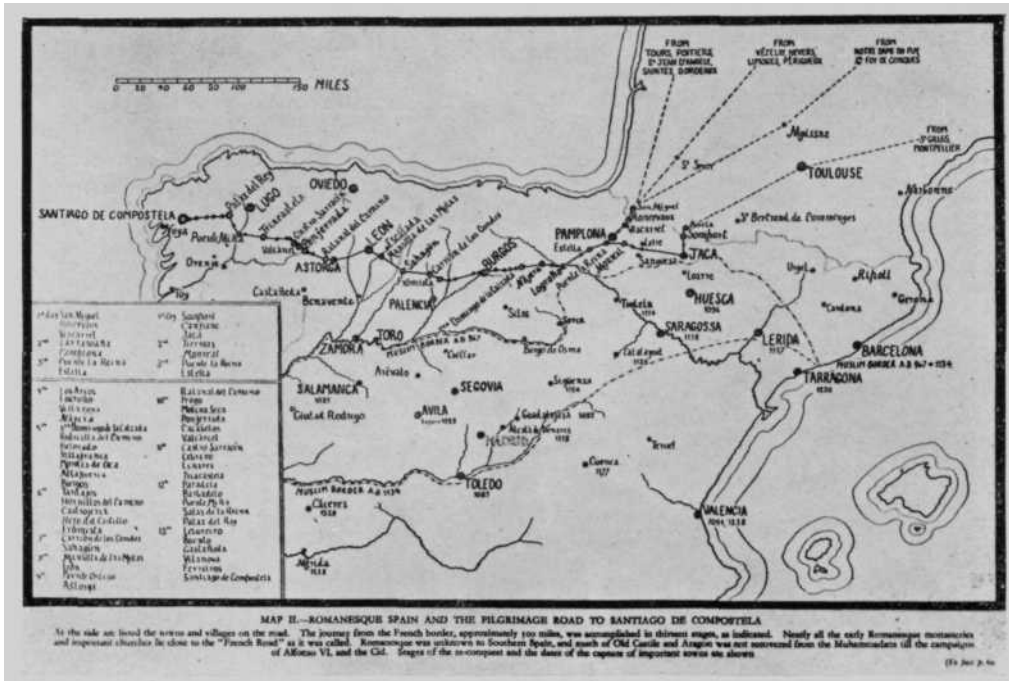


Fig. 1. El camino de la peregrinación a Compostela

(Cortesía del I. F. A)

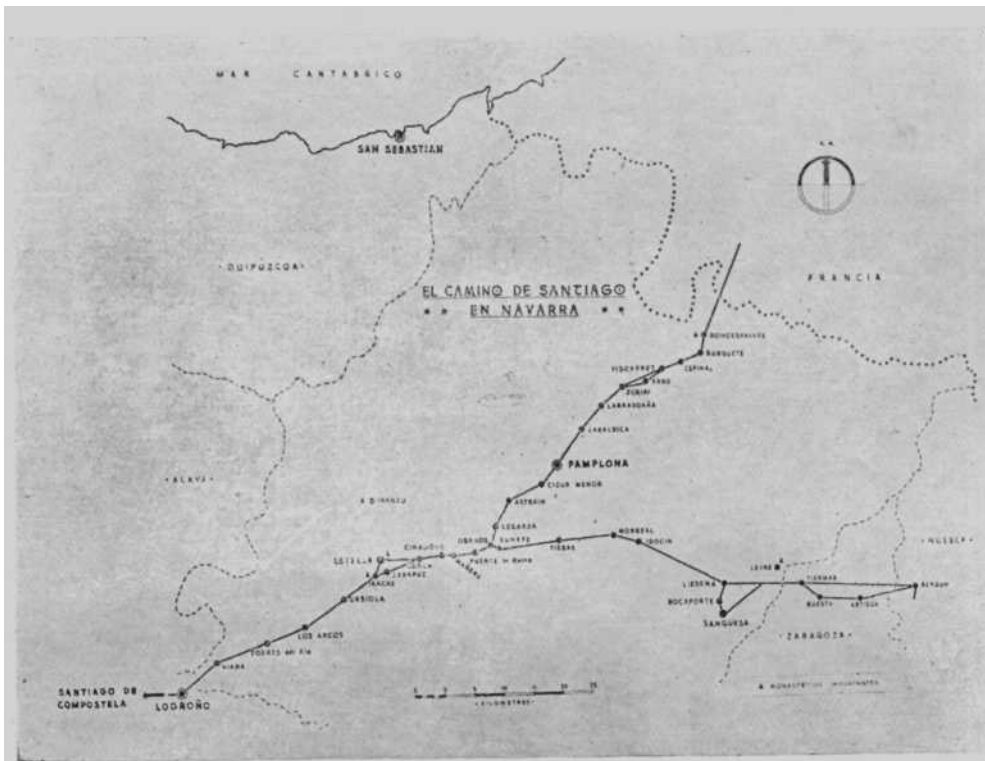


Fig. 1 a. El camino de Santiago en Navarra

(De J. E. Uranga)







Fig. 2. Peregrinos (n.º 18)



Fig. 3. Martirio de Santiago (n.º 19)



Fig. 4. Traslación de Santiago (n.º 29)



Fig. 5. El profeta Daniel en la cueva de los leones (n.º 30)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 6. Águilas sobre un cadáver (n.º 30)



Fig. 7. Unicornios afrontados (n.º 30)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)

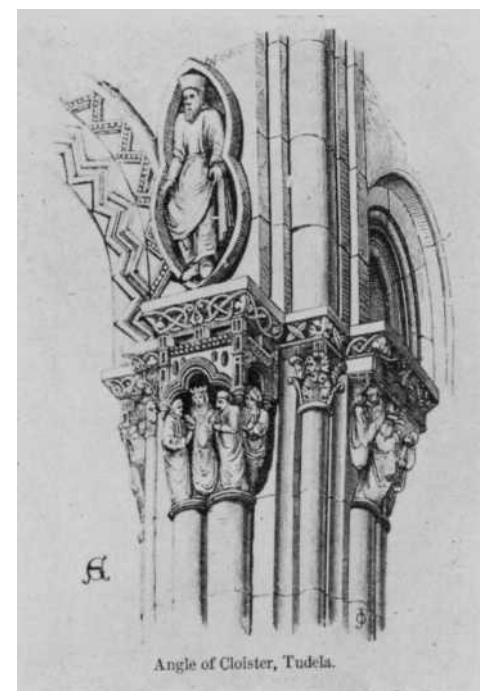


Fig. 8. Pilastra angular n.º 22

(De Street)



Fig. 9. Pilastra angular n.º 22

(Fot. del Dr. W. S. Cook)





Fig. 10. Cristo en una mandorla (Pilar n.º 22)



Fig. 11. La Ascensión del Señor (Pilar n.º 22)



Fig. 12. La Virgen con los apóstoles (Pilar n.º 22)



Fig. 13. Virgen orante y Apóstoles (Pilar n.º 22)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)



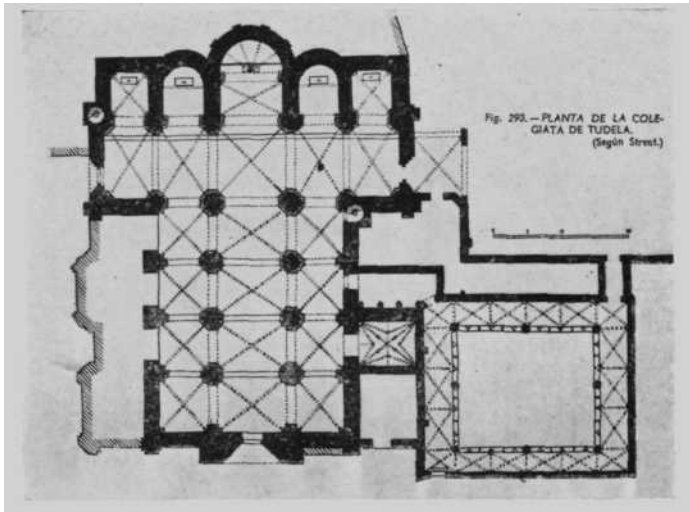


Fig. 14. Planta del conjunto de Tudela  
(De Street)



Fig. 15. Arquería norte mirando hacia el Oeste



Fig. 16. Arquería del Este en dirección Sur. (fotos Arch. J. E. Uranga)







Fig. 17. Arquería del Sur en dirección Oeste



Fig. 18. Arquería del Oeste en dirección Norte



Fig. 19. Detalle decorativo de una arquería (Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 20. Arquivoltas molduradas.



Fig. 21. Guirnalda de racimos sobre el pilar n.º 1 (Fotos Arch. J. E. Uranga)

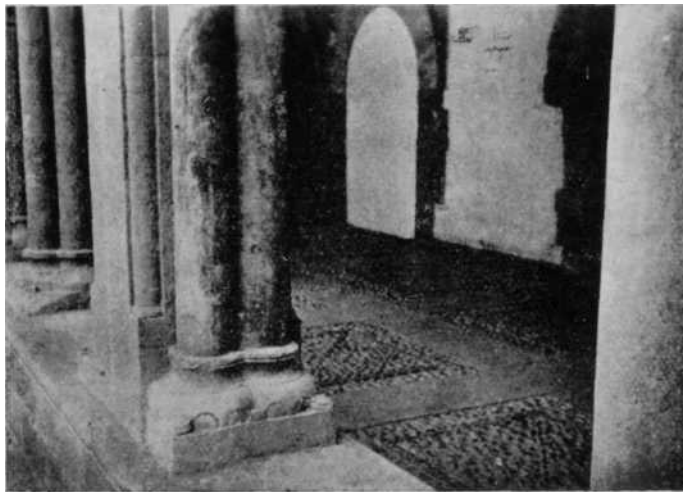


Fig. 22 Basas de columnas.  
(Fot. A. de Engry)



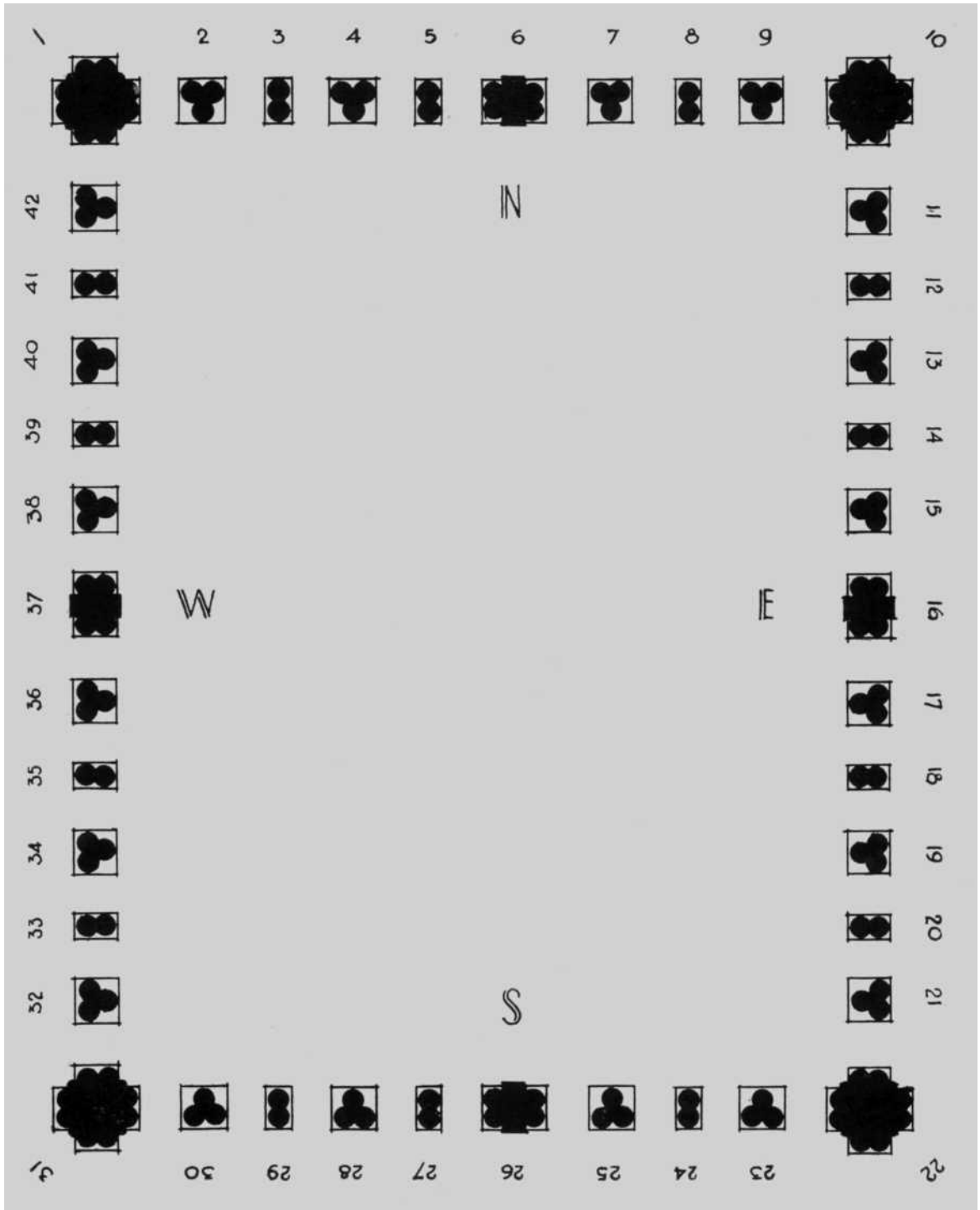


Fig. 23. Plano esquemático del Claustro

(Dib. A de Engrý)



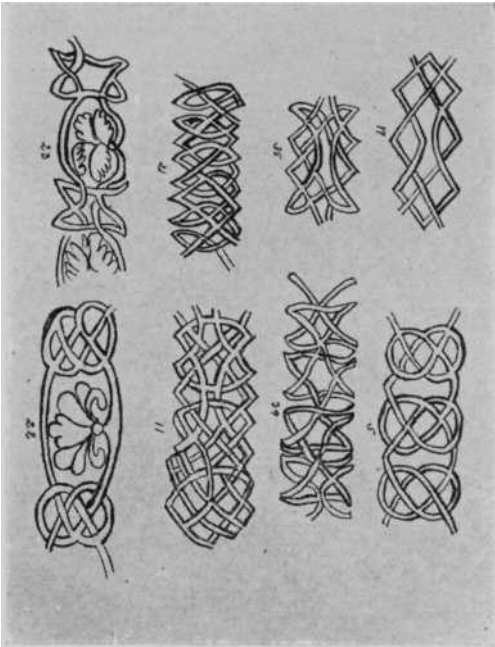


Fig. 24. Motivos de entrelazos  
(Dib. A. de Engry)



Fig. 25. Arco de herradura ae marmol  
en Tarragona  
(Ars. Hispaniae III)

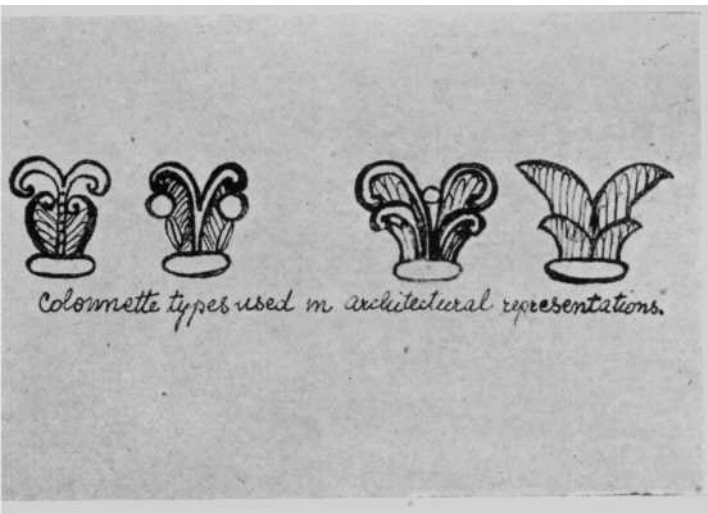


Fig. 26. Tipos de capiteles de las columnas  
(Dib. A. de Engry)



Fig. 27. Capiteles de la Mezquita de Tudela  
(Ars. Hispaniae III)







Fig. 28. Baptisterio de Neon (Ravenna)  
Mosaico (I. F. A.)

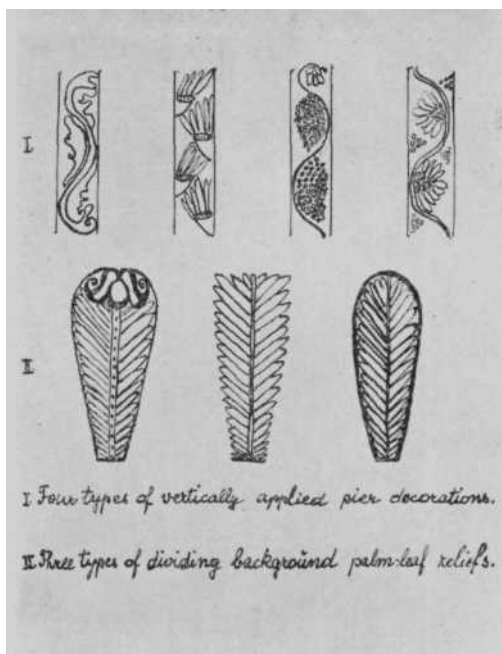


Fig. 31. Esquemas de hojas de palma  
(Dib. A. de Engry)



Fig. 29. Beatus Morgan fol. 9  
(Morgan Library y I. F. A.)



Fig. 30. Hoja de palma sobre un capitel  
de Huesca  
(Fot. A. Mas)





Fig. 32. Temas decorativos en forma de abanico de una guirnalda (n.º 10)



Fig. 33. Borde decorado con motivos en abanico en un Psalterio inglés (München Staatsbibl. lat 835)



Fig. 34. Tres apóstoles con peinado distintos (n.º 22)



Fig. 35. San Pablo (n.º 24)

(Fotos Arch J. E. Uranga)





Fig. 36. San Pablo  
(Ms. Staatsbibl. Berlin)



Fig. 37. Detalle de piernas cruzadas  
(Pilar n.º 22)



Fig. 38. Cacería de jabalíes (n.º 38)



Fig. 39. «Natividad» (n.º 1)  
(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 40. Consejo del Sanhedrín (n.º 10)



Fig. 41. Detalle de la portada de Moissac  
(Cortesía del I. F. A.)



Fig. 42. Inicial de una Biblia Española del s. XIII  
(Madrid; De D. Bordona)



Fig. 43. «Fariseos» (n.º 15)



Fig. 44. «Anunciación del Señor» (n.º 1)  
(Fotos Archivo J. E. Uranga)







Fig. 45. «Resurrección de Lázaro» sobre un capitel de S. Juan de la Peña  
(Fot. A. Mas)



Fig. 46. «Anunciación», del Beato de Gerona  
(Cortesía del I. F. A.)

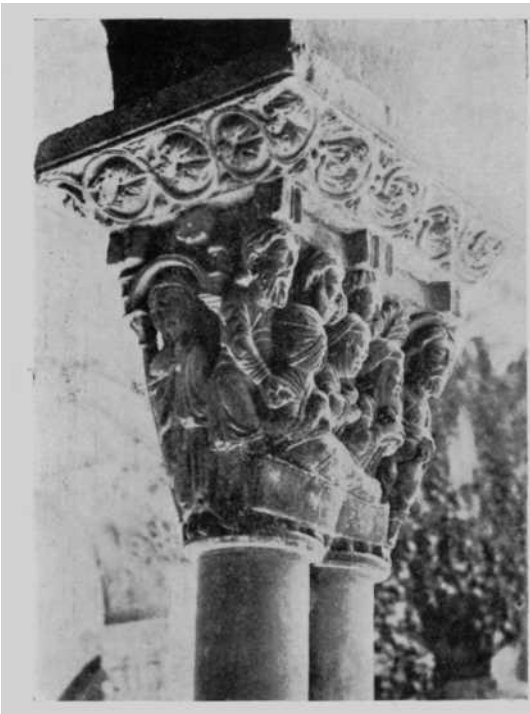


Fig. 45 a. «Resurrección de Lázaro» en un capitel de Tudela  
(Foto Archivo J. E. Uranga)



Fig. 47. «Angel de Esmirna» en el Beato de Madrid  
(De D. Bordona)





Fig. 48. «Ultima cena», en San Juan de la Peña  
(Fot. A. Mas)



Fig. 48 a. «Ultima cena», en Tudela



Fig. 49. «David y sus músicos» (n.º 36)



Fig. 50. «Presentación al templo» (n.º 3)  
(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 51. «Ascensión del Señor» en el Beato de Navarra

(B. N. nouv. acqu. lat. 1366, publ. D. Bordona)



Fig. 52. Psalterio de Luis de Leyden

(Univ. Leyden Ms. lat. 76 a.)

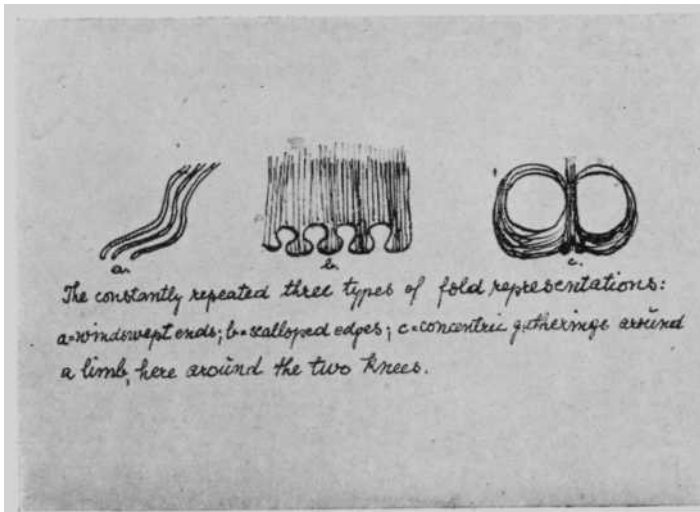


Fig. 53. Tres tipos de pliegues del vestido

(Dib. A. de Engry)





Fig. 54. «Los peregrinos de Ercus» (n.º 18)  
(Foto Arch. J. E. Uranga)



Fig. 55. «Los peregrinos de Emaus» en el Salterio Albani

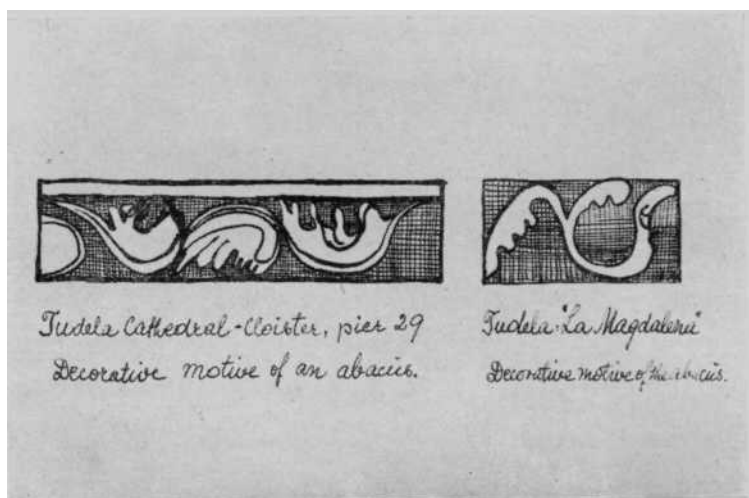


Fig. 56. Temas decorativos en Tudela







Fig. 57. «El Santo Entierro», en Pamplona (Capitel del Museo)

(Foto Arch.J. E. Uranga)



Fig. 58. «El Santo Entierro», en Estella

(Cortesía del I. F. A.)



Fig. 59. «El Santo Entierro», en Tudela  
(n.º14)

(Foto Arch. J. E. Uranga)





Fig. 60. «Salomé», de St. Etienne de Toulouse



Fig. 61. «Salomé» de Tudela (n.º 30)



Fig. 62. «Cacería de jabalí» de Tudela (n.º 38 cara Norte)



Fig. 63. «Cacería de jabalí» de Tudela (n.º 38 cara Sur)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 64. Capitel decorativo (n.º 35)



Fig. 65. Capitel de San Miguel de Estella  
(Cortesía del I. F. A.)



Fig. 66. «Anunciación y Visitación» (n.º 1)



Fig. 67. «Arbol de la Vida» (n.º 1)  
(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 68. «Natividad (n.º 1)



Fig. 69. «Natividad» en el Md. Goug liturg. 2 Oxford, Bodleian Libr.



Fig. 70. Adoración de los pastores.  
Detalle (n.º 2)



Fig. 71. Adoración de los pastores.  
Detalle (n.º 2)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)







Fig. 72. «Adoración de los Magos» (n.º 2)



Fig. 73. «Adoración de los Magos». Detalle (n.º 2)



Fig. 74. «Presentación» (n.º 3)



Fig. 75. «Presentación» (n.º 3)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 76. «Presentación al templo» (n.º 3)



Fig. 77. «Presentación al templo» (n.º 3)



Fig. 78. «Las bodas de Canaa» (n.º 5)



Fig. 79. «Las bodas de Canaa» (n.º 5)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 80. «Las bodas de Canaa» (n.º 5)



Fig. 81. «Las bodas de Canaa» (n.º 5)



Fig. 82. «Predicación de San Juan» (n.º 6)



Fig. 83. «Predicación de Son Juan» (n.º 6)

(Foto» Arch. J. E. Uranga)





Fig. 84. «Bautismo de Cristo» (n.º 6)



Fig. 85. «Bautismo de Cristo» en el Salterio Albani (Hildesheim Ms. 1169)  
(Cortesía del I. F. A.)



Fig. 86. «Resurrección de Lázaro» (n.º 8)



Fig. 87. «Resurrección de Lázaro» (n.º 8)  
(Fotos Arch. J. E. Uranga)







Fig. 88. «Resurrección de Lázaro» (n.º 8)



Fig. 89. «Resurrección de Lázaro»  
en San Juan de la Peña  
(Fot. A. Mas)



Fig. 90 «Entrada en Jerusalem»  
Detalle (n.º 9)



Fig. 91. «Entrada en Jerusalem» (n.º 9)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 92. «Entrada en Jerusalem» (n.º 9)



Fig. 93. «Entrada en Jerusalem»  
Detalle (n.º 9)



Fig. 94. «Consejo del Sanhedrín» (n.º 10)



Fig. 95. «Pacto de Judas con los fariseos»  
(n.º 10)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 96. «El Santo Lavatorio» (n.º 10)

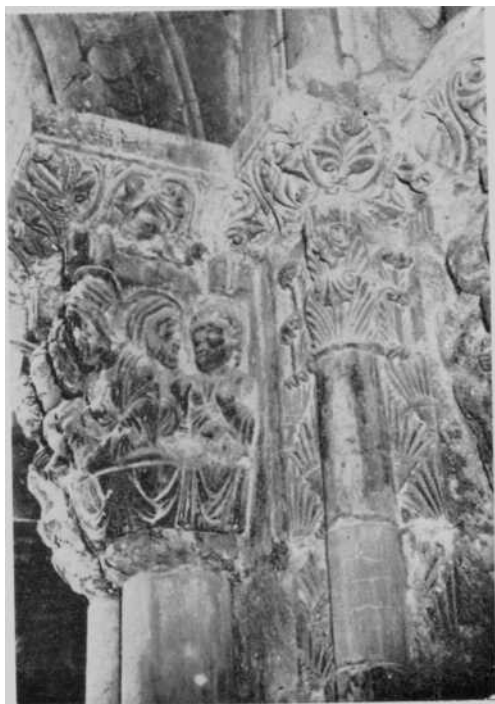


Fig. 97. «Ultima cena»(n.º 10)



Fig. 98. «Cristo y los discípulos en el huerto de Getsemaní» (n.º 11)



Fig. 99. «Los discípulos dormidos» (n.º 11)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 100. «El beso de Judas» (n.º 12)



Fig. 101. «El arresto de Jesús» (n.º 12)



Fig. 102. «José pidiendo el Cuerpo del Señor» (n.º 14)



Fig. 103. «Cristo depositado en el sepulcro» (n.º 14)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)







Fig. 104. «Cristo en el sepulcro» del códice Egbert (Treveris)



Fig. 105. «Cristo en el sepulcro de S. Pedro el Viejo de Huesca»

(Fot. A. Mas)



Fig. 106. «Los guardias del sepulcro' (n.º15)



Fig. 107. «Los guardias del sepulcro» (n.º15)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 108. «Los guardias del Santo sepulcro» (n.º 15)



Fig. 109. «Los fariseos visitan a Pilatos» (n.º15)



Fig. 110. «El descenso al Limbo» (n.º 1)



Fig. 111. «El descenso al Limbo»  
en el Salterio Albani (Cortesía del I. F. A.)  
(Foto) Arch. J. E. Uranga)





Fig. 112. El ángel anuncia la Resurrección  
(n.º 16)



Fig. 113. El ángel anuncia la Resurrección  
en un capitel de Huesca

(Fot. A. Mas)



Fig. 114. Dos ángeles sentados sobre  
la tumba vacía (n.º 17)



Fig. 115. Cristo y las Marías

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 116. Cristo aparece a María Magdalena (n.º 17)



Fig. 117. Cristo se aparece a Santiago (n.º 17)



Fig. 118. Peregrinos (n.º 18)



Fig. 119. Peregrinos (n.º 18)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)







Fig. 120. La cena de Emaus (n.º 18)



Fig. 121. La cena de Emaus en el Salterio Albari (Cortesía del I. F. A.)



Fig. 122. Cristo se aparece a los Apóstoles (n.º 20)



Fig. 1 23. Cristo se aparece a Tomás (n.º 20)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 124. Cristo entre los Apóstoles (n.º 21)



Fig. 125. María y los Apóstoles contemplando la Ascensión del Señor (n.º 22)



Fig. 126. Los Apóstoles miran hacia el Cielo (n.º 22)



Fig. 127. La Ascensión en el Salterio de York. (Cortesía del I. F. A.)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 128. Cristo ascendiendo entre ángeles (n.º 22)



Fig. 129. Cristo en «Sede Majestatis» (n.º 22)



Fig. 130. Apóstoles conversando (n.º 22)



Fig. 131. Los Apóstoles reunidos con la Virgen (n.º 22)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 132. La Virgen llevada al sepulcro  
(n.º 23)



Fig. 133. La Asunción de la Virgen (n.º 23)



Fig. 134. La conversión de San Pablo  
(n.º 24)



Fig. 135. La conversión de San Pablo  
(n.º 24)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)







Fig. 136. Martirio de San Lorenzo (n.º 26)



Fig. 137. Martirio de San Andrés (n.º 27)



Fig. 138. Martirio de San Andrés (n.º 27)



Fig. 139. Martirio de Santiago (n.º 29)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 140. Martirio de Santiago (n.º 29)



Fig. 141. Traslación de Santiago (n.º 29)



Fig. 142. Martirio de San Juan (n.º 30)



Fig. 143. Baile de Salomó (n.º 30)

(Foto» Arch. J. E. Uranga)





Fig. 144. Martirio de San Juan (n.º 30)  
(Foto Arch. J. E. Uranga)



Fig. 145. Martirio de San Juan en un Salterio inglés (München Staatsbibl. lat. 835)



Fig. 146. El baile de Salomé en un capitel de Huesca



Fig. 147. El baile de Salomé en Agüero





Fig. 148. Daniel en la cueva de los leones (n.º 31)



Fig. 149. Unicornios afrontados (n.º 31)



Fig. 150. Aguilas afrontadas sobre un cadáver (n.º 31)



Fig. 151. Una parábola (n.º 32)







Fig. 152. Parábola (n.º 32)



Fig. 153. Decoración zoomorfa y vegetal (n.º 35)



Fig. 154. Detalle del abaco del capitel decorativo (n.º 35)



Fig. 155. David y sus músicos (n.º 36)





Fig. 156. El rey David. Detalle (n.º 36)



Fig. 157. Leyenda de San Martín (n.º 37)



Fig. 158. Leyenda de San Martín (n.º 37)



Fig. 159. Cacería de jabalí (n.º 38)

(Potos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 160. Buitres y liebres (n.º 39)



Fig. 161. Capitel con decoración vegetal y zoomorfa (n.º 41)



Fig. 162. Parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón (n.º 42)



Fig. 163. Parábola del pobre Lázaro (n.º 42)

(Fotos Arch. J. E. Uranga)





Fig. 164. Parábola del pobre Lázaro  
(n.º 42)

(Foto Arch. J. E. Uranga)

