

SOBRE LAS PROFECÍAS DE LA SIBILA, LA PUERTA DEL JUICIO Y LA IMAGEN TITULAR DE LA CATEDRAL DE TUDELA

Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ
jorgejmlpz@gmail.com

Al reflexionar sobre un conjunto monumental de la envergadura y de la trayectoria de la seo tudelana, quien lo hace debe tomar conciencia, en primer lugar, de las veladuras de su mirada, de las circunstancias que le rodean a él y a la propia obra. Además, tener presente que cada etapa ha impreso su huella, impuesto sus cicatrices, alterado los espacios, sustituido los protagonistas... la confluencia de todas ellas configura la catedral de Tudela del siglo XXI. Una imagen que no necesariamente es compartida por todos los tudelanos, ni por todos los feligreses, ni incluso por los visitantes ocasionales que deambulan por sus naves. De hecho, para las generaciones más jóvenes, la percepción del templo está fuertemente condicionada por la imagen resultante de las intervenciones de restauración y reforma que tuvieron lugar durante la primera década del 2000.

Algo semejante a lo que ocurre con la lectura, cada lector obtiene una visión personal del relato, ninguna excluyente, al contrario, todas hablan de las diferentes facetas -miradas- a las que da pie su recepción. El conjunto de ellas conforma un contexto, una circunstancia más amplia: el imaginario social y cultural. Sin ir más lejos, al hablar del templo es necesario apostillar que fue concebido con el rango de colegiata y que no fue hasta 1783, cuando se elevó a sede episcopal. Sin embargo, es una categoría que resulta incuestionable para la mayor parte de la ciudadanía en la actualidad, pero de la que tendrían que desprender para percibir la esencia de muchas de sus particularidades.

Una etapa del templo todavía presente en la retina de las generaciones más veteranas es aquella en la que la capilla del Espíritu Santo estaba encalada, los ventanales de la nave central con vidrieras o el gran rosetón de alabastro completamente cegado. Irreconocible, o inimaginable, para otras, justamente para aquellas que el baile de los gigantes en



Virgen Blanca en su ubicación actual en la capilla de san Juan Evangelista.

el transepto, el último día de la novena, al son del Himno de Santa Ana, forma parte de la liturgia festiva más reciente. También inimaginable en otro tiempo.

La superposición de todas estas huellas, materiales e inmateriales, configuran la historia y la idiosincrasia del templo mayor de la ciudad. Se trata de fragmentos de un pasado y un presente de diversa procedencia que conforman el espacio actual, el marco escenográfico de las principales celebraciones, religiosas y civiles, de la comunidad. Aquellas de carácter material, por su naturaleza, son las más visibles, incluso reconocibles: las «capillas barrocas», «el claustro románico», el «retablo tardogótico», la «sillería gótica» con la «decoración plateresca» de su frontal, etc. A pesar de ello, se trata de unidades descon-

textualizadas, que transmiten y perpetúan partes de un tiempo, a la vez que lo destruye, pues en la mayoría de los casos han perdido los usos y las funciones para las que fueron concebidas. Muchas de estas prácticas no siempre han quedado registradas en testimonios escritos, en algunos casos por pertenecer al ámbito de lo inmaterial, en otros, por la mala fortuna de los archivos. Por ello, el estudio histórico no se debe limitar a este tipo de documento, de hecho, cuando no lo hay, se debe atender a «todo lo que siendo del hombre depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, significa la presencia, la actividad, los gustos y las formas de ser del hombre», como recomendaba Lucien Febvre (1970).



Detalle de la hornacina donde estaba ubicada originalmente la talla románica.

Buen ejemplo de estas limitaciones y a la vez de las potencialidades de otros documentos, como también son las imágenes, se aprecia en el conocimiento del período medieval de la colegiata. Persisten abundantes incógnitas sobre la vida parroquial de aquel tiempo, uno de los de mayor esplendor. Al revisar la literatura artística se notará como domina una perspectiva formalista, que atiende a lo iconográfico o lo estilístico, separando forma y función, empeñándose en la reconstrucción minuciosa de las fases de construcción o en la ilustración de archivos. En ningún caso se trata de desmerecer los trabajos precedentes, al contrario, forman parte de la *mirada* historiográfica de un tiempo y, en muchas ocasiones, suponen los hombros sobre los que poder ver más allá.

Así pues, ha llegado el momento para Tudela, de dejar hablar a las imágenes como reclamaban las voces de los años 80, como la de Jerome Baschet, quien afirmaba que «no puede haber comprensión global de una sociedad sin un análisis avanzado de sus experiencias de la imagen y del campo visual»,

pues juegan un papel esencial en las prácticas sociales e intelectuales. Quizá a través de ellas se pueda dar explicación a algunos de los interrogantes que persisten en la actualidad y que parece ser que la documentación no aporta demasiada luz.

Algunos de los que se pueden formular en relación con el tema de este artículo son: ¿por qué razón y con qué función se situó a la imagen titular en el punto más elevado del ábside mayor? ¿se identificaba con la advocación de Santa María la Blanca o Virgen Blanca? ¿qué fue lo que permitió que semejante imagen (artística y devocional) quedara oculta tras el nuevo retablo a finales del siglo XV? ¿la nueva talla gótica que la sustituyó es la que fue transformada en la actual Santa Ana? ¿qué papel juega en todos estos cambios los valores devocionales, los usos y las funciones de las imágenes?

Efectivamente, para muchos de estas incógnitas todavía no existe una respuesta solvente más allá de meras conjeturas, pero es una problemática que debe atenderse, pues tienen como protagonista, nada menos, que a la imagen central de la vida del templo.

SOBRE LA IMAGEN TITULAR DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA

Como ya he señalado, entre la literatura artística que se ha ocupado del caso tudelano, se aprecia una excesiva atención por leer las imágenes de forma aislada, fragmentadas, impidiendo comprenderlas «en su forma y su estructura, en su funcionamiento y sus funciones», como recomendaba Jean Claude Schmitt (1999). Sobre la extraordinaria talla mariana -hoy sobre un pedestal prismático en la capilla de san Juan Evangelista, se han cargado las tintas sobre sus valores plásticos, sus dimensiones, su monumentalidad, incluso, su valor devocional por contener un conjunto de reliquias en su interior. Asimismo, todos los estudios aluden a su ubicación, en la susodicha hornacina situada en el arranque de la bóveda y flanqueada por los propios nervios.

Si resulta monumental la imagen, no lo es menos la pequeña cámara que la contenía; sin duda, planeada desde el inicio de las obras, con un acceso en la parte trasera (una estrecha escalera, hoy cegada) pero accesible desde la cubierta en aquel tiempo.

No cabe duda que la función principal de situar ahí a la Virgen María era presidir el espacio. Aunque sobre esto cabría incorporar una salvedad, pues como ha destacado Sesma y Tabar (2019), la titularidad del templo a

Santa María es clara y la documentación no refiere en ningún momento a la advocación a Santa María la Blanca o Virgen Blanca, como hoy se conoce a la talla románica. Por lo tanto, conviene indagar sobre este posible cambio y, sobre todo, situarlo en el tiempo. ¿Quizá en el momento de su *descubrimiento* y descenso hacia 1930? ¿Puede tratarse de una contaminación con la capilla de esta advocación y que la historiografía ha interpretado como el templo primitivo o anterior? Por el momento y dado que no es relevante para el argumento de este artículo asumiremos la denominación de la titular, de Santa María, en cuya calidad presidía el templo.

LA NECESIDAD DE DEFINIR EL PROGRAMA UNITARIO

Que la colegiata contó con un programa ideológico completo es una premisa esencial para comprender la misma construcción medieval; éste debió ser proyectado desde el comienzo de las obras hacia 1170 y mantenido hasta su finalización durante el segundo o tercer cuarto del siglo XIII. No obstante, las diferentes circunstancias locales, sociales, políticas o económicas concretas que salpicaron los años de su elevación fueron modelándolo con matices figurativos y materiales (buena muestra de ello son las lecturas sobre la realidad de los judíos en la puerta occidental, que han ofrecido Beatriz Mariño y Lucía Lahoz). Así pues, los programas principales estuvieron fijados desde el comienzo, en aquel momento: el de las tres puertas de acceso, el claustro, la imagen titular y el resto de escultura monumental interior. Independiente de que el proceso de construcción fuera más o menos prolongado, es inconcebible que un proyecto ideológico de esta envergadura fuera improvisando conforme evolucionaba la fábrica. Por lo tanto, se hace necesario y ciertamente urgente abordar un estudio integral de todo el conjunto catedralicio en la época medieval. (Una labor emprendida por Marisa Melero hace unos años y desafortunadamente interrumpida).

LA VISIÓN DE LA SEGUNDA VENIDA Y LA PUERTA DEL JUICIO.

Siguiendo estos principios esbozaremos una hipótesis que permita dar entrada a un discurso orgánico. Para ello se tomará como partida la puerta occidental, la del Juicio, un lugar común y, en algún modo, icónico que la hace reconocida pero no necesariamente conocida, es más, probablemente sea uno de los umbrales sobre los que pesan mayores



La Sibila tiburtina dialogando con un profeta en la primera dovela de la segunda arquivolta.

incógnitas.

Los estudios que se han enfrentado a ella con el fin de extraer noticias sobre la historia y la realidad local que rodeó su talla han dado resultados de especial incidencia, en cambio, cuando se ha tratado de localizar el soporte textual para comprender tal maraña iconográfica, no han sido tan halagüeños. Una amplia variedad de fuentes ha sido argüida -entre ellos San Agustín, de escatología musulmana o la misma visión de Patmos- perdiendo de vista que «un texto, por prolijo que sea en la descripción de los hechos y circunstancias, se presta a infinitas posibilidades de visualización, aun sin contar con las infieles», como advertía Serafín Moralejo (2004).

La materia apocalíptica durante el periodo medieval es un buen ejemplo de la influencia de múltiples fuentes escritas y figurativas que inciden en el *imaginario*, desde las versiones canónicas a una amplia variedad de apócrifos, exegéticos, litúrgicos, poéticos, populares... Entre todas las posibilidades que pudieron estar presentes en Tudela hay una obra que puede arrojar nuevas pistas, pues su creación es coetánea y fue encargada por uno de los monarcas navarros bajo cuyo reinado avanzaron las obras, se trata de la conocida como Biblia de Sancho el Fuerte.

Una de las singularidades que ofrece este códice, ya destacada por Buscher, es la sustitución del Apocalipsis por el oráculo de la Sibila y que la tradición cristiana ha interpretado como la Segunda Venida. No se trata de una feliz casualidad ni de una particularidad excepcional, pues esta visión del final de los tiempos estuvo muy presente en las celebraciones litúrgicas. Los versos del denominado *Iudicii signum* fueron incorporados en el propio Oficio de Difuntos, incluso protagonizan la versión dramatizada del *Ordo prophetarum*. Su interpretación desapareció con el Concilio de Trento, pero el arraigo popular la ha conservado en diversas variantes a lo largo del tiempo y del Mediterráneo, en la versión conocida como *El canto de la Sibila*.

De su apogeo en el medievo da cuenta la gran variedad de representaciones figurativas del tema entre los siglos XI y XIII, en catedrales, iglesias y monasterios.

Uno de los casos paradigmáticos donde un umbral

figurativo atestigua su celebración es el del Pórtico de la Gloria compostelano, como detectó Serafín Moralejo (1988). Lamentablemente, de su representación en la colegiata de Santa María no se conocen noticias, pero existen varias referencias, que, sumadas a la Biblia de El Fuerte, traslucen su presencia en el imaginario.

Como ocurre en el resto de los templos donde está presente, hay que comenzar el rastro en el umbral occidental, lugar donde arrancaba su escenificación. En el caso tudelano, a pesar de los esfuerzos por identificar las escenas de la Puerta del Juicio, la falta de atributos dificulta la mayoría de las filiaciones. A pesar de ello, hay ciertos grupos de personajes que sí lo permiten como ocurre con los profetas ubicados en la segunda y tercera arquivolta; la indumentaria y disposición descubre a Moisés, Aaron, Enoc y David. Justamente, entre ellos, llama la atención la presencia de una mujer en diálogo con otro varón (en la primera dovela de la segunda ar-

quivolta), una pareja que se repite en la tercera dovela de la quinta arquivolta, siendo la única escena duplicada de todo el conjunto.

Esta mujer que encabeza el cortejo de profetas presenta una indumentaria muy específica que la diferencia claramente del resto de féminas, incluso de las nobles. Porta una túnica hasta los pies, ceñida con un cinturón y cubierta con una capa que recoge con su mano derecha, mientras que con la izquierda prende el fiador que la cierra, además propio de las damas cortesanas. El tocado de la cabeza -un capiello plisado en vertical- confirma la posición social que delata el gesto y la filiación francesa del modelo.



Recreación fotográfica de la composición del ábside mayor antes de colocar el retablo.

En efecto, la presencia de una mujer así caracterizada entre profetas hace pensar en la imagen de una Sibila, pues a pesar de que no existe un modelo iconográfico definido en ese momento, se detecta una clara tendencia a dotarla de una imagen clásica y con cierta carga lujosa, por asimilación del

atuendo que viste el personaje en las representaciones dramatizadas.

LA PROFECÍA DE LA PRIMERA VENIDA Y EL VALOR SEMÁNTICO DE LA HORNACINA.

A propósito del programa de los capiteles del interior del templo, Marisa Melero sugirió cierta proyección del discurso de la puerta al establecer relación con las escenas de la lucha entre el bien y el mal. Ahora bien, todavía resta una revisión del conjunto catedralicio desde una perspectiva integral que aúne los usos y funciones de los espacios con las representaciones figuradas, como ya se ha señalado. Un primer camino se puede trazar a partir de las revelaciones de la Sibila y su representación teatral.

Según la tradición, existe una segunda visión que tuvo lugar tres días después de la profecía del final de los tiempos y estuvo motivada por una consulta del emperador Augusto, a cuenta de que un grupo de senadores que

pretendía tributarle honores divinos. En esta ocasión, la profecía tuvo lugar sobre la colina capitolina y la visionaria le advierte de que el gobernante divino está por llegar y le recomienda cuidarse de aceptar tal proposición. La leyenda dio pie al culto de la Virgen del Ara Coeli en ese mismo lugar y que fue consagrado por el papa Anacleto II (1130-1139) en conmemoración de la visión de la Natividad. El relato tuvo amplia difusión en el occidente cristiano, pues gozaba de una potente carga simbólica de autoridad divina sobre el poder civil. A mediados del XIII, la *Leyenda Dorada* consolida el pasaje y pone en boca de Tiburtina: «Esta es el altar del cielo» y «Este niño que ves en el regazo de esa doncella, tiene más categoría que tú, adóralo».

Es aquí, donde entra en juego la imagen nuclear de todo el templo, su titular. La talla de Santa María ha recibido, al igual que la puerta del Juicio, los mayores halagos de la crítica. La figura aguardaba el final de los tiempos tras el retablo mayor (ca. 1489) hasta que en 1930 fue descendida. Hay acuerdo en situar su labra en las últimas décadas del siglo XII, momento en el que el proyecto de la puerta del Juicio debía estar delineándose.

La imagen fue proyectada desde el comienzo de las obras para estar ubicada en la monumental hornacina sobre los tres ventanales que rasgan el muro del ábside mayor y entre sendos pares de óculos en el presbiterio. Esta singular ubicación ha servido para justificar lo extraordinario, también, de sus dimensiones. Probablemente no se ha explotado la carga semántica y simbólica de esta ubicación, no tanto por la altura sino por el efecto visual que provoca la fuerte entrada de luz a través de los grandes vanos inferiores, los de los laterales y su inclusión, entre las nervaduras de la bóveda (elemento celestial por antonomasia). La imagen de Santa María en majestad por encima de la franja lumínica creada por los ventanales con celosías muestra desde el cielo al Niño en su regazo; visualizando la visión profética interpretada como la Primera Venida.

El primer testimonio escrito en suelo hispano de una celebración de este pasaje es tardío y lo localiza Fransesc Massip en 1418 durante la noche de Navidad en la catedral de Barcelona: «cuando para figurar el prodigio se utilizaba la máquina aérea llamada precisamente araceli que descendía, desde las bóvedas del templo, unas imágenes de María y el niño Jesús iluminadas por 230 candelas». La descripción no está lejos de la visión que ofrece la imagen de Tudela, de hecho, permite



Ventanal con celosía del ábside mayor.

mirarla como la petrificación de aquello.

Así pues, considero que no es desencaminado imaginar la imagen de Santa María en majestad como una exaltación permanente de la gloria *in excelsis Deo* y un continuo *memento* de su poder a los gobernantes terrenales que participaban en las celebraciones. De modo que la Segunda Venida del umbral y la Primera, ambas en lo alto, quedan unidas para los fieles por la mediación del espacio terrenal, del eclesial.

Ahora bien, siguen abiertas la mayoría de las incógnitas declaradas al comienzo de este artículo, pues no era nuestra intención dar respuesta a todas, ni si quiera a una parte; quizá el único ánimo cierto es poner de relieve las abundantes lagunas sobre la vida de la colegiata ribereña en el medievo. Virginia Woolf advertía que cuando un tema se presta a controversia uno sólo puede explicar como llegó a tal o cual conclusión y es tarea de otros localizar las certezas y las debilidades que se esconden, aunque, como también me advirtió la profesora Lahoz al comienzo de mis estudios, ciertamente «*la mejor manera de no tener problemas es no planteárselos*».■

Nota: Ampliación en: Jiménez López, Jorge (2018), «*La Puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales, historiográficos y topográficos*», *Príncipe de Viana*, 272.

El autor es miembro de la **Asociación de Amigos de la Catedral de Tudela**.

Fotografías: Blanca Aldanondo.