

TECLA, PABLO Y EL FRONTAL DEL ALTAR DE LA CATEDRAL
DE TARRAGONA EN EL CONTEXTO CREATIVO DEL TARDORROMÁNICO
HISPANO: PROPUESTA DE DATACIÓN E INTERPRETACIÓN*

*THECLA, PAUL AND THE ALTAR FRONTAL OF THE CATHEDRAL
OF TARRAGONA IN THE CREATIVE CONTEXT OF LATE SPANISH
ROMANESQUE ART: A PROPOSED DATE AND INTERPRETATION*

ESTHER LOZANO LÓPEZ
UNED

<https://orcid.org/0000-0003-0513-4748>

CÉSAR GARCÍA DE CASTRO VALDÉS
Museo Arqueológico de Asturias
<https://orcid.org/0000-0003-3253-7796>

Resumen: El imponente frontal de mármol que ornamenta el altar de la catedral de Tarragona permite ahondar en el dilatado proceso histórico de la restauración de la sede metropolitana. Los conflictos eclesíásticos generados a partir del proceso de segregación jurisdiccional respecto a la metrópolis de Narbona, la rivalidad con Toledo a propósito de la primacía hispánica y la voluntad de subrayar la fundación apostólica de la sede explican la dedicación a santa Tecla (discípula de Pablo, *isoapóstolos* y protomártir) y el extraordinario programa iconográfico que plasma una versión de los *Acta Pauli et Theclae*. El prestigio de la *caput ecclesiarum totius Citerioris Hispaniae* (en palabras del arzobispo Oleguer) se refleja en la creación de una obra de calidad excepcional que se inserta en las innovadoras corrientes escultóricas del tardorrománico hispano. El objetivo principal de este trabajo es ofrecer una datación más temprana y una nueva lectura iconográfica para este altar.

Palabras clave: frontal de altar; románico; primacía metropolitana; Tecla; exaltación paulina; transfiguración; catedral de Tarragona.

Abstract: The imposing marble frontal which decorates the main altar in Tarragona cathedral deepens our knowledge of the long historical process by which the metropolitan see was re-established. The ecclesiastical conflicts generated by Tarragona's jurisdictional separation from the archdiocese of Narbonne, Tarragona's rivalry with Toledo for primacy in Spain and its desire to underline the see's apostolic origins explain not only the dedication to Thecla (St. Paul's disciple, *isoapóstolos* and proto-martyr), but also the presence of an extraordinary iconographic programme, which reflects a version of the *Acta Pauli et Theclae* without parallel in medieval art. The prestige of what Archbishop Oleguer described as *caput ecclesiarum totius Citerioris Hispaniae* is reflected in the creation of a work of exceptional quality that is firmly at the centre of the innovative currents of late Romanesque Hispanic sculpture. The main objective of this paper is to offer an early dating and a new iconographic interpretation for this altar.

Keywords: altarpiece; Romanesque; metropolitan primacy; Thecla; Pauline exaltation; transfiguration; cathedral of Tarragona.

* Este estudio se inscribe en el marco del proyecto "Sedes Memoriae. Espacios, usos y discursos de la memoria en las catedrales medievales de la tarraconense. I: memoria institucional, legados personales" HAR2015-63870-R.

SUMARIO¹

1. Presentación de la pieza.– 1.1. Culto a Tecla e identificación con Tarragona.– 1.2. Planteamiento del problema: iconografía y datación.– 2. Discurso visual: vida de Tecla y vínculo con Pablo.– 2.1. Decoración complementaria.– 2.2. Historia de Tecla.– 3. Paralelos artísticos.– 4. Contexto teológico: iconografía del panel central.– 4.1. Tarragona: *caput ecclesiarum totius Citerioris Hispaniae*.– 5. Contexto de producción.– 5.1. Ubicación en el proceso constructivo.– 5.2. Revisión documental.– 5.3. Creación del programa: fuentes textuales.– 6. Bibliografía citada.

En el ábside principal de la imponente catedral de Tarragona se encuentra uno de los altares más singulares de la Edad Media (fig. 1). En 1894 Morera escribió que era *la joya artística mejor que posee nuestra Catedral, á la que no puede igualarse otra alguna de las de España, y á la que no se ha dado la importancia que merece*². Pasado más de un siglo, son escasas las publicaciones que lo mencionan y hasta la fecha carece de estudio monográfico³.



Fig. 1. Ábside de la catedral de Tarragona. Retablo gótico y altar románico (foto: autores).

¹ Abreviaturas utilizadas: Ac = *Acta Pauli et Teclae*; ACT = Archivo de la Catedral de Tarragona; BPT = Biblioteca Pública de Tarragona.

² Morera 1894, p. 98.

³ Habrá que esperar hasta el detallado análisis de Español 1988, pp. 81-103 para que se valore su papel estilístico.

1. PRESENTACIÓN DE LA PIEZA

El frontal de Santa Tecla muestra el ciclo de la vida de la mártir más antiguo y completo de los que han llegado hasta nosotros, y resulta único por múltiples aspectos: porque está trabajado en mármol (símbolo de prestigio relacionado con *Tarraco* y vinculado a la imagen de la gloria); por sus dimensiones y por su composición, narración y peculiaridades iconográficas.

En la Corona de Aragón casi todos los frontales románicos eran de madera⁴ y, aunque en el resto de territorios cristianos hispanos existen piezas de piedra, son de arenisca, tienen otra temática y menores dimensiones⁵ (fig. 2). Tampoco en Francia son frecuentes los frontales marmóreos, si bien destacan los de Saint-Guillem-le-Désert⁶, Apt⁷ o Marsella⁸.



Fig. 2. Frontales de altar de piedra conservados en iglesias castellanas: Soria, Butrera, Villasana de Mena y Almazán (montaje: autores).

⁴ Entre los siglos XII-XIII constan 29 frontales en el Museu Nacional d'Art de Catalunya: Castiñeiras 2007, p. 125; y hay 13 en el Museu Episcopal de Vic (agradecemos a Marc Sureda su amabilidad al proporcionarnos estos datos). Carbonell-Lamothe 1979, pp. 71-86; Blasco 1984; Kroesen, Schmidt (eds.) 2009; Castiñeiras 2011, pp. 9-75; Kroesen 2014, p. 17.

⁵ De los pocos ejemplares conservados destacan los castellanos. El de San Nicolás (Soria), hoy en el Museo de la concatedral de San Pedro, es un ejemplar de 1,57 m de longitud que muestra la Entrada en Jerusalén: Rodríguez 2002a, pp. 1015-1016. El de Butrera (Burgos), hoy encastrado en el muro septentrional de la nave, tiene 1,43 m de longitud y su escena principal es una Epifanía: Rodríguez 2002b, pp. 1648-1649. El de la Asunción de Villasana de Mena (procedente de Nuestra Señora de las Altices, Burgos) tiene 1,41 m de longitud y su escena principal es también una Epifanía: Rodríguez 2002c, pp. 2165-2166. Y el altar de la nave del evangelio de San Miguel de Almazán (Soria) mide 1,30 m de longitud y presenta el asesinato de Thomas Becket: Rodríguez 2002d, pp. 140-142. Hay otros interesantes ejemplos de estas fechas como Sainte-Marie d'Avenas; Saint-Christol-d'Albion; Saint-Genou; Saint-Pierre d'Airvault; Cléry o San Giovanale de Orvieto.

⁶ 1,40 m de longitud.

⁷ 2,25 m de longitud.

⁸ 1,91 m de longitud.

El bloque monolítico tarraconense tiene un tamaño excepcional: sólo la losa esculpida mide 0,83 m de altura (0,98 m hasta el suelo y 1,26 hasta la parte superior de la *mensa*) y tiene 2,13 m de longitud. Con las columnas románicas, el altar medía 2,41 m de largo (y fue ampliado a principios del XIV, lo que le añadió 0,36 m)⁹ (fig. 3). En origen contaba con casi un metro más que la mayoría de sus contemporáneos, lo que revela una voluntad clara de mostrar un ostentoso signo de poder en medio de un inusitado presbiterio.

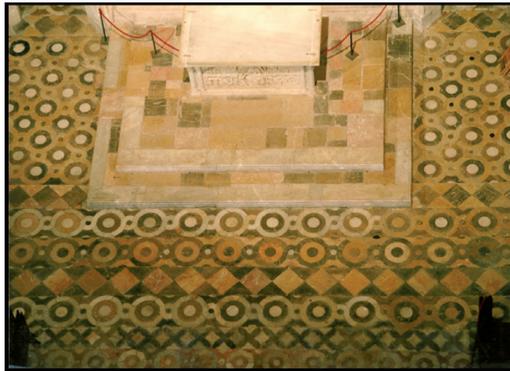


Fig. 3. Ubicación del altar sobre el pavimento románico (foto: © 2012 Cabildo de la Catedral de Tarragona).

A partir de 1148 Tarragona entró de lleno en el debate sobre la primacía en Hispania, sumándose a la reclamación frente a Toledo, tal y como lo había hecho Santiago de Compostela una generación antes, bajo el pontificado de Diego Gelmírez. No parece casual que ambas sedes, “enemigas” de Toledo, configurasen en los santuarios centrales de las nuevas catedrales escenografías similares ligadas a las de la Roma apostólica, concretamente los templos martiriales sobre las tumbas de los príncipes de los apóstoles Pedro y Pablo. Además, la confección de un altar de estas dimensiones es un rasgo definitorio de la voluntad por realzar de modo máximo la dignidad de la sede “recién” restaurada, y resulta ilustrativo comparar sus medidas con las de Santiago (2,50 m de longitud)¹⁰, altar erigido por Diego Gelmírez, señor indiscutible de la ciudad como lo fueron los arzobispos tarraconenses (fig. 4).

⁹ La *mensa* de San Pedro en el Vaticano, consagrada en 1123, mide 2,70 m de longitud; y la de Saint-Sernin de Toulouse 2,23 m: Blaauw 2001, pp. 969-989.

¹⁰ “Losa de fino granito, de doce cuartas de largo por siete de fondo y una de espesor, sostenida por columnas de la misma materia, de unas cuatro cuartas de alto”: López 1900, p. 233.

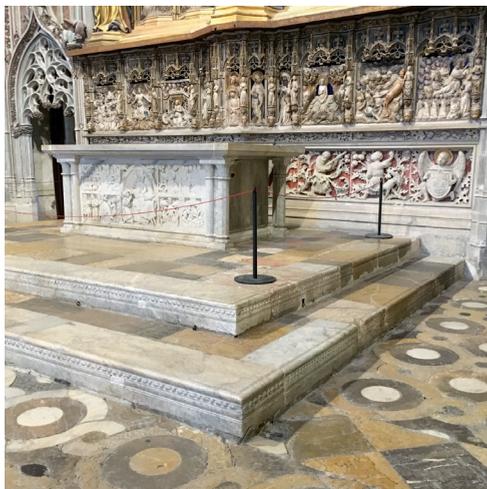


Fig. 4. Dimensiones del altar sobre las gradas (foto: autores).

1.1. Culto a Tecla e identificación con Tarragona

La temática hagiográfica y la insistencia en la intervención divina tienen una larga tradición en los frontales conservados en diversos templos y museos de la antigua Corona de Aragón, pero en la nutrida serie no existe ni un solo ejemplo en el que aparezcan tantas escenas y nunca se encuentra relatada la vida de Tecla.

La presencia de la *isoapóstolos* y protomártir (tal y como es conocida en los textos) corresponde a la titularidad de la Iglesia tarraconense y debe entenderse en el marco de un meditado programa propagandístico en el que la santa enlaza con la presencia legendaria de Pablo en la ciudad, aspecto que permite presentar la sede como independiente y primada¹¹. De hecho, existe una bula apócrifa, adscrita al papa Esteban VI a fines del IX, en la que se especifica que san Pablo predicó en Tarragona y, según la tradición, fundó un templo en honor a Tecla¹². Es evidente su falsedad (su composición se data en el XI), pero cabe preguntarse si fue uno de los instrumentos sobre los que se apoyó el obispo de Vic Berenguer Sunifred (1076-1099)¹³ para reclamar la independencia respecto de Narbona, sede que presentó falsificaciones

¹¹ Sobre el culto a Tecla: Puig, Pérez de Mendiguren, Gavaldà (eds.) 2015, pp. 13-112. Acerca de la hipotética estancia de Pablo: Pons d'Ycart 1572, pp. 231-235; Gavaldà, Melgar, Puig (eds.) 2010.

¹² Flórez 1859, pp. 3-6.

¹³ Freedman 1991, pp. 153-159.

documentales para demostrar que Pablo vinculó la Iglesia hispana a su primer prelado¹⁴.

No consta ni una sola mención a la santa en la documentación de la ciudad anterior a fines del siglo XI y hay que esperar hasta la bula *Inter Primas Hispaniarum urbes* de 1091 para encontrarla. Entre el elenco de prerrogativas que le tocan al nuevo arzobispo de Vic-Tarragona Berenguer Sunifred, se concede especial relevancia a la concesión del palio *in solemnitatibus etiam sanctae virginis Theclae, sanctique martyris Fructuosi ac sociorum ejus*¹⁵. Todo parece indicar que fue el propio Berenguer Sunifred, con el apoyo de los nobles que querían desligarse del dominio temporal de Narbona, quien elaboró un completo programa ideológico para restaurar la sede: rechazó la bula de Urbano II *Cunctis Sanctorum*, que en 1088 sometía la Tarraconense y la Narbonense a la primacía de Toledo¹⁶; logró que el papa resolviese que, si el metropolitano de Narbona no pudiese acreditar con documentos pontificios la posesión de las diócesis de la Tarraconense, concedería a *Tarraco* el rango metropolitano¹⁷; y consiguió en 1089 que el mismo Urbano II ofreciera soporte a la restauración con la carta *Ad proceres provinciae Tarraconensis de restauratione Ecclesiae Tarraconensis*, en la que animaba a la conquista de la ciudad concediendo a los implicados las mismas remisiones espirituales que quienes fuesen a Jerusalén¹⁸. Una vez afianzada la población cristiana, la catedral se convirtió en el símbolo visible de la dignidad metropolitana del centro más prestigioso de la antigua gran provincia eclesiástica que fosilizaba la *Hispania Citerior*.

1.2. Planteamiento del problema: iconografía y datación

La opinión historiográfica más extendida ubica el frontal en el siglo XIII, pero una revisión documental, estilística e iconográfica permite afirmar que es prácticamente imposible que fuese realizado después del IV Concilio Lateranense, al que asistió el prelado de Tarragona, Aspàreg de la Barca (1215-1233)¹⁹, a quien paradójicamente se le asigna el encargo. Al mar-

¹⁴ McCrank 1977, pp. 145-245. En el Concilio de Saint-Gilles de 1092, el arzobispo narbonense renunció públicamente a las pretensiones formales sobre la diócesis tarraconense.

¹⁵ Flórez 1859, ap. XIII, pp. 215-217. En 1118 Gelasio II concedió el palio al obispo Oleguer de Barcelona, especificando las solemnidades en las que era preceptivo hacer uso de él, en copia casi literal del documento de 1091: ap. XVI, pp. 221-223.

¹⁶ Sobre el contexto: Faci 1991, pp. 479-484.

¹⁷ Flórez 1859, ap. XII, pp. 213-214.

¹⁸ Mansilla (ed.) 1955, pp. 46-47, n. 29.

¹⁹ García 1972, p. 478; Soberanas 1975, p. 2530.

gen de la homogeneidad con los capiteles del claustro datados a finales del XII, la identidad del protagonista del panel central, objeto de controversias interpretativas, es la que ofrece las claves del ambiente artístico. Por un lado, la entronización y los gestos son cristológicos, pero la calvicie, el peinado y la postura de los pies (que remite a las piernas arqueadas) son típicos de Pablo. Se trata de una transfiguración divina en la que Jesús se aparece a Tecla para consolarla bajo la imagen del apóstol.

Aunque desconocemos la fecha de consagración de la catedral románica –ceremonia durante la cual el altar hubo de gozar de particular protagonismo–, nos parece interesante destacar que la fiesta de la Trinidad (asunto clave del frontal) fue celebrada en 1179 el día 23 de septiembre (festividad de Santa Tecla). Justo un año después, en 1180, y bajo la presidencia de Berenguer de Vilademuls (1174-1194), se convocó el concilio provincial de la Tarraconense en el que se fijó el cómputo de los años según la Encarnación y se cambió el del reinado de los reyes francos, un asunto de gran relevancia que se unió a la aplicación de la legislación del III Concilio Lateranense (1179)²⁰. Por entonces, según se desprende del análisis de otros datos, el majestuoso ábside y su altar debían estar finalizados.

2. DISCURSO VISUAL: VIDA DE TECLA Y VÍNCULO CON PABLO

Para la mejor comprensión del contenido del frontal, hemos dividido la descripción en dos apartados: el marco plástico en el que se insertan los temas y las escenas figurativas.

2.1. Decoración complementaria

El frontal está delimitado por un filete liso perimetral ininterrumpido y la misma banda segmenta el rectángulo en dos mitades en sentido longitudinal. Esta articulación esencial está complementada por la división tripartita de la pieza en sentido vertical, con tres sectores separados por columnas de fuste torso sobre basas áticas y capiteles de dos filas de hojas rematadas en gruesas volutas. El plano de fondo del relieve está cubierto en su totalidad por follaje de acanto, pentafolias de nervios muy marcados en la tradición formal del acanto espinoso oriental, con los ojales labrados a trépano (fig. 5).

²⁰ Sánchez 1995, doc. 315, pp. 422-423.



Fig. 5. Frontal de altar con la vida de santa Tecla y su vínculo con Pablo (foto: autores).

Cada sector lateral está dividido en cuatro cuadrantes. A la izquierda, el registro superior está separado por un filete de contario que delimita por su parte inferior y su lateral izquierdo el cuadrante derecho. El registro inferior se divide mediante una columnilla de fuste torso y capitel de dos filas de hojas rematadas en grandes volutas. En el sector derecho, un par de columnillas de fustes lisos y capitel de dos filas de acantos espinosos segrega los cuadrantes superiores, mientras que en la mitad inferior la barrera arquitectónica consta de un par de columnillas idénticas a las superiores, pero de media altura, sobre cuyo ábaco se alza la mitad izquierda de un castillo.

Resulta evidente que las escenas del registro superior izquierdo componen un único episodio narrativo, lo que explica el peculiar recurso plástico empleado para establecer la división (fig. 6). El recorrido del contario, que dibuja un círculo con un nudo, contribuye a singularizar este registro. En el interior del círculo se aloja una composición floral simétrica, que brota de dos tallos que convergen formando una corola. Del interior del cáliz brotan dos estambres diagonales que se bifurcan en el extremo y del centro de la corola sale un pistilo. De modo notablemente inorgánico, y por razón de completar la simetría diagonal de la composición, otros dos tallos cortos y gruesos salen de los pétalos exteriores y se dirigen hacia las esquinas interiores bajo la circunferencia. No resulta difícil apreciar una reelaboración de un crismón laureado, con la X formada por los estambres

y los tallos inferiores y la P conformada por el pistilo y los pétalos de perfil en s que lo cubren²¹. Por su parte, el interior del cuadrado alberga una composición enmarcada por cuatro pétalos que envuelven de perfil a una pareja de leones sentados afrontados con las cabezas vueltas en torno a un tallo de árbol de copa circular granulada, con las colas recogidas bajo el vientre y superpuestas a los lomos²² (fig. 7).



Fig. 6. Detalle del episodio narrativo del registro superior izquierdo y su peculiar disposición (Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).

La combinación de pseudo-crismón y esquema de felinos afrontados en el inicio de la serie narrativa introduce desde el principio un componente de exaltación martirial (corona) reforzada por la alusión cristológica (recuerdo del crismón), que ya advierte al espectador de la excepcional cualidad de la protagonista del relato.

²¹ La estructura recuerda a ciertas *o* iniciales de las *Epistolae divi Pauli cum notis marginalibus et interlineabilibus*, fechadas en el siglo XII (BPT, ms. 158). Es posible el origen catedralicio de este manuscrito, aunque provenga de Santes Creus, monasterio al que fueron a parar códices de la catedral, entre otros un salterio del arzobispo Ramón de Rocabertí (1199-1215), tal y como destaca en el testamento transcrito en Villanueva 1851, ap. 19, pp. 267-271.

²² Destaca cierta cercanía formal con la parte inferior de la inicial del f. 164 de las mencionadas *Epistolae divi Pauli cum notis marginalibus et interlineabilibus*, la única composición cuadrada de todo el manuscrito. Esta capital, inicio de la Carta a los hebreos, es la única que no da comienzo a la palabra *Paulus* sino a *Multipharie multisque*.

sino solamente escucharlo y mantiene los ojos cerrados absorta en el discurso sobre la virginidad (Ac 5:10). (Fig. 8) La composición recuerda a la de los filósofos frente a las musas²³, escena representada en sarcófagos como el tarraconense del siglo III en el que un pedagogo lee a sus discípulos. La casa de Onesíforo presenta rasgos de morada turriforme encastillada, con una puerta abierta. Se aprecian tres planos sucesivos, el primero de los cuales corresponde a un muro coronado por almenas, en el que se abre una ventana de remate semicircular y un óculo. En un segundo plano, sobre las almenas, se localiza la dependencia en cuya ventana se asoma Tecla. En este mismo tramo mural se abre la puerta, rematada en arco con dovelaje marcado, sobre el que se alza una torre almenada, perforada por dos ventanas de remate en arco y un óculo en medio. Al fondo se aprecian un perfil almenado y una tercera torre, con una única ventana. Esta arquitectura actúa como mitad izquierda de la estructura de muy semejante concepción a la que cierra el cuadrante exterior superior derecho. La colocación no es casual: la arquitectura abre y cierra la vida martirial de Tecla. De hecho, los personajes que acosan a Pablo salen del edificio por la mitad de la puerta, en tanto que Trifena sale al encuentro de Tecla desde la otra mitad. Los opuestos articulan buena parte de este frontal.



Fig. 8. Tecla escucha la predicación de Pablo en casa de Onesíforo (Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).

Pablo, en pie, a la altura de Tecla, a escala por tanto sobrehumana, con un libro abierto en la mano derecha, al que señala con la izquierda, es escuchado por seis individuos. De ellos, dos están a su lado, uno de ellos

²³ Kessler 1979, p. 113.

sentado a sus pies, le señala con el índice extendido de la mano izquierda. Pueden identificarse con Dimas y Hermógenes, los falsos seguidores del apóstol, que lo denuncian a instancias de Támiris. Los otros cuatro miran desde la izquierda y le apuntan con gesto uniforme.

3.º cuadrante inferior exterior: acusación y condena

Tecla es conducida ante el tribunal del procónsul (Ac 5:20) (fig. 9). A la izquierda figura el juez Castelius, sentado en trono, con corona flordelisada, espada desenvainada en la diestra apoyada en el hombro y manto recogido sobre el brazo izquierdo, con la palma extendida hacia Tecla. Ella, en el centro, con traje talar y cabeza velada, signo de virginidad, muestra abierta al frente la palma de la mano derecha y señala hacia arriba con la otra mano. Ambos se miran, en gesto de diálogo. A la derecha, un sayón barbado encapuchado aprieta los dientes (signo de maldad que se repite en personajes del claustro, como Caín), apoya su brazo derecho en el hombro izquierdo de Tecla y la señala con el índice de la otra mano. La disposición de los personajes laterales contribuye a crear el marco para la presentación de la santa.



Fig. 9. Tecla es conducida ante el juez
(Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).

4.º cuadrante inferior interior: martirio en la pira

Tecla es condenada y arrojada a la hoguera (Ac 5:21-22) (fig. 10). Aparece desnuda y de perfil, aspecto poco habitual, arrodillada ante el fuego. Un sayón a la derecha ase un mechón de sus cabellos mientras la señala con el índice extendido de la izquierda. Tecla alza la mirada con los brazos unidos

en oración y contempla la cabeza nimbada de Cristo sobre las llamas, con su diestra bendiciéndola, enmarcada por la nube.



Fig. 10. Martirio de Tecla en la hoguera (Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).

5.º Gran composición central: Trinidad y transfiguración de Cristo en Pablo

En el interior de una mandorla almendrada definida por un contario y rellena del follaje de acanto ya descrito, se sitúan dos personajes (fig. 11). A la izquierda, y de menor tamaño, figura Tecla genuflexa, vestida con túnica y capa en gesto de oración, con las manos juntas y los brazos alzados hacia el personaje entronizado. Éste está sentado en una *sella curulis* plegable de la que se han esculpido los remates de los bastidores, coronados por cabezas de leones, y las respectivas patas. Viste túnica y manto colgado de ambos hombros, que envuelve el vientre y la rodilla izquierda. Está representado frontalmente, con la palma de la mano izquierda abierta hacia el espectador, la mano derecha en gesto de bendición sobre Tecla. La cabeza del protagonista indiscutible del frontal, inclinada ostensiblemente hacia la mártir, ha sido la causa de las controversias iconográficas. La entronización, los gestos de ambas manos y el remate en rizos de la barba son plenamente cristológicos (Pablo porta barba lisa, como se aprecia en el cuadrante 2), pero la calvicie y el peinado son típicos de la iconografía paulina, de barba lisa. A la vez, la diferencia con el Cristo asomado entre nubes del martirio en la hoguera de Tecla no puede ser más patente. Se trata, por tanto, de una creación iconográfica *ad hoc*, motivada por el especial significado que para la catedral tarraconense tenía la historia del apóstol y su discípula. En las enjutas superiores de la mandorla aparecen,

surgiendo de dos nubes, a la izquierda, la paloma del Espíritu Santo y, a la derecha, la diestra del Padre nimbada, con gesto de bendición. Ambos motivos sobremontan la mandorla y se vinculan con Cristo: no cabe dudar pues, del sentido trinitario de la representación. (Fig. 12) Tanto el nimbo de Pablo/Cristo como el de la *Dextera* adoptan el tipo de concha. La ternura con que Tecla aparece a los pies del apóstol/de Cristo y la calma que experimentan ambos resaltan el especial vínculo que los une.



Fig. 11. Tecla, Trinidad y Transfiguración de Cristo en Pablo (Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).



Fig. 12. Detalle de los protagonistas del registro central (Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).

6.º cuadrante interior superior: martirio en el anfiteatro

Desarrolla la escena del segundo martirio en Antioquía, consistente en la exposición a las fieras (Ac 5:28-33) (fig. 13). En el centro figura Tecla como orante, en posición frontal, velada, con túnica ceñida y manto sobre los hombros. La divergencia con el texto del apócrifo es patente, pues la escena literaria indica expresamente su desnudez, solamente aliviada con un cinturón. A la izquierda, y de menor tamaño, figura una pareja de leones rampantes afrontados, similares a los del cuadrante 1, y a la derecha dos osos, de los que el inferior lame su pie, mientras que el superior se apoya en el muslo. La composición sintetiza el relato martirial donde se narra la lucha entre una leona defensora de Tecla con un oso y un león, habiéndole provocado este último encuentro su muerte. En los ángulos superiores aparecen Cristo a la izquierda, asomado en medio de la nube, con la diestra bendiciendo a Tecla, y la mano nimbada del Padre a la derecha saliendo igualmente de la nube.



Fig. 13. Martirio de Tecla en el anfiteatro (Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).

7.º cuadrante interior inferior: bestias y bautismo

Tercera escena de martirio en Antioquía, inmediatamente después de la anterior: Tecla se arroja desnuda a una piscina poblada con animales (Ac 5:34) y tras pronunciar una oración se autobautiza (fig. 14). En la misma

posición que antes, surge de la masa ondulada de las aguas, muestra su pecho desnudo y cubre el pubis con el dorso de ambas manos. A su alrededor se agolpan dos enormes sapos que lamen sus hombros, y ocho criaturas acuáticas, caracterizadas por su recubrimiento de escamas, que ocultan las piernas de la santa: una foca y dos sirenas aladas a cada lado, cuyas colas sin escamas se entrelazan, y dos seres indiferenciados bajo las manos²⁴. Todas le lamen brazos y piernas. La divergencia con el texto de las Actas es patente: en éstas, las focas atacan a Tecla pero resultan muertas por el resplandor de la luz sobrenatural que la protege.



Fig. 14. Autobautismo de Tecla
(Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).

8.º cuadrante exterior superior: salvación y conversión del poderoso

Tecla, junto con dos acompañantes, es recibida por Trifena en su casa (fig. 15). La escena condensa y concentra un largo desarrollo narrativo. En las Actas, la aparición de la reina sigue inmediatamente al dictado de la sentencia

²⁴ Se asemejan a los “aspidochelones” del siglo XII de un manuscrito de Oxford (Bodleian Library, Laud misc. 247, f. 157r). En la versión catalana de las Actas se identifican los animales como “serpents, víperas e cuques feres”: Misser 1977, p. 78. El “aspidochelon” del texto en latín, en tanto que tortuga, es similar a la cucafera de esta traducción, animal presente en el “seguici” o séquito de las fiestas de Santa Tecla desde, al menos, el siglo XIV.

condenatoria en Antioquía: Tecla es acogida por este personaje, garante de su inmunidad en tanto no es conducida al lugar del suplicio. Trifena, que la adopta ante la pérdida reciente de su hija Falconila, la ampara y acompaña al escenario del martirio y sufre un desmayo cuando la cree muerta descuartizada por toros salvajes. Se recupera al oír que ha salido indemne y la acoge nuevamente (Ac 5:36-39). La escena muestra a la reina ante la puerta de su casa. Coronada y vestida con brial y manto, se inclina ante Tecla y la invita a entrar. La santa domina la escena, la bendice y la acoge. A ambos lados asoman las cabezas de dos acompañantes, una de ellas con las manos extendidas.



Fig. 15. Tecla y Trifenia
(Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).

9.º cuadrante exterior inferior: tránsito de Tecla

Tras una estancia en Mira junto a Pablo (Ac 5:40), recibe de éste el encargo de predicar en Iconio, su ciudad natal, a donde regresa. Tras visitar a su madre y saber de la muerte de Támiris, viaja a Seleucia, donde muere (fig. 16). Tal y como señalan los editores del apócrifo²⁵, el final abrupto del relato estimuló la creatividad y la *Vita Theclae* fue suplementada con unos párrafos que desarrollan su vida e insisten en su poder sanador, con evidentes señales

²⁵ Piñero, Del Cerro (eds.) 2005, p. 773, n. 203.

de sincretismo con un culto local a Ártemis. Según estos apéndices, Tecla residió en una cueva donde desarrolló su labor taumátúrgica y murió. La escena recoge el momento de la muerte (Ac 5: 43) bajo un marco arquitectónico que no desdice de los plasmados en los otros cuadrantes. En el ápice de la rosca se eleva una tercera torre almenada. Bajo esta arquitectura se despliega una compleja escena de muerte santa. El cuerpo de Tecla yace en un lecho inclinado, con los brazos extendidos sobre el tronco. A su cabeza se agolpan tres mujeres (acaso la comunidad de doncellas) con cabellos sueltos y gesto doliente, y a los pies se sitúan dos personajes más: una mujer que adelanta la cabeza sobre el vientre de la santa y se mesa los cabellos con el rostro crispado y otro, tocado con gorro, que muestra un gesto igualmente compungido. Sobre este cuadro de duelo terrenal, dos ángeles tangentes al intradós de la bóveda ocultan los extremos de la rosca con sus alas, asen la mandorla donde una paloma figura el alma de Tecla en su ascenso al cielo. En las versiones más antiguas de los Acta la santa se duerme con un dulce sueño.



Fig. 16. Muerte de Tecla
(Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).

3. PARALELOS ARTÍSTICOS

Del examen del contenido de las escenas, una narración de martirio y muerte santa interrumpida por la exaltación de Pablo como Cristo, se desprende que el texto literario ha sido despojado de las actividades del apóstol, para

ofrecer una síntesis hagiográfica de la patrona tarraconense. Salvo el tema inicial, que forzosamente incluye a Pablo por ser el arranque de la historia de la santificación de Tecla²⁶, en el frontal no vuelve a aparecer. Sin embargo, el sector central, con la gran composición trinitaria, constituye una inaudita exaltación paulina que repercute en la condición de Tecla como apóstol.

La iconografía deriva de los *Acta apócrifos de Pablo y Tecla* (ca. 185-195) y no del martirologio latino. Es errónea, en consecuencia, la pista de Alsina²⁷ sobre el origen del texto que actúa como patrón narrativo en el necrologio de la canónica de Sant Miquel d'Escornalbou (Nueva York, Hispanic Society of America, ms. B2715)²⁸, que contiene el martirologio de Usuardo, pues éste nada aporta a la iconografía. Del mismo modo, tampoco sigue el contenido de la *Vita et miraculi*, puesto que no considera ni uno de los actos de la santa en su faceta taumatúrgica. Se concentra en explicitar de un modo llamativo la relación de Tecla con Pablo/Cristo.

La representación artística de la historia de Tecla constata que no existe ni un solo ciclo iconográfico narrativo de los *Acta Pauli et Theclae* anterior al de Tarragona. Su carácter es excepcional en el mundo antiguo y en la Edad Media. Esta circunstancia despierta de modo inmediato la siguiente cuestión: ¿se encuentra el origen del ciclo de la *Vita Theclae* en Tarragona, precisamente en este frontal? La respuesta, una vez examinadas las principales obras en las que aparece la santa, es afirmativa. En contadas ocasiones se representa la escena 2 del “encuentro” con el apóstol: por ejemplo, en los frescos datados entre los siglos V-VI de la capilla de Bagawat en el Oasis de Kharga en Egipto; en las pinturas del siglo VI de la llamada gruta de San Pablo en Éfeso; en un marfil de Londres ca. 430 (British Museum, AN164645001001); y en un relieve de la catedral armenia de Etchmiadzin. La iconografía de Tecla como mártir, escena del cuadrante 6, es común a la orante y a Daniel y se ve en las *ampullae* datadas ca. 480-560 de Londres (British Museum, EA 69839 y EC 882); en un medallón del siglo V custodiado en Kansas (Nelson Gallery-Atkins Museum of Art, n. 48.10); y en la miniatura del siglo XI del *Menologion* de Symeon Metaphrastes de Londres (British Library, Add. ms. 11870, f. 174v). La escena propiamente martirial del cuadrante 7 mantiene esta tipología relativamente frecuente, pero las 3 y 4 son menos habituales. De hecho, la Biblia de Pamplona del siglo XII (Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 108, f. 237r) concentra el episodio el procónsul y dos sayones con la santa en la hoguera. De todos modos, la radical novedad del frontal es su asociación con Pablo en el registro

²⁶ Esta escena aparece enmarcada y singularizada por un registro perlado.

²⁷ Alsina 2013, p. 23.

²⁸ Datado entre 1196 y 1199: Sutherland, Gros 2005, pp. 283-284.

central, imagen que, a día de hoy, no cuenta con ningún paralelo. Tampoco consta ni un ejemplo de la imagen 8 con Trifena. Finalmente, la representación de la muerte, escena 9, sólo aparece en el Menologio de Basilio II del siglo XI (Vat, Cod. Gr. 1613, f. 64)²⁹. El resto de ocasiones en las que se representa a Tecla, se trata de un “retrato”, sin más. Se impone concluir que Tarragona crea un nuevo programa sin paralelos ligado a las necesidades de la sede.

4. CONTEXTO TEOLÓGICO: ICONOGRAFÍA DEL PANEL CENTRAL

La adopción de rasgos cristológicos de comportamiento e incluso de imagen por parte de los apóstoles, es constante en los apócrifos neotestamentarios³⁰. Desde el punto de vista de la suplantación, además de estas *Actas de Pablo* y *Tecla*, donde Tecla ve a Cristo sentado como si fuera Pablo (Ac 5:21): *Kai emblépsasa eis ton óchlon éiden ton kýrion kathémenon ôs Páulon*, en los mismos *Acta Pauli* contenidos en la versión copta, se cuenta con otro episodio (6:34) en el que un protagonista, Hermipo, ve a Cristo bajo la forma de Pablo³¹. Por su parte, en los *Acta Iohannis* (87) y *Acta Petri* (22) se da el mismo fenómeno³². Por último, en los *Acta Philippi* (6:148), consta una aparición de Cristo a los discípulos de Felipe en forma de éste, una vez muerto, que los mismos editores reseñan como característica de los relatos apócrifos³³. Las versiones latinas son del mayor interés pues permiten acercarnos a la comprensión de la escena por parte de los promotores e ideólogos de la obra. Para ello contamos con el trabajo crítico-filológico de Gebhardt³⁴, de cuyas conclusiones nos servimos. La abundante transmisión manuscrita ha sido ordenada en cuatro versiones, A, B, C y D, de las que la B ofrece tres variantes (Ba, Bb y Bc) y la C otras cuatro (Ca, Cb, Cc y Cd). Las más difundidas fueron las B y C, en especial las variantes Ba y Ba-b, y Cc³⁵. A ellas se unen cuatro epítomes

²⁹ Leibbrand 2015, pp. 435-436.

³⁰ De hecho, es fenómeno relativamente frecuente en la literatura paleocristiana, de inspiración tanto gnóstica como ortodoxa. La apariencia (polimórfica) de Cristo, como ya sentenció Orígenes (*Contra Celsum*, VI, 77, ed. y trad. Ruiz Bueno 1967, p. 456), depende de la aptitud de quien lo contempla, pues se ajusta a ella. Matthews 1993, pp. 138-141, con citas de los *Acta Iohannis* (88-89), del *Evangelio armenio de la Infancia* (XI: 19-29) y del *Panarion* de Epifanio de Salamina (49).

³¹ Piñero, Cerro (eds.) 2005, p. 778, n. 332.

³² Piñero, Cerro (eds.) 2004, p. 332 (*Acta Iohannis*); pp. 618-619 (*Acta Petri*).

³³ Piñero, Cerro (eds.) 2011, p. 211, n. 188.

³⁴ Gebhardt 1902.

³⁵ *Ibidem*, pp. V-VI, XIII y XXIII. La versión Ba ofrece una gran laguna que comprende los capítulos 11 a 19 del texto griego. En la versión Bb esta laguna fue suplida aportando para ello el texto correspondiente de la versión C.

latinos³⁶. Diversos argumentos han llevado a Gebhardt a proponer la traducción al latín del apócrifo en torno al siglo V³⁷. Por su interés reproducimos todas las variantes conservadas.

- A. *Vidit dominum sedentem in effigie Pauli.*
- Ba. *Vidit dominum veluti Paulum sedentem.*
- Bb. *Vidit dominum in specie Pauli sedentem.*
- Bc. *Vidit dominum Jesum veluti Paulum sedentem.*
- Ca. Cb y Cc. *Vidit sedentem dominum in effigie Pauli.*
- Cd. *Vidit dominum Jesum stantem in figura Pauli*³⁸.

El paralelo o suplantación entre Pablo y Cristo es evidente desde el primer párrafo de los *Acta Pauli et Theclae* (Ac 5:1): Pablo sube a Iconio acompañado de dos pseudodiscípulos: Dimas y Hermógenes, a quienes explica las escrituras, en calco evidente de la perícopa del camino de Emaús (Lc 24:13-35). En la visión ante la hoguera, la versión B añade que *ille (Paulus) recessit in caelum*, mientras que la Ca apunta que (*Thecla*) *vidit quomodo in sublime (Paulus) elevatur*, la Cb *vidit quomodo in caelum ferebatur*, la Cc *vidit quomodo in caelum ducebatur*, y la Cd *vidit quomodo in caelos ferebatur*³⁹. Es decir, Pablo/Cristo asciende al cielo, lo que da razón de la presencia de la mandorla. A continuación, la versión C añade que *Tecla intellexit postea quod viderat/quid vidisset*⁴⁰.

Si Pablo reviste rasgos cristológicos, Tecla asume consecuentemente un comportamiento apostólico: es testigo de la Ascensión, comprende, como los Apóstoles tras las apariciones postpascuales, el sentido de lo vivido, bautiza y predica, por mandato de Pablo/Cristo (Ac 5:40). Se sienta en la cárcel al pie de Pablo, como en la escena de Marta y María en Betania (Jn 11:1; Lc 10:39) o como la de María Magdalena en la aparición postpascual (Mt 28:9). Igualmente, adopta la actitud de Cristo ante Pilato –no responde– cuando es interrogada, en un consciente intento de revalorizar su testimonio martirial, asimilándolo al del Mártir por excelencia (Ac 5:20). Se autobautiza, acontecimiento inaudito, con la ayuda de Cristo (Ac 5:40) y es calificada como protomártir, al igual que Esteban⁴¹.

³⁶ *Ibidem*, pp. CXI-CXIII.

³⁷ *Ibidem*, pp. LX-LXIII (versión B) y LXXX-LXXXV (versión C).

³⁸ *Ibidem*, pp. 54-55.

³⁹ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ En el eje del ábside románico de la Seo de Zaragoza hay un relieve con la lapidación de Esteban. Zaragoza era la cabeza del reino tal y como manifestó Alfonso II en 1171: *ad honorem Dei et ecclesie Caesaraugustanne que caput totius regni nostro est*. Palabras similares a las que justo un año antes utilizó en referencia a Tarragona: *caput totius regni mei [...] unde qui*

La asociación de Pablo con Tecla transmite a ésta el rango apostólico, por la misma vía de la excepcionalidad disfrutada por el apóstol de los gentiles: es el mismo Cristo el que escoge a los dos y les provoca directamente, sin otra mediación, la conversión. Con todo, la visión cristológica *sub specie Pauli* es la clave iconológica del altar, que da cuenta de la ambigüedad iconográfica de la representación central de la mandorla. En este sentido, nos parece de singular importancia el empleo del término *species* en la versión Bb de los *Acta Pauli et Theclae*. En la fecha que suponemos para la labra del frontal, la teología eucarística ya había ajustado el empleo de esta misma palabra para nombrar la materia eucarística, bajo la que tras la consagración se escondía la *substantia* del *corpus et sanguis Christi*⁴². Reviste plena coherencia el empleo de este término para expresar la transfiguración de Cristo bajo la especie de Pablo: aunque la versión latina remonte a tiempos muy anteriores, es plausible que esta frase hubiera resultado reveladora para el teólogo responsable de la elección iconográfica.

Hasta ahora los autores que han analizado este registro central han defendido dos posturas que parecían irreconciliables: para unos se trata de Pablo⁴³, a la manera de un Pantocrátor, acompañado por el Espíritu Santo y la *Dextera Patris*, y para otros es Cristo⁴⁴. A nuestro entender, la imagen cuadra perfectamente con la fuente textual y corresponde a una novedosa y original interpretación de una transfiguración de Cristo vinculada con Pablo y enriquecida con la aparición trinitaria. Una imagen peculiar que sólo se puede entender en el marco de la creatividad artística del tardorrománico y en la línea de la preocupación intelectual en torno al dogma trinitario propia del contexto teológico de los reinos cristianos hispanos de la segunda mitad del siglo XII.

4.1. Tarragona: *caput ecclesiarum totius Citerioris Hispaniae*

El mensaje es claro: la exaltación de la santa patrona local por medio de un apóstol elevado a Cristo. El esquema de transmisión de la jerarquía es un calco del romano: de Cristo a Pedro en Roma, de Cristo/Pablo a Tecla en Tarragona.

eam destruit, caput meum destruit: ACT Libro Blanco de la Prepositura, f. 23, citado por Pons d'Ycart 1572, p. 62. En la propuesta iconográfica de la Seo jugó un papel primordial el obispo Pedro de Torroja (1152-1184), hermano del arzobispo de Tarragona Guillem.

⁴² Lubac 1949, pp. 243-245.

⁴³ Los autores más recientes siguen a Olives 1952, pp. 135-136; aunque Español concreta "és un frontal de temàtica hagiogràfica en el qual la *Maiestas Domini* ha estat suplantada per una imatge majestàtica de sant Pau": Español 1988, p. 156; Cartlidge, Elliot 2001, p. 158; Español, Yarza 2007, p. 156; Omerzu 2008, p. 267; Camps 2015, p. 519.

⁴⁴ Morera 1894, p. 98; Durán 1921-1922, p. 163; Capdevila 1935, p. 123; Carbonell 1975, p. 75; Ramon, Farré 2008, p. 18.

Hay un evidente pujo de apostolicidad primacial en la Tarragona recuperada, en pugna con Toledo y Santiago y en claro desafío a Roma. Su historia puede rastrearse desde el siglo X, cuando arrancan los intentos de restauración de la sede tras su desaparición en las primeras décadas del VIII. A ello responde la tradición de la predicación de Pablo en España, retomada en Tarragona tras la reconquista cristiana. Por otro lado, como hemos indicado, ya desde 1091 se instauró la fiesta de santa Tecla como hito mayor en la promoción metropolitana, al mencionarse explícitamente como una de las solemnidades en las que se ejercitaba el uso del palio por parte del titular⁴⁵. Sin embargo, es preciso dar cuenta de la causa de que esa misma tradición litúrgica no recoja la menor alusión a la evangelización a cargo de los Siete Varones Apostólicos, escogidos a su vez por Pedro y Pablo en Roma⁴⁶. La razón parece clara: hacerlo habría supuesto admitir el sometimiento a Roma. Tarragona, sede primada, ha de derivar directamente de Pablo e igualarse a Roma, fundada por Pedro, lo que desbancaría todo intento de competencia de Toledo por la primacía de Hispania. Las tensiones con Toledo se intensificaron a partir de la segunda mitad del siglo XII, entre otras razones, por el asunto de la consagración del obispo de Pamplona, problema que se complicó con la elección de dos preladados diferentes: uno por parte del arzobispo de Tarragona y otro por parte del toledano. En 1154 Anastasio IV concedió la bula en la que se reconocía a Tarragona como sede metropolitana y primada⁴⁷. Pero en 1161 Alejandro III reafirmó la primacía toledana⁴⁸. Poco después, en 1163, este mismo papa determinó que el arzobispo de Toledo no podía inmiscuirse en los temas tarraconenses ni intervenir en su jurisdicción⁴⁹. Parece que la influencia tarraconense en el Concilio de Tours (1163) hizo cambiar algunas posturas en torno a la primacía eclesiástica. Lo que está claro es que el asunto, lejos de resolverse, se complicó en las décadas de 1160-1170, y aunque se insistió continuamente en la independencia de la sede, entre 1173-1174 el papa reiteró al arzobispo Guillem de Torroja (1172-1174) la naturaleza universal de la autoridad de Toledo⁵⁰.

⁴⁵ El documento de 1117 en el que Ramon Berenguer III donó la ciudad al arzobispo menciona “ecclesiae sedis Tarraconensis quae in honorem Beatae Teclae Virginis olim fundata fuit”: Flórez 1859, pp. 219-221.

⁴⁶ García Villada 1929, pp. 104-145 (san Pablo), 146 ss (Varones Apostólicos); Vives 1975, p. 2715. La ofensiva de Gregorio VII desde 1075 por someter Hispania a la Santa Sede empleó como uno de los argumentos esenciales precisamente el de la predicación de los Siete Varones.

⁴⁷ Fita 1889, pp. 534-587.

⁴⁸ Fita 1885, pp. 218-220.

⁴⁹ Smith 2012, pp. 227-228.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 229; Holndonner 2014.

El problema de la primacía fue clave en Tarragona: a finales del XI para desligarse de Narbona, y en la segunda mitad del XII para destacar sobre Toledo. En este sentido, Tecla fue el instrumento esencial que sirvió a la perfección, durante una horquilla temporal de casi un siglo (desde 1091), para reclamar y afianzar el carácter apostólico de la antigua *Tarraco* tanto en los documentos como en los testimonios artísticos. Así, en la segunda mitad del XII, la catedral asumió la advocación de la santa, título que antes había tenido la iglesia que utilizó la sala axial romana⁵¹. Una vez consagrado el nuevo altar mayor, el espacio de culto anterior pasó a denominarse Santa Tecla *la Vella*⁵².

La cuestión que es preciso desentrañar es la de la asociación de Pablo con la santa. Parece que el culto a Tecla en Seleucia se desarrolló en sutil competencia con el culto a Pablo en la vecina Tarso⁵³. Ahora bien, en Tarragona, la utilización del apócrifo y la vinculación con la mártir de Seleucia ¿es producto de la necesidad de encontrar un nexo material que enlace una reliquia local con el apóstol, a través de la adopción del apócrifo como programa iconográfico y emblema de la sede, o existe un culto previo local a Tecla, que se eleva al identificarla con la discípula apostólica en el momento de la lucha por la primacía hispánica? Esta última postura fue defendida entre otros por Del Amo, en función del hallazgo de una inscripción funeraria del siglo V, dedicada a una virgen Thecla, en la necrópolis de la basílica del suburbio occidental de Tarraco⁵⁴. Sin embargo, el silencio documental de Tecla en las fuentes anteriores al siglo XI *no permite documentar la existencia de un culto organizado anterior a la conquista islámica de la ciudad*⁵⁵. Tal y como hemos expuesto, es en tiempos de Berenguer Sunifred, en la última década del XI, cuando se asocia por vez primera explícitamente a Tecla con la sede tarraconesa. Conviene advertir que Tecla es prácticamente desconocida para la liturgia hispánica, pues no consta su fiesta del 23 de septiembre en ninguno de los calendarios conservados, salvo en el de León⁵⁶. Tampoco los Sacramentarios de Vic (MEV, ms. 66) y Ripoll (MEV, ms. 67), fechados en 1038 y hacia 1050 respectivamente, incluyen su festividad⁵⁷. Su testimonio es definitivo porque se trata de los textos utilizados en la sede episcopal a la que se encomienda

⁵¹ Hauschild 2009, pp. 313-344.

⁵² El arzobispo Bernat d'Olivella (1272-1287) construyó la capilla funeraria conocida hoy como *Santa Tecla la Vella*.

⁵³ Davis 2008, p. 78.

⁵⁴ Amo 2007, pp. 59-79. Estudio de la inscripción en López, Gorostidi 2015, pp. 131-146. Estos autores concluyen que la Thecla mencionada en la lápida no se puede relacionar con el culto implantado en época medieval.

⁵⁵ Pérez 2015, p. 144. Véase también Pérez 2006.

⁵⁶ Vives, Fábregas 1949-1950, II, pp. 119-146, 339-380; III, pp. 145-161.

⁵⁷ Olivar 1953, pp. 308, 330; 1964, pp. 53, 298.

la restauración de Tarragona. No obstante, ambos Sacramentarios incluyen una y la misma mención al martirio de Tecla en el *Ordo defunctorum* (Sacramentario de Vic, CCCV, nº 1501; Sacramentario de Ripoll, CCCXXXI, nº 1824): *Libera domine anima servi tui il (...) sicut liberasti Teclam de tribus tormentis*⁵⁸. La oración procede del *Ordo* de Rheinau, fechado en el VIII y parece que en la tradición textual de los sacramentarios occidentales, la presencia en el de Vic es la más antigua que se conoce⁵⁹. Ahora bien, de esta cita en modo alguno se puede deducir que los motivos de la súbita aparición del culto a Tecla en Tarragona deriven de su presencia en el *ordo commendationis animae*. Nada remite a los rasgos esenciales de éste, el discipulado de Pablo y el carácter *isoapostólico*.

Ello arroja un *terminus a quo* para el evento, y permite acotar entre 1050 y 1091 el período de eclosión del culto. Dado el contexto de la primera mención (la pugna por liberarse de la sumisión a Narbona), parece razonable concluir que la elección de Tecla es una respuesta al argumento narbonés sobre su fundación apostólica a cargo de Pablo Sergio, supuesto discípulo de san Pablo, tradición que remonta a Cesáreo de Arles y que resultó reforzada por su inclusión en los martirologios de Ado de Vienne y Usuardo⁶⁰. En consecuencia, es este rasgo el definitorio para explicar su adopción por la sede tarraconense en el momento de su restauración, y no las connotaciones sobre la virginidad y el ascetismo femenino que configuraron su devoción en tiempos tardoantiguos.

En todo caso, requiere explicación la importación de la reliquia del brazo desde Seleucia justo en el momento en el que se emanciparon eclesiásticamente los obispados aragoneses. La veneración a Tecla, como se ha visto, era un asunto de primera magnitud en Tarragona, pero ¿qué reliquia de la santa se conservaba en la catedral en el siglo XII? ¿Se trataba de un objeto de contacto? Lo que está claro es que no resultaba suficiente, por lo que los canónigos junto con los representantes municipales rogaron en 1319 a Jaime II que solicitara los restos de Tecla a Onshin, el monarca armenio⁶¹. El domingo 17 de mayo de 1321, en medio de una fastuosa celebración, el brazo fue trasladado a la catedral⁶². Esta actuación debe ser entendida en el marco de la activa política de adquisición de reliquias que la monarquía catalanoaragonesa llevó a cabo a principios del XIV⁶³. El refrendo iconográfico de

⁵⁸ Olivar 1953, p. 237 (f. 85v); 1964, p. 243 (f. 211).

⁵⁹ Olivar 1953, pp. C-CI.

⁶⁰ Gray-Fow 2006, pp. 167-172.

⁶¹ García Villada 1922, pp. 41-50, 113-124 y 215-228; Madurell 1958, p. 291.

⁶² McCrank, 1977, pp. 190-191. Sobre la *translatio*: Serrano, Lozano (en prensa), *Ac exaltationem et gloriam beatae Teclae virginis*: la translación de las reliquias de santa Tecla en su contexto religioso y urbano (1321).

⁶³ Baydal 2010, pp. 153-162.

este logro se hace patente en la iconografía del retablo mayor construido por Pere Joan: entre las escenas recogidas figura la de la milagrosa *inventio* del brazo de la santa, que dio lugar a la posibilidad de la *translatio* (fig. 17). Esta escena constituye una interpolación de la versión armenia de las Actas, y llegó al conocimiento del cabildo tarraconense mediante la retraducción latina que acompañó al envío de la reliquia⁶⁴.

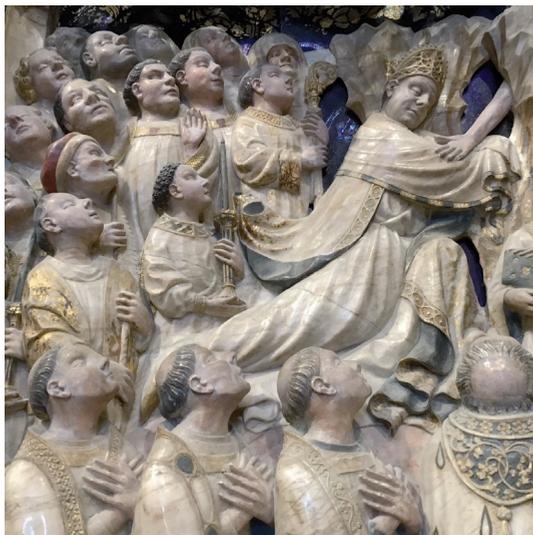


Fig. 17. Detalle del retablo de Pere Joan en el que se muestra la *inventio* del brazo de la santa. Versión armenia de las Actas. Reliquia y miembros del cabildo tarraconense (Gigafoto del Patrimoni Cultural. Josep Giribet, 2012 © Generalitat de Catalunya).

5. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

En las décadas de 1160-1180, en los reinos cristianos peninsulares se asiste a una sorprendente exhibición de programas escultóricos. En las catedrales del tercio norte peninsular destacan la creatividad, la complejidad y el refinamiento de las respuestas; rasgos que se conjugaron para crear un novedoso paisaje monumental en el que cada caso fue un laboratorio de pruebas. La reformulación arquitectónica fue de la mano de la presencia de artistas capaces de realizar imágenes que incitaban a la devoción o a la reflexión teológica en un contexto de libertad creativa posiblemente sin parangón a lo largo del Medievo. Fue entonces cuando las esculturas se expandieron con un

⁶⁴ Calzolari 1997, pp. 45-58; 2005, pp. 357-366.

dinámico sentido de la ornamentación por ábsides, naves, cimborrios, galerías claustrales e incluso frontales de altar.

5.1. Ubicación en el proceso constructivo

Sintéticamente, el proceso arquitectónico de la sede tarraconense puede jalonarse mediante los siguientes hitos: 1154, fundación de la canónica agustiniense, por decisión del arzobispo Bernat Tort (1146-1163)⁶⁵; 1167, manda testamentaria de Pere de Queralt a favor de la fábrica⁶⁶; 1171, testamento de Hug de Cervelló⁶⁷; 1181, 1184, epitafio de *Bonectus de Barberano* escrito en el paramento exterior del ábside mayor (fecha que arroja un *terminus ante quem* para la construcción de éste)⁶⁸; 1192, institución del cargo de sacristán menor a quien se le asignó el cuidado de ornamentos, iluminaria, incienso, y arreglo y limpieza del templo⁶⁹; y 1199 *ante quem* para la datación de los cimacios del claustro.

Los arzobispos Guillem de Torroja y Berenguer de Vilademuls materializaron el proyecto gestado con Hug de Cervelló. Fue bajo sus prelaturas cuando se realizaron las esculturas del claustro y el frontal de santa Tecla y es indicativo que en 1181 Vilademuls estableciera la composición del capítulo en 18 canónigos y 2 capellanes debido a los gastos derivados de la edificación de la iglesia⁷⁰. Serrano y Lozano proponen el período 1193-1199 como *terminus ante quem* para la ejecución de los cimacios del claustro, pues en estos años coincidieron Berenguer de Castellet como camarero y Ramón de Rocabertí como archidiácono, dignidades que participaron en la promoción del recinto a tenor de sus armas parlantes ubicadas en la panda norte⁷¹. La morfología de la heráldica permite corroborar esta cronología y el parecido de los castillos con los del altar es más que elocuente (fig. 18). Sin duda, por necesidades litúrgicas, el frontal se realizó antes. No obstante, la mayoría de autores tradicionalmente han defendido la realización de la pieza en el siglo XIII. Los detalles estilísticos (tratamiento de los rostros, gestos, pliegues de las vestimentas, composiciones, etc.) y la calidad excepcional del frontal son parangonables a los de los capiteles claustrales, de manera que pertenecen al mismo taller (fig. 19). Se aprecia una circunstancia similar a la acaecida en Tudela con la

⁶⁵ Villanueva 1851, ap. 4, pp. 214-216; Boto 2016.

⁶⁶ Toda (ed.) 1938, doc. 234, p. 141.

⁶⁷ Villanueva 1851, ap. 18, pp. 265-267.

⁶⁸ Serrano, Lozano 2017.

⁶⁹ Morera 1897, p. 605 y ap. 44.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 602.

⁷¹ Serrano, Lozano 2017; Lozano, Serrano 2018, pp. 205-218.

Virgen Blanca⁷² (titular de la colegiata): su estilo es igual al de los capiteles claustrales y por tanto, en el caso navarro, la fecha de consagración de la iglesia en 1188 permite establecer un *ante quem* para el elemento principal del altar mayor (la Virgen) y para los capiteles del claustro. Las fechas de Tudela son paralelas a las tarraconenses, asunto que se constata no sólo en los elementos escultóricos, sino también en cuestiones arquitectónicas.



Fig. 18. Pilar de la esquina norte del claustro en el que aparece la heráldica de Castellet i Rocabertí (foto: autores).



Fig. 19. Detalle de la escena de las ofrendas de Caín y Abel, taller del frontal de altar (foto: autores).

⁷² Lozano 2015, pp. 163-204.

5.2. Revisión documental

Buena parte de la historiografía asocia la realización del frontal al arzobispo Aspàreg de la Barca⁷³. La documentación de la sede en el XIII permite defender la existencia del altar, pero hay datos anteriores que también aluden en su existencia. Parece que la tradición de fijar 1220 como *terminus ante quem* se inició con Blanch⁷⁴. Sin embargo, una atenta lectura del texto original que alude al aceite que debe arder diariamente en una lámpara de la iglesia de Santa Tecla permite afirmar que nada se dice del altar mayor. En él se detalla que el arzobispo concedió a los monjes y al prior de Escala Dei sus siervos musulmanes con los derechos de jurisdicción a cambio de mantener una lámpara encendida en Santa Tecla, pero no se menciona el *altar*⁷⁵. Por otro lado, si esta referencia a la “lámpara” es defendida como la evidencia de la existencia de un altar, es preciso destacar que ya en 1206 el arzobispo Ramón de Rocabertí junto con el paborde y el rey Pedro el Católico donaron *un patio para hacer unas casas en el corral de Tarragona* [... a cambio de] *entregar una libra de cera a pagar en la fiesta de Santa Tecla*⁷⁶. La deducción es más o menos la misma: la cera presupone el cirio, y, por tanto, la existencia del altar ya en 1206. En cualquier caso, hay un dato que permite afirmar que en 1192 existía el monumental ábside con su excepcional pavimento y altar: la dotación a cargo del arzobispo Vilademuls del Protesorero o Sacristán menor, encargado, entre otros cometidos, de las luminarias del altar⁷⁷. Resulta evidente que la dotación de este cargo implica la existencia de iluminación cuyo mantenimiento le es encomendado, y, en consecuencia, es igualmente evidente que las luminarias están al servicio del altar.

5.3. Creación del programa: fuentes textuales

Resta por intentar establecer la vía, tradición textual y fecha de la difusión de la versión latina del apócrifo en la diócesis tarraconense. A título hipotético, el desarrollo de la escena 1 permite proponer que la versión

⁷³ Morera 1894, p. 99; 1904, pp. 37-38; Puig, Falguera, Goday 1918, pp. 541-542; Duran 1922, p. 168; Capdevila 1935, pp. 14, 25; Olives 1952, pp. 112-136; Carbonell 1975, p. 75; Misser 1977, pp. 79, 300; Ramón, Farré 1988, p. 17; Español 1988, pp. 82-84, 87; Camps 1988, pp. 163-165, 167-168; 2015, pp. 517-519; Companys, Virgili 1995, pp. 166-168; Omerzu 2008, p. 267, nota 67; Alsina 2013, pp. 22-27; Mata 2015, pp. 261-265.

⁷⁴ Blanch 1985, pp. 133-134.

⁷⁵ Villanueva 1851, ap. 42, pp. 310-311. Gort 1998, p. 42 comenta el documento y tampoco mencionar el altar.

⁷⁶ Alvira 2010, t. II, doc. 646, p. 741.

⁷⁷ Morera 1897, ap. 44 y 47.

utilizada en Tarragona fue la B, ya que incluye a tres acompañantes de Támara: Dimas, Hermógenes y Alejandro, mientras que las versiones A y C solamente mencionan a Dimas y Hermógenes⁷⁸. Confirman esta deducción los siguientes aspectos de interés iconográfico. En primer lugar, en la escena 1, Tecla aparece sentada asomada a una ventana. La versión A señala que la protagonista *sedens super fenestram audiebat Paulum*, y la C que *assedit super fenestram*, mientras que la B indica *sedens ad fenestram*⁷⁹, preposición que corresponde mejor a la imagen del frontal. Sin embargo, el diseño del programa no se ajusta en su totalidad a la versión latina de las Actas. En todas ellas, en la escena 4 Tecla sube a la pira persignándose (A), con los brazos extendidos en signo de cruz (B), u orando con las manos extendidas (C)⁸⁰, frente a la postura arrodillada en oración del frontal. Es obvio que el iconógrafo adoptó la gestualidad coetánea, en la que se impuso la genuflexión frente a la postura erguida con los brazos abiertos, característica de la Antigüedad Tardía. En la escena 6, Tecla domina claramente a las fieras, pero el texto latino, sin duda, inspira la lucha de la leona con el león en la defensa de la santa⁸¹. Por su parte, la comparación con los diversos epítomes permite extraer alguna conclusión. Se puede rechazar la influencia del Epítome I, que deriva de la versión A, ya que en la escena central de la transfiguración Tecla *vidit dominum in effigie Pauli, et Paulus respiciebat ad caelum*⁸², actitud la de Pablo que se opone a la del frontal, donde lo esencial es su mirada cariñosa a Tecla recogida a sus pies (fig. 20). Del mismo modo, resulta evidente que no puede ser fuente iconográfica el Epítome II, contenido en la *Legenda aurea* de Jacobo de Voragine, ya que no contiene la visión de Pablo⁸³. La misma razón puede aplicarse al Epítome III, contenido en el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais⁸⁴, y al Epítome IV, donde tampoco aparece la visión de Pablo y las bestias acuáticas se convierten en serpientes⁸⁵. Esta última circunstancia invalida también al Martirologio de Ado de Vienne⁸⁶. En consecuencia, las peculiaridades iconográficas permiten desechar como fuente del frontal las versiones resumidas que gozaron de gran difusión a partir de los citados compendios hagiográficos del siglo XIII.

⁷⁸ Gebhardt 1902, p. 2.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 18-19.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 58-59.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 89-91.

⁸² *Ibidem*, p. 140.

⁸³ *Ibidem*, pp. 144-145.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 147-150.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 151-156.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 156-158.

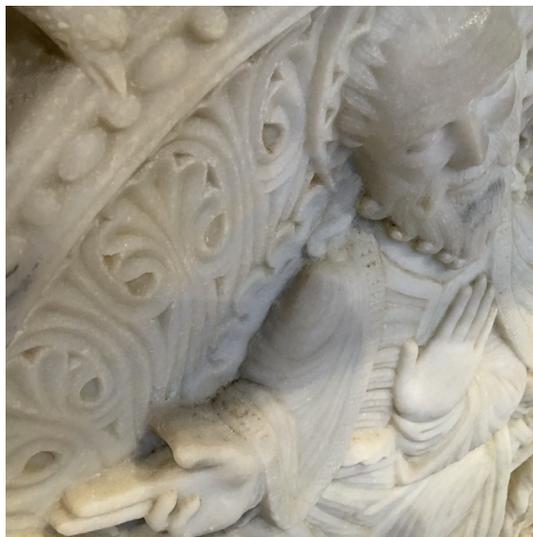


Fig. 20. Detalle de Pablo/Cristo, escena central (foto: autores).

La imagen trinitaria que ocupa el centro del frontal incurre en una inaudita libertad formal, al utilizar la iconografía canónica de Pablo para la representación de Cristo. Es paralela y, por ello, coetánea a las representaciones trinitarias que surgen en la provincia eclesiástica tarraconense y en algunas sedes occidentales del tercer cuarto del XII (las imágenes de *Trinitas-Paternitas* de Santo Domingo de Silos, Santo Domingo de la Calzada, Santo Domingo de Soria, San Nicolás de Tudela y Santiago de Compostela). Estos relieves hispanos intentaron mostrar la diferencia de las Personas trinitarias y la unidad de su esencia, con el fundamento bíblico de Jn 1:18, se completaron con árboles de Jesé que expresaban las dos naturalezas de Cristo: divina (paterna) y humana (materna), y responden a una variante de la creación iconográfica del Trono de Gracia, que se desarrolló por las mismas fechas⁸⁷.

Por su carácter excepcional, tras la normativa conciliar de 1215, estas creaciones iconográficas no hubiesen podido plantearse, pues hubiesen sido consideradas heterodoxas, lo que se prueba por la carencia de continuidad. La voluntad uniformadora del IV Concilio lateranense se opone de raíz a la excepcional creatividad desarrollada en los reinos cristianos peninsulares en la segunda mitad del XII.

⁸⁷ Bloch 2015, col. 412; Braunfels 2015, col. 536.

La condena definitiva de las desviaciones trinitarias en el mismo Concilio (const. II), a propósito de las doctrinas expuestas por Joaquín de Fiore en su descalificación de Pedro Lombardo (la *quaternitas*, una esencia y tres personas divinas), hace improbable una representación tan heterodoxa como la del altar de Tarragona en fecha posterior a 1215, cuando el rechazo al platonismo de raíz origenista fue prácticamente definitivo en Occidente. Ello ofrece un *terminus ante quem* para la labra del frontal, que se aviene a las conclusiones que venimos exponiendo en las páginas precedentes, conclusiones que permiten defender la creación en torno a 1170-1180 de un insólito e inédito programa escultórico relacionado directamente con las necesidades de la sede metropolitana tarraconense. Estimamos, en consecuencia, una datación anterior a la usualmente sostenida, pues el contexto histórico (en el que destaca el papel protagonista de Tarragona y su rivalidad con Toledo), la dimensión paulina del programa figurativo, la versión de las Actas de Tecla subyacentes y los paralelos estilísticos con las esculturas del claustro permiten defender su ejecución en el tercer cuarto del siglo XII.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alsina Alsina, Maria Antònia (2013), *El culte a santa Tecla a la Tarragona del segle XIII: Aspàrrech de la Barca i el frontal de marbre*, “Kesse” 47, pp. 22-27.
- Alvira Cabrer, Martín (2010), *Pedro el Católico, Rey de Aragón y Conde de Barcelona (1196-1213). Documentos, Testimonios y Memoria Histórica*, vol. II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Amo Guinovart, M. Dolores del (2007), *La Beata Tecla y el origen del culto a Santa Tecla en Tarragona*, “Butlletí Arqueològic” 29, pp. 59-79.
- Baydal Sala, Vicent (2010), *Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV)*, “Anaquel de Estudios Árabes” 21, pp. 153-162.
- Blaauw, Sible de (2001), *L'altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della committenza papale*, en *Roma nell'alto medioevo*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, pp. 969-989.
- Blanch, Josep (1985), *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses (1ª ed. 1665).
- Blasco i Bardas, Anna M. (1984), *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona, Hogar del Libro.
- Bloch, Peter (2015), *Das Christusbild in der Kunst der karolingischen, ottonischen und romanischen Epoche* en *Lexikon der christlichen*

- Ikonographie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, vol. 1, cols. 399-414.
- Boto Varela, Gerardo (2016), *Inter primas Hispaniarum urbes, Tarraconensis sedis insignissima: Morphogenesis and Spatial Organization of Tarragona Cathedral (1150-1225)*, en Boto Varela, Gerardo; Kroesen, Justin (eds.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, Brepols, pp. 85-105.
- Braunfels, Wolfgang (2015), *Dreifaltigkeit*, en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, vol. 1, cols. 525-537.
- Calzolari, Valentina (1997), *La trasmissione dei testi apocrifi cristiani in armeno: l'esempio degli Atti di Paolo e Tecla*, en Valvo, Alfredo (ed.) *La diffusione dell'eredità classica nell'età tardoantica e medievale: forme e modi di trasmissione*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 45-58.
- Calzolari, Valentina (2005), *Une traduction latine médiévale de la légende arménienne de Thècle et la traslation du bras de la sainte de l'Arméno-Cilicie à Tarragone en 1321*, "Analecta Bollandiana" 123, pp. 349-367.
- Camps i Sòria, Jordi (1988), *El Claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Camps i Sòria, Jordi (2015), *El frontal de altar de San Pablo y Santa Tecla*, en *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, pp. 517-519.
- Capdevila i Felip, Sanç (1935), *La Seu de Tarragona notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona, Biblioteca Balmes.
- Carbonell-Lamothe, Yvette (1979), *Les devants d'autel peints de Catalogne. Bilan et problèmes*, "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa" 5, pp. 71-86.
- Carbonell, Eduard (1975), *L'art romànic a Catalunya, segle XII. De Santa Maria de Ripoll a Santa Maria de Poblet*, Barcelona, Edicions 62.
- Cartlidge, David R.; Keith, Elliot (2001), *Art and the Christian Apocrypha*, Nueva York, Routledge.
- Castiñeiras, Manuel (2007), *Catalan Romanesque Painting Revisited: The Altar-Frontal Workshops*, en Hourihane, Colum (ed.), *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies - Princeton, Princeton University, The Index of Christian Art, pp. 119-151.
- Castiñeiras, Manuel (2011) *El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos*, en Huerta Huerta, Pedro Luis (ed.),

- Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, pp. 9-75.
- Companys i Farrerons, Isabel; Virgili i Gasol, M^a. Joana (1995), *El frontal de l'altar major*, en *Catalunya Romànica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 26, pp. 166-168.
- Davis, Stephen J. (2008), *The Cult of Saint Thecla. A Tradition of Women's Piety in Late Antiquity*, Oxford, Oxford University Press.
- Duran i Canyameras, Félix (1921-1922), *L'esculptura mitjieval a la ciutat de Tarragona*, "Boletín Arqueológico" 6, pp. 138-140; 7, pp. 165-170.
- Español, Francesca (1988), *El Mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova*, "Quaderns d'estudis medievals" 22-24, pp. 81-103.
- Español, Francesca; Yarza, Joaquín (2007), *El romànic català*, Barcelona, Angle.
- Faci Lacasta, Javier (1991), *Algunas observaciones sobre la restauración de Tarragona*, en *Miscel·lània en homenatge al p. Agustí Altisent*, Tarragona, Diputació de Tarragona, pp. 469-485.
- Fita, Fidel (1885), *Bulas inéditas. XII*, "Boletín de la Real Academia de la Historia" 7, pp. 218-220.
- Fita, Fidel (1889), *Primera legación del cardenal Jacinto en España. Bulas inéditas de Anastasio IV*, "Boletín de la Real Academia de la Historia" 14, pp. 534-587.
- Flórez, Enrique (1859), *España Sagrada. Las memorias eclesiásticas antiguas de la santa iglesia de Tarragona*, vol. XXV, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Freedman, Paul (1991), *Archbishop Berenguer Seniofred de Lluçà and the Gregorian Reform in Catalonia*, "Studi Gregoriani" 14, pp. 153-159.
- García Villada, Zacarías (1922), *La traslación del brazo de Santa Tecla desde Armenia a Tarragona (1319-1323)*, "Estudios Eclesiásticos" 1/1, pp. 41-50; 1/2, pp. 113-124; 1/3, pp. 215-228.
- García Villada, Zacarías (1929), *Historia eclesiástica de España, I: el cristianismo durante la dominación romana*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- García y García, Antonio (1972), *Concilios Ecuménicos, Concilio de Letrán IV*, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. I., pp. 477-478.
- Gavalda Ribot, Josep Maria; Muñoz Melgar, Andreu; Puig i Tàrrrech, Armand (eds.) (2010), *Pau, Fructuós i el cristianisme primitiu a Tarragona (segles I-VIII). Actes del Congrés (2008)*, Tarragona, Institut Superior de Ciències Religioses Sant Fructuós.

- Gebhardt, Oscar von (1902), *Passio Sanctae Theclae virginis. Die lateinische Übersetzungen der Acta Pauli et Theclae nebst Fragmenten, Auszügen und Beilagen*, Leipzig, Hinrichs.
- Gort Juanpere, Ezequiel (1998), *Història de la Cartoixa d'Escala Dei*, Reus, Fundació Roger de Belfort.
- Gray-Fow, Michael J.G. (2006), *From Proconsul to Saint: Sergius Paulus to St. Paul Serge*, "Classica et Mediaevalia" 57, pp. 157-172.
- Hauschild, Theodor (2009), *Algunas observaciones sobre la construcción de la sala-aula situada detrás de la catedral de Tarragona*, "Butlletí Arqueològic" 31, pp. 313-344.
- Holndonner, Andreas (2014), *Kommunikation - Jurisdiktion - Integration: Das Papsttum und das Erzbistum Toledo im 12. Jahrhundert (ca. 1085-ca. 1185)*, Berlín, De Gruyter Akademie Forschung.
- Kessler, Herbert L. (1979), *Scenes from the Acts of the Apostles on Some Early Christian Ivories*, "Gesta" 18, pp. 109-119.
- Kroesen, Justin; Schmidt, Victor (eds.) (2009), *The Altar and its Environment, 1150-1400*, Turnhout, Brepols.
- Kroesen, Justin (2014), *The Longue Durée of Romanesque Altar Decorations: Frontals, Canopies and Altar Sculptures*, en Streeton, Noelle; Kollandsrud, Kaja (eds.) *Paint and Piety: Collected Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture*, Londres, Archetype, pp. 15-38.
- Leibbrand, Jürgen (2015), *Thekla von Ikonium*, en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, vol. 8, pp. 435-436.
- López Ferreiro, Antonio (1900), *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. III, Santiago, Impr. del Seminario Conciliar central.
- López Vilar, Jordi; Gorostidi Pi, Diana (2015), *Noves consideracions sobre la inscripció tarraconense de la beata Thecla (segle V)*, "Pyrenae" 46, pp. 131-146.
- Lozano López, Esther (2015), *Imágenes e itinerarios visuales en los claustros románicos de Navarra: Santa María de Tudela como estudio de caso*, en Huerta Huerta, Pedro Luis (ed.), *La imagen en el edificio románico. Espacios y discursos visuales*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, pp. 163-204.
- Lozano López, Esther; Serrano Coll, Marta (2018), *Patronage at the Cathedral of Tarragona: Cult and Residential Space*, en Camps i Sòria, Jordi; Castiñeiras González, Manuel; McNeill, John; Plant, Richard (eds.), *Romanesque Patrons and Processes*, Nueva York, Routledge, pp. 205-218.

- Lubac, Henri de (1949), *Corpus mysticum. L'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge. Étude historique*, París, Aubier.
- Madurell Marimón, Josep Maria (1958), *Regesta documental de relíquias y relicarios*, "Analecta Sacra Tarraconensia" 31, pp. 291-324.
- Mansilla Reoyo, Demetrio (ed.) (1955), *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*, Roma, Instituto Español de Estudios Eclesiásticos.
- Mata de la Cruz, Sofia (2015), *Iconografía de Pau i Tecla a la catedral de Tarragona*, en Puig i Tàrrach, Armand; Pérez de Mendiguren, Antoni; Gavaldà, Josep Maria (eds.), *El culte de Tecla, Santa d'Orient i d'Occident*, Barcelona, Ateneu Universitari Sant Pacià - Facultat Antoni Gaudí d'Història, Arqueologia i Arts Cristianes - Facultat de Teologia de Catalunya, pp. 243-266.
- Matthews, Thomas F. (1993), *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, Princeton University Press.
- McCrank, Lawrence J. (1977), *Restauración canónica e intento de reconquista de la sede tarraconense. 1076-1108*, "Cuadernos de Historia de España" 61-62, pp. 145-245.
- Misser, Salvador (1977), *El Libro de Santa Tecla*, Barcelona, Parroquia de Santa Tecla.
- Morera Llauradó, Emili (1897, reed 1981), *Tarragona Cristiana*, vol. I, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses.
- Morera Llauradó, Emili (1894), *Tarragona antigua y moderna. Descripción histórico-arqueológica de todos sus monumentos y edificios públicos civiles, eclesiásticos y militares y guía para su facil visita, examen é inspección*, Tarragona, Tip. de F. Aris é hijo.
- Morera Llauradó, Emili (1904), *Memoria o descripción histórico artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona hasta nuestros días*, Tarragona, Tip. de F. Aris é hijo.
- Olivar, Alejandro (1953), *El Sacramentario de Vich. Estudio y Edición*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Olivar, Alejandro (1964), *Sacramentarium Rivipullense*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Olives, Salvador (1952), *La iconografía tarraconense de Santa Tecla y sus fuentes literarias*, "Boletín Arqueológico" 52, pp. 112-136.
- Omerzu, Heike (2008) *The Portrayal of Paul's Outer Appearance in the Acts of Paul and Thecla. Re-Considering the Correspondence between Body and Personality in Ancient Literature*, "Religion & Theology" 15, pp. 252-279.
- Pérez Martínez, Meritxell (2006), *La invenció (inventio) del culte a Santa Tecla en la Tarragona d'època medieval*, "Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona" 50, pp. 21-59.

- Pérez Martínez, Meritxell (2015), *Sancta Virgo Thecla. La introducció del culte de Tecla a Tarragona*, en Puig i Tàrrrech, Armand; Pérez de Mendiguren, Antonio; Gavaldà, Josep Maria (eds.), *El culte de Tecla, Santa d'Orient i d'Occident*, Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya, pp. 113-146.
- Piñero Sáez, Antonio; Cerro Calderón, Gonzalo del (eds.) (2004), *Hechos apócrifos de los Apóstoles I*, Madrid, Editorial Católica.
- Piñero Sáez, Antonio; Cerro Calderón, Gonzalo del (eds.) (2005), *Hechos apócrifos de los Apóstoles II*, Madrid, Editorial Católica.
- Piñero Sáez, Antonio; Cerro Calderón, Gonzalo del (eds.) (2011), *Hechos apócrifos de los Apóstoles III*, Madrid, Editorial Católica.
- Pons d'Ycart, Luys (1572), *Libro de las grandezas y cosas memorables de la Metropolitana Insigne y famosa Ciudad de Tarragona*, Lleida, Pedro de Robles y Juan de Villanueva.
- Puig i Cadafalch, Josep; Falguera, Josep; Goday i Casals, Josep (1918), *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Puig i Tàrrrech, Armand; Pérez de Mendiguren, Antonio; Gavaldà, Josep Maria (eds.) (2015), *El culte de Tecla, Santa d'Orient i d'Occident*, Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya.
- Ramon i Vinyes, Salvador; Farré i Roig, Joan (2008), *El retaule de l'Altar Major de la Catedral de Tarragona*, Tarragona, El Mèdol (1^a ed. 1988).
- Rodríguez Montañés, José Manuel (2002a), *Iglesia de San Nicolás*, en *Enciclopedia del Románico. Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, vol. III, pp. 1015-1016.
- Rodríguez Montañés, José Manuel (2002b), *Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua*, en *Enciclopedia del Románico. Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, vol. III, pp. 1648-1649.
- Rodríguez Montañés, José Manuel (2002c), *Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción*, en *Enciclopedia del Románico. Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, vol. III, pp. 2165-2166.
- Rodríguez Montañés, José Manuel (2002d), *Iglesia de San Miguel. Almazán*, en *Enciclopedia del Románico. Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, vol. I, pp. 140-142.
- Ruiz Bueno, Daniel (1967), *Orígenes. Contra Celso. Introducción, versión y notas*, Madrid, Editorial Católica.
- Sánchez Casabón, Ana Isabel (1995), *Alfonso II rey de Aragón, conde de Barcelona y marqués de Provenza. Documentos (1162-1196)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Serrano Coll, Marta; Lozano López, Esther (2017), *La Catedral de Tarragona en el siglo XII: espacios de memoria y audiencias*, en Boto Varela,

- Gerardo; García De Castro Valdés, César (eds.), *Materia y acción en las catedrales medievales (siglos XI-XIII)*, Oxford, British Archeological Reports, pp. 279-303.
- Serrano Coll, Marta; Lozano López, Esther (en prensa), *Ac exaltationem et gloriam beatae Teclae Virginis: The translation of the Relics of Santa Tecla in its Religious and Urban Context (1321)*, en Boto Varela, Gerardo; Lucherini, Vinni (eds.), *La cattedrale nella città medievale: i rituali*, Roma, Viella.
- Smith, Damian (2012), *Pope Alexander III and Spain*, en Duggan, Anne J.; Clarke, Peter D. (eds.), *Pope Alexander III (1159-81). The Art of Survival*, Ashgate, Routledge, pp. 227-228.
- Soberanas, Amedeu (1975), *Tarragona*, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, vol. IV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sutherland, Bobbi; Gros i Pujol, Miquel dels Sants (2005), *El Necrologi de Sant Miquel d'Escornalbou (Nova York, Hispanic Society of America, ms. B2715)*, "Miscel·lània litúrgica catalana" 13, pp. 283-284.
- Toda, Eduard (ed.) (1938), *Cartulari de Poblet. Edició del manuscrit de Tarragona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Villanueva, Jaime (1851), *Viaje literario a las iglesias de España. Viage á Barcelona y Tarragona*, vol. XIX, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Vives, José; Fábregas, Ángel (1949-1950), *Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII*, "Hispania Sacra" 2, pp. 119-146, 339-380; 3, pp. 145-161.
- Vives, José (1975), *Varones apostólicos*, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, vol. IV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Fecha de recepción del artículo: noviembre 2016

Fecha de aceptación y versión final: julio 2017