

# Recuperando el pasado. Algunas notas sobre las primeras portadas teofánicas del románico castellano-leonés (acerca del relieve conservado en Rhode Island)

Marta POZA YAGÜE

Universidad Complutense de Madrid

[martapoza@ghis.ucm.es](mailto:martapoza@ghis.ucm.es)

*“À la porte de l’église, image de la Jérusalem céleste, dont l’abside est en quelque sorte le modèle (l’image du portail est en effet la répétition de celle de l’abside) les fidèles sont aussitôt mis en présence de Dieu. Son apparition triomphale est donc conçue comme une vision directe, facie ad faciem, semblable à celle qui marquera la fin des temps. L’image du Christ, son contenu dogmatique, sa traduction plastique et sa beauté sont ainsi les supports d’une réalité intemporelle don’t le portail, transposition sculptée du programme absidial, n’est qu’un symbole”* (Y. CHRISTE)<sup>1</sup>

Desde finales del siglo XI, y en territorios como Languedoc o Borgoña, las antiguas visiones triunfales evocadoras de la gloria divina cobran un protagonismo hasta entonces desconocido al ganar para sí un espacio público y publicitario privilegiado como es el de los ingresos a los templos. Mostrándose a la vista de todos desde tímpanos y dinteles, e imbricando el simbolismo del propio elemento arquitectónico con el significado particular de cada uno de los relieves, las grandes teofanías solemnes –*Ascensión, Transfiguración, Visiones de San Juan y de San Mateo y Juicio Final*–, se presentan ante el espectador como revelación solemne de la Divinidad, *cara a cara*, de modo similar a como ésta se manifestará al final de los tiempos.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Y. CHRISTE, *Les Grands Portails Romains. Études sur l’iconologie des théophanies romanes*, Ginebra, 1969, pág. 11.

<sup>2</sup> Este ámbito de las portadas teofánicas ya contaba con una excelente aproximación previa a cargo de Mâle en el capítulo XI de su estudio sobre el arte religioso del siglo XII y que titula precisamente: “Les portails historiés du XII<sup>e</sup> siècle. Leur iconographie”, en É. MÂLE, *L’art religieux du XII<sup>e</sup> siècle. Étude sur les origines de l’iconographie du Moyen Age*, París, 1922, pp. 377 y ss. Con posterioridad será de nuevo Christe quien se dedique a ellas con mayor detenimiento, tanto en su conjunto, como de forma independiente en función de su iconografía. Así: Y. CHRISTE, *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d’une image de la Seconde Parousie*, París, 1973; ID., “Les représentations médiévales d’Apoc. IV-V en visions de seconde parousie. Origines, textes et contexte”, *Cahiers Archéologiques*, n<sup>o</sup> 23 (1974), pp. 61-

Si nos atenemos a los ejemplos conservados (o a aquellos documentados de forma inequívoca), la tipología toma carta de naturaleza entre 1100 y 1120 aproximadamente en los tímpanos occidentales de las abadías de Charlieu y Cluny, así como en el de la denominada *Porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse<sup>3</sup>, para, inmediatamente después, desplegarse a una escala mucho mayor en los accesos de Moissac, Conques, Autun, Vézelay o Beaulieu-sur-Dordogne (todos erigidos entre las décadas de los 20 y los 30 del siglo XII, si bien es cierto que revisiones en curso están adelantando en al menos un decenio alguna de ellas como Conques o Moissac)<sup>4</sup>. Paridad iconográfica para unos edificios que aún comparten otra característica común: la de ser centros que mantienen estrechas relaciones con Cluny,

---

72; ID., “Traditions littéraires et iconographiques dans l’interprétation des images apocalyptiques”, *L’Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, III<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Actes du colloque de la Fondation Hardt, 29 février-3 mars 1976*, Ginebra, 1979, pp. 109-133; ID., “Cuncto Tempore Saeculi: Théophanies présentes et futures dans l’iconographie monumentale du Haut Moyen Age”, *Riforma religiosa e arti nell’epoca carolingia. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell’Arte (Bologna, 10-18 settembre, 1979)*, Bologna, 1983, pp. 135-142; ID., *L’Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions sythétiques*, París, 1996; ID., “Portale Istoriato”, *Enciclopedia dell’Arte Medievale*. Roma, 1998, vol. IX, pp. 675-695; e ID., *Jugements derniers*, La Pierre-qui-vire, 1999. Por su parte, las teofanías del Apocalipsis contaban además con un extenso tratado en el que se habían analizado todas sus variantes y fuentes iconográficas desde sus primeras representaciones, y que desde su edición se había convertido en obra de consulta fundamental: F. VAN DER MEER, *Majestas Domini. Théophanies de l’Apocalypse dans l’art chrétien. Étude sur les origines d’une iconographie spéciale du Christ*, París-Roma, 1938. Buen análisis de los diferentes aspectos compositivos, ideológicos e iconográficos que informan cada una de ellas, permitiendo diferenciarlas entre sí en P. K. KLEIN, “Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII<sup>e</sup> s.: Moissac - Beaulieu - Saint-Denis”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 132 (1990), pp. 317-349. Excelente puesta al día a cargo de P. SKUBISZEWSKI, “*Majestas Domini* et liturgie”, *Cinquante années d’études médiévales. A la confluence de nos disciplines. Actes du Colloque organisé à l’occasion du cinquantenaire du CESCO (Poitiers, 1-4 septembre 2003)* (C. ARRIGNON et alii, eds.), Turnhout, 2006, pp. 309-407.

<sup>3</sup> Hace algunos años el investigador norteamericano Kenneth J. Conant apuntó otra secuencia, anterior necesariamente en el tiempo a este primer período, en la que señalaba cuáles habían sido a su juicio los jalones que se habían seguido en la codificación del tema de la Majestad dentro de la mandorla aplicada a los ingresos. Para él, el primer ejemplo medieval era la representación en mosaico de Cristo entronizado, flanqueado por San Benito y Santa Escolástica en actitud adorante, que decoraba la portada central de la abadía de Montecasino, comenzada por el abad Desiderio en 1066. La escena, enmarcada por un arco semicircular figurado y con un claro referente en el luneto situado sobre la *Puerta Imperial* de Santa Sofía de Constantinopla, es copiada por vez primera en piedra en el priorato cluniacense de Charlieu, tal vez bajo dictados de San Hugo de Cluny, quien había efectuado una visita a Montecasino en 1083. Aquí, (ca. 1090/1095), los santos patronos de Montecasino se han transformado ya en dos ángeles que sujetan la mandorla que contiene al Salvador. El punto de llegada en este proceso de creación iconográfica debía ser el gran tímpano monumental de la abadía de Cluny III, reconstruido por el propio Conant y datado según sus estudios entre 1088 y 1115 fechas que, por otra parte, no han dejado de suscitar polémica entre los investigadores: K. J. CONANT, “The Theophony in the History of Church Portal Design”, *Gesta*, XV (1976), pp. 127-134. Sobre la fecha de la portada de Cluny, vid. ID., *Cluny. Les églises et la maison du chef d’ordre*, Mâcon, 1968, pág. 101.

<sup>4</sup> Excedería los límites de este estudio reflejar de forma secuenciada todas y cada una de las publicaciones referidas de forma puntual a las portadas mencionadas. Por ello, remitimos a la bibliografía recopilada en dos obras de conjunto: M. F. HEARN, *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford, 1981 (esp. pp. 169-191: “The Great Portals. The First Generation: Theophany in the Portal”), y É. VERGNOLLE, *L’art roman en France*, París, 1994 (esp. pp. 237-241: “Les premiers tympanes sculptés” y 241-256: “Une collection de chefs-d’oeuvre: les grands tympanes”). De la misma autora, recién editado: “*Majestas Domini*”. Portals of the Twelfth Century”, *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honor of Walter Cahn* (C. HOURIHANE, ed.), Princeton, 2008, pp. 179-199.

cuando no son directamente dependientes de la pujante abadía borgoñona. Y el recuerdo no es del todo baladí si tenemos en cuenta que es en sermones y homilias de miembros notables de la Orden donde los especialistas han buscado el soporte textual último que informó este tipo de manifestaciones románicas<sup>5</sup>. El vínculo llega a ser tan estrecho que en no pocas ocasiones este tipo de portadas teofánicas son conocidas genéricamente como *portadas cluniacenses*.

Pero algo hay en todo ello que llama poderosamente la atención y es el silencio generalizado en la historiografía artística hacia las manifestaciones del mundo hispano contemporáneo, hasta el punto de que algunos llegan a minimizar e, incluso, a negar su posible existencia<sup>6</sup>. ¿Por qué, si ni el esquema de *portada historiada*, ni mucho menos la iconografía mayestática son conceptos desconocidos para nuestros artistas de los albores del siglo XII?. Seguramente haya que buscar la explicación en el escaso número de testimonios conservados en la actualidad, que ha convertido en verdad inmutable lo que tan sólo es una circunstancia accidental.

Porque la realidad debió de ser otra sustancialmente distinta. Haciendo un recuento rápido, aún subsiste *in situ* una *Ascensión*, próxima a la tolosana, en la Portada del Perdón de San Isidoro de León<sup>7</sup>. Por su parte, las descripciones del *Calixtino* nos refieren la presencia de una *Maiestas* en la fachada norte de la catedral compostelana (primera década del siglo XII), identificada con uno de los relieves reaprovechados en la Portada de Platerías<sup>8</sup>. Y más allá de estos ejemplos conocidos desde antiguo,

<sup>5</sup> Figura fundamental dentro de la creación de estos tipos iconográficos será Odilón, quinto abad de Cluny, (994-1048), cuyo *Sermón para la Navidad* es propuesto por Christe como pieza fundamental para interpretar el auténtico significado que encierran las portadas teofánicas. Él, un siglo antes de que lo hiciera Suger, recoge en sus escritos la antigua doctrina platónica de la belleza como medio para alcanzar la visión de la Divinidad de la que hablaron San Agustín, el Pseudo-Dionisio Areopagita o Juan Scott Erigena. Sobre el particular vid: Y. CHRISTE, "San Odilon, précurseur de Suger", *Genava*, XV (1967), pp. 85-105, e ID., *Les grands portails...*, *Op. Cit.*, especialmente el cap. I, "Esthétique", pp. 37-57.

<sup>6</sup> Sin llegar a este último extremo, y por citar tan sólo un ejemplo, así se expresa un autor tan poco sospechoso de negar el valor del románico peninsular de estas fechas como Serafín Moralejo: *Nei più antichi portali romanici spagnoli, le teofanie occupano uno spazio relativamente modesto, e la loro formulazione in immagine -a Compostela, Loarre e Jaca-, non ha molto in comune, da un punto di vista estetico e concettuale, con quelle dei portali 'cluniacensi' che Yves Christe ha così felicemente commentato*: S. MORALEJO, "Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo", en *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Módena, 1985, pp. 35-51 (pág. 43).

<sup>7</sup> Evitando nóminas excesivas de títulos, remitimos a uno de los últimos trabajos sobre la Puerta del Perdón en el que queda recogida la bibliografía previa generada por el ingreso, con propuesta cronológica e interesante lectura iconográfica: J. A. MORÁIS MORÁN, "Nuevas reflexiones para la interpretación de la Portada del Perdón de San Isidoro de León: el impacto de la Reforma Gregoriana y el arte de la tardoantigüedad", *De Arte*, 5 (2006), pp. 63-86.

<sup>8</sup> "... *Y sobre la columna que está entre los dos portales por fuera, en la pared, está el Señor sentado en un trono de majestad y con la mano derecha da la bendición y en la izquierda tiene un libro...*": *Codex Calixtinus*, Libro V, cap. IX (citado a partir de la trad. de A. MORALEJO, C. TORRES Y J. FEO), Santiago de Compostela, 1951, pág. 560. Sobre los primeros intentos de reconstrucción de la misma, en función de lo comunicado por el texto: S. MORALEJO, "La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago", *Compostellanum*, XIV (1969), pp. 623-668, con recensión a cargo de M. DURLIAT, "La porte de France à la cathédrale de Compostelle", *Bulletin Monumental*, CXXX (1972), pp. 137-143; y del mismo S. MORALEJO, "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane", *Les Dossiers de l'Archéologie*, n° 20 (1977), pp. 86-103.

son varios los trabajos de última hora que están sacando a la luz otros tantos testimonios de esta naturaleza, ayudándonos a recuperar la memoria de lo que un día hubo y que lamentablemente desapareció. Así, Francesca Español ha publicado una serie de dibujos que desvelan el programa iconográfico desarrollado en el friso que coronaba la puerta de ingreso a la Capilla de San Pedro del castillo de Loarre (ca. 1100), mutilado en el siglo XVIII cuando se adosó a la estructura un edificio moderno destinado a alberguería. Allí también presidía la composición la representación de la *Maiestas Domini* flanqueada por los símbolos del Tetramorfos<sup>9</sup>. Cercana en el espacio y en el tiempo, de nuevo el Cristo de la Visión de San Juan es la figura intuida por Serafín Moralejo como relieve axial del tímpano que clausuraba la portada meridional de la catedral de Jaca (ca. 1094-1100)<sup>10</sup>. Su trabajo, aunque antiguo ya, cobra de nuevo vigencia al amparo de los últimos descubrimientos. Entre ellos, las alas de un ángel, los restos de una mandorla con parte de la figura sedente de un Pantocrátor y el símbolo tetramórfico de Mateo, además de una pareja conformada por ángel y obispo, que han permitido reconstruir a Therese Martin el acceso septentrional de la basílica legionense de San Isidoro, realizado a su juicio en la segunda década del siglo XII<sup>11</sup>. Tanto en León, como en Jaca, dos imágenes de santos aplicadas a las enjutas enmarcaban la visión gloriosa del tímpano<sup>12</sup>. Finalmente, no debemos pasar por alto el relieve del Cristo en Majestad (primer cuarto del s. XII) que, procedente de Sahagún, desapareció a comienzos de la década de los 30 del pasado siglo sin que hasta la fecha se sepa nada cierto de su paradero. Estudiado en profundidad por José Luís Senra y después de descartar varias posibilidades, su finalidad como pieza de tímpano parece ser la opción más factible para el autor<sup>13</sup>.

Y, como sucedía con los ejemplos franceses, también en ellas es posible rastrear vínculos con Cluny. El más estrecho en Sahagún, dependiente de forma directa de la abadía borgoñona; para los demás hay que volver los ojos hacia los monarcas reinantes cuando se encargaron las obras, Sancho Ramírez en el caso de las aragonesas, Alfonso VI —y tras

<sup>9</sup> F. ESPAÑOL BERTRAN, “El castillo de Loarre y su portada románica”, *Locvs Amoens*, nº 8 (2005-2006), pp. 7-18.

<sup>10</sup> S. MORALEJO, “La sculpture romane de la cathédrale de Jaca: État des questions”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 10 (1979), pp. 79-106 (esp. 99-105).

<sup>11</sup> Avanza los hallazgos de las excavaciones realizadas en 2005 en TH. MARTIN, *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*. Leiden-Boston, 2006, pp. 116-117, profundizando sobre el particular en “Una reconstrucción hipotética de la portada norte de la Real Colegiata de San Isidoro, León”, *Archivo Español de Arte*, LXXXI (2008), pp. 357-378.

<sup>12</sup> Solución tampoco desconocida al contar con notables testimonios dentro de este mismo período en los dos accesos meridionales de San Isidoro, en la *Porte Miègeville* de Toulouse y, duplicando el número hasta contabilizar cuatro efigies, en la gran portada de Cluny.

<sup>13</sup> J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, “Una olvidada *Maiestas Domini* procedente del monasterio benedictino de Sahagún”, en *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias* (R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS Y J. L. SENRA, coords.), Santiago de Compostela, 2003, pp. 209-229, e ID., “Los programas constructivos de los monasterios benedictinos en el Camino de Santiago: arquitectura y ornamentación”, en *Monasterios y peregrinaciones en la España Medieval* (J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR Y R. TEJA, coords.), Aguilar de Campoo, 2004, pp. 100-126 (esp. pp. 113-114).

él su hija Urraca-, para las leonesas, quienes se sirvieron de destacados monjes cluniacenses francos para consolidar la *lex romana* en los reinos peninsulares.

### La *Maiestas* de Santa Marta de Tera en la bibliografía artística

A diferencia del anterior, ha querido la fortuna que, aunque lejos, aún subsista un relieve procedente de Santa Marta de Tera, integrado en la actualidad en las colecciones del *Museum of Art, Rhode Island Institute of Design* (Providence, R.I., Estados Unidos)<sup>14</sup>. Trabajado en una placa de caliza rectangular de 97 x 65 cms., presenta la imagen de Cristo en Majestad sedente, bendiciendo con la mano derecha alzada mientras que, con la izquierda, mantiene abierto sobre la rodilla un volumen en el que se lee EGO SVM LVX MVNDI (Jn. 8,12).

Observando una rigurosa frontalidad, llama de inmediato la atención su aspecto adolescente, imberbe y dotado de una larga cabellera que cae sobre sus hombros distribuida en simétricos mechones acanalados que parten de raya al medio. Ataviado con túnica y casulla sobrepuesta con decoración labrada en el cuello y en la parte central, reposa la cabeza sobre un nimbo crucífero. Destaca, asimismo, la ausencia de mandorla, no sabemos si de forma intencionada o porque se perdió en algún momento, cuestión imposible de dilucidar en la actualidad.

La melena larga trabajada en mechones independientes ligeramente ondulados, los ojos de párpados almendrados que bordean cuencas prácticamente esféricas, los pómulos abultados, carnosos, que enmarcan una boca de labios finos que tratan de esbozar una ingenua sonrisa y las manos quizá algo desproporcionadas, encuentran su referente más próximo en la cabeza del fragmento de San Juan recuperado hace ya algunos años de la portada norte de San Isidoro, conservado en el Museo de León<sup>15</sup>. Por lo que al tratamiento de los paños se refiere, con pliegues amplios y simétricos, así como el motivo festoneado en la casulla, parece coincidir con los de la indumentaria de la figura de San Pedro colocada en las enjutas de la Portada del Perdón. Sin embargo, aunque el esquema parece similar, el trabajo del relieve zamorano es mucho más plástico, más naturalista, con mayor volumen frente al patente acartonamiento y rigidez en su caída que presentan los legionenses. Así las cosas, todo apunta, una vez más, a las labores escultóricas del ingreso septentrional de la basílica isidoriana. Fechado por Therese Martin hacia 1115<sup>16</sup>, los evidentes vínculos estilísticos que presenta con alguna de las tallas de la *Portada del Cordero*

<sup>14</sup> Adquirido hacia finales de la década de los veinte del pasado siglo por Mr. John Nicholas Brown, fue depositada en el *RISD*, donde figura con el número de inventario 197.38.

<sup>15</sup> Identificado por Gaillard como San Pelayo a causa de su rostro juvenil e imberbe (G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole. Leon-Jaca-Compostelle*, Paris, 1938, pp. 82-83), el hecho de que porte como atributo un libro ha conducido a Williams a inclinarse mejor por la figuración de San Juan Evangelista: J. WILLIAMS, "Relief of a Saint (John?)", *The Art of Medieval Spain, a. d. 500-1200*, Nueva York, 1993, pp. 209-210, n° cat. 89.

<sup>16</sup> Vid. nota 11.

aconsejan adelantar unos años la datación, siendo el final de la primera década del siglo XII nuestra propuesta<sup>17</sup>. Por lo mismo, el entorno de 1110 se nos antoja también como el más ajustado para el relieve de la *Maiestas* zamorana.

Descubierto para la crítica especializada por D. Manuel Gómez-Moreno, en 1903, mientras se encontraba inmerso en la confección del *Catálogo Monumental de Zamora*, es en sus publicaciones donde podemos encontrar tanto las primeras descripciones de la pieza, como la única fotografía existente antes de su salida de España<sup>18</sup>. Allí nos dice que se encontraba *arrinconado y sucio a los pies de la iglesia*, denotando en su factura recuerdos puntuales del tímpano del crucero sur de San Isidoro de León y de la Virgen de Sahagún, fechando de forma muy lata la pieza en la primera mitad del siglo XII<sup>19</sup>. Algunos años más tarde, y tras lamentar su reciente expatriación, tornará las miras hacia el escultor de Platerías, poniéndola como ejemplo de *la postración general que sufrió luego el arte*, aunque reconociendo en sus trazos aún cierta genialidad y nervio.<sup>20</sup> Tras él, sólo Porter, en 1928,<sup>21</sup> y Camps Cazorla, en 1935,<sup>22</sup> la referenciarán de forma breve en sus estudios, antes de iniciarse un prolongado silencio que sumió su existencia prácticamente en el olvido.

Tanto es así que cuando vuelva a ser mencionada por Cahn, y esto es algo que no sucederá hasta 1968, será catalogada como legado anónimo de procedencia desconocida, bien languedociana, bien del norte de España, realizada hacia 1125 por escultores en contacto con los talleres tolosanos de la *Porte Miègeville* y leoneses de las portadas del Cordero y del Perdón, además de establecer un estrecho parentesco con el tímpano de la antigua catedral de Saint-Bertrand-de-Cominges.<sup>23</sup> Sólo un año después, y como no

<sup>17</sup> Así lo expusimos en un trabajo donde razonábamos el porqué de nuestra cronología: M. POZA YAGÜE, "Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, XV (2003), pp. 9-28.

<sup>18</sup> A mediados de septiembre de 1903, Gómez-Moreno y su esposa Elena recalcan en la iglesia situada a orillas del Tera. Las notas que allí recoja se transformarán en el primer artículo monográfico sobre el edificio, trabajo que afortunadamente verá la luz años antes de que, por fin, sea publicado el *catálogo*: M. GÓMEZ-MORENO, "Santa Marta de Tera", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVI (1908), pp. 81-87 (esp. pág. 87 e ilustración precedente), e ID., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, 2 vols, Madrid, 1927, (texto en vol. I, pp. 182-186 e ilustración en vol. II, n° 220). Sobre las circunstancias que rodearon la redacción de la obra: R. SÁNCHEZ, y J. A. VACAS, "El *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*. Recorriendo caminos, evocando hallazgos", en MUSEO DE ZAMORA, *Caminos del Arte. D. Manuel Gómez-Moreno y el Catálogo Monumental de Zamora* Valladolid, 2003, pp. 37-45.

<sup>19</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental...*, *Op. Cit.*, I, pp. 185-186

<sup>20</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, pp. 162-163.

<sup>21</sup> El norteamericano se referirá a ella en una nota al pie en la que la relacionará iconográficamente con la de Saint-Sernin de Toulouse y estilísticamente con los escultores leoneses de San Isidoro de comienzos del siglo XII. Curiosamente, y tras tan parco contenido textual, sorprende que sea el relieve de la *Maiestas* una de las dos únicas fotografías que escoge para ilustrar su discurso sobre Santa Marta de Tera: A. K. PORTER, *Spanish Romanesque Sculpture*, 2 vols., Florencia, 1928 (vol. I, pág. 62 y nota 482 en pág. 120; imagen 29).

<sup>22</sup> Asumiendo el planteamiento de Gómez-Moreno sobre la degeneración del estilo del Maestro de Platerías en E. CAMPS CAZORLA, *El arte románico en España*, Barcelona, 1935, pág. 163.

<sup>23</sup> W. CAHN, "Romanesque Sculpture in American Collections. II. Providence and Worcester", *Gesta*, VII (1968), pp. 51-61 (n° 5: "Christ in Majesty", pág. 54. Afortunadamente adjunta una fotografía que permite

podía ser de otro modo -dado que en esta ocasión la publicación tenía como sede el propio Museo de Providence en el que está expuesta-, el relieve vuelve a figurar como originario de Santa Marta de Tera. Estableciendo una vez más su filiación estilística con los talleres del grupo Toulouse-León-Compostela, se adelanta sin embargo su cronología hasta la última década del s. XI.<sup>24</sup>

Esta ausencia continuada de noticias se torna aún más llamativa si cabe en el caso de los investigadores hispanos que, cuando la mencionen -y serán pocos-, darán la pieza por desaparecida -o en paradero erróneo- hasta fechas sorprendentemente recientes<sup>25</sup>. Sirvan como muestra el análisis del Padre Viñayo quien, tras agradecer a Gómez-Moreno su descubrimiento y filiarla con los escultores isidorianos de la Puerta del Perdón, nada comenta de su destino estadounidense<sup>26</sup>; o la lacónica cita de Ramos de Castro, autora de un estudio sobre el estilo en

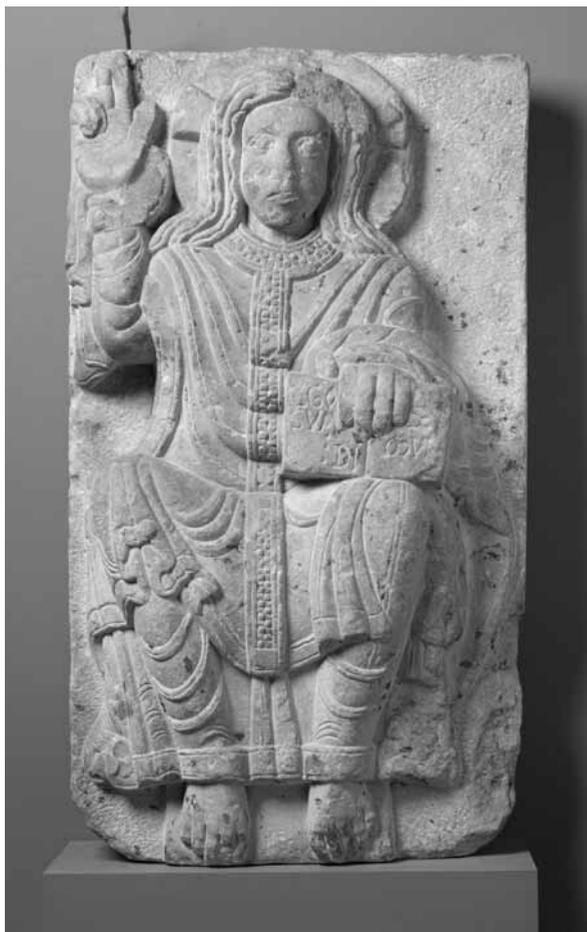


Fig. 1. *Maiestas* procedente de Sta. Marta de Tera. Reproducción con permiso del Museum of Art, Rhode Island Institute of Design, Providence, R.I. EEUU.

reconocer el relieve como nuestra *Maiestas* zamorana). El propio autor rectificará el error cuando, una década más tarde, se publique en formato de libro la recopilación de artículos sobre la escultura románica europea que habían ido apareciendo de forma seriada en *Gesta*: W. L. CAHN, y L. SEIDEL, "Christ in Majesty. Santa Marta de Tera (Zamora)", en *Romanesque Sculpture in American Collections. I: New England Museums*, Nueva York, 1979, pp. 35-36.

<sup>24</sup> S. K. SCHER, and P. BRAUDE, "37. Santa Marta de Tera (Zamora)", en *The Renaissance of the Twelfth Century* (an exhibition organized by Stephen K. Scher), Providence, R.I., 1969, pp. 103-105.

<sup>25</sup> A modo de ejemplo, Ricardo Puente, hace tan sólo una década, desplaza la alusión a una nota a pie de página para informar de su venta en 1926 por 7000 pesetas, añadiendo a renglón seguido que "Al parecer, se encuentra actualmente en una colección privada de Nueva York": R. PUENTE, *La iglesia románica de Santa Marta de Tera*, León, 1998, pág. 30, nota 17.

<sup>26</sup> A. VIÑAYO, *L'ancien Royaume de Leon Roman*, La Pierre-qui-vire, 1972, pág. 327 (con trad. castellana en *León y Asturias. Oviedo, León, Zamora y Salamanca*, Madrid, 1979, pág. 346).

la provincia, cuyas únicas palabras son poco más que para lamentar su venta<sup>27</sup>. Mutisimo casi absoluto por lo que respecta al resto de autores que en las décadas finales del siglo XX se han ocupado del edificio.

Así las cosas, no es hasta 2002 cuando el panorama se normalice con la redacción de la ficha correspondiente de la *Enciclopedia del Románico*. Allí, además de describir y ubicar correctamente el relieve, estableciendo su vínculo estilístico con las imágenes de las enjutas de la Puerta del Cordero legionense, así como con la *Maiestas* compostelana reutilizada en Platerías, se nos da noticia de la presencia de un segundo fragmento, de idéntica factura aunque tristemente mutilado, *en el que las fracturas apenas nos permiten observar una figura nimbada de larga cabellera, ataviada con túnica y manto de paralelos pliegues “en cuchara”, que la decora*<sup>28</sup>.

Con todo ello, el reciente estudio de Fernando Regueras es el más comprometido y minucioso<sup>29</sup>. Haciéndose eco de las opiniones de todos los que le precedieron, adjunta los datos documentales relativos a su venta<sup>30</sup>, analiza su peculiar iconografía y trata de discernir cuál fue su destino original, acaso un frontal de altar a semejanza del encargado por el arzobispo Gelmírez para la basílica del Apóstol.<sup>31</sup>

### Tras los pasos de una nueva portada teofánica: hipótesis de trabajo

A nadie se le escapa la dificultad que entraña tratar de dilucidar cuál fue la colocación original de un fragmento que, desde que se tiene noticia de su existencia, aparece aislado y descontextualizado de cualquier marco posible de colocación. Por ello, todo lo que se diga —o se haya dicho— en esta dirección, es posible que nunca abandone el campo de la hipótesis para convertirse en certeza. Sin embargo, nada perdemos por tratar de razonar, a la luz de los indicios con los que contamos, para qué lugar fue encargada su labra al escultor.

No es Fernando Regueras el primero en proponer la opción de elemento decorativo de altar. La sugerencia es tan antigua como la propia publicación de la pieza, ya

<sup>27</sup> G. RAMOS DE CASTRO, *El arte románico en la provincia de Zamora*, Valladolid, 1977, pág. 328.

<sup>28</sup> J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, “Santa Marta de Tera. Monasterio de Santa Marta”, en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 135-148 (esp. pp. 146-147).

<sup>29</sup> F. REGUERAS GRANDE, *Santa Marta de Tera. Monasterio e Iglesia. Abadía y Palacio*, Benavente, 2005 (esp. pp. 69-73).

<sup>30</sup> Reproduce el asiento del libro de fábrica en el que se refleja la venta por 7000 pesetas, en 1926, siendo el vendedor el párroco D. Lorenzo Vara García y el comprador el anticuario, con tienda en Valladolid, D. Alejandro Moretón: *Ibidem*, pp. 69-70.

<sup>31</sup> No deja de resultar curioso que el autor no lo mencione en otro artículo posterior en el que aborda la lectura del programa iconográfico del templo y en el que se ciñe a los relieves de los capiteles: F. REGUERAS GRANDE, “Santa Marta de Tera: una lectura martirial”, en *Los Caminos de Santiago en el Norte de Zamora. III Jornadas de Estudios Históricos (Benavente-Santa Marta de Tera, 16-20 noviembre, 2004)*, Benavente, 2006, pp. 249-273.

que fue Gómez-Moreno el primero en apuntar en esa dirección<sup>32</sup>. Y lo cierto es que el recuerdo de la contemporánea *Maiestas* de Saint-Sernin de Toulouse, para la que se ha señalado como procedencia probable ser el motivo principal de un frontal de altar, justifica, cuando menos, la cuestión. Sin embargo, conviene recordar también que ni el acuerdo es unánime por lo que a la finalidad de la Majestad tolosana se refiere<sup>33</sup>, ni la piedra fue el material habitual para la confección de este tipo de estructuras, sino más bien una excepción (con notables ejemplos, sí, pero excepción a fin de cuentas). Planchas de plata (y hasta incluso de oro en algún caso), en los centros de economías más saneadas –como la *tabula argentea* encargada por Gelmírez para Santiago a la que hace referencia F. Regueras<sup>34</sup>, madera policromada en aquellos otros con menos recursos fueron los más frecuentes<sup>35</sup>. Ni tan siquiera Porter, el primero en señalar esta función para los mármoles tolosanos, se atreve a decantarse en la misma dirección en el caso de Santa Marta.<sup>36</sup>

No menos obstáculos, aunque tal vez más posibilidades, creemos que presenta su consideración como parte de una portada historiada (así lo sugirió ya Scher<sup>37</sup>), seguramente el elemento axial de un tímpano teofánico a semejanza de los recuperados en el entorno inmediato. Si el lugar de formación de sus autores parece apuntar hacia San Isidoro, allí desde luego habían tenido la oportunidad de contemplar la elaboración de uno del que tomar el modelo. La pregunta es cuál de los ingresos fue su destinatario.

Tres son los accesos con los que cuenta Santa Marta de Tera. Comenzaremos por el septentrional, abierto en el muro occidental del brazo norte del transepto. Por su relación y cercanía con la red viaria, éste debió ser el ingreso empleado prioritariamente para penetrar en el templo por la multitud de peregrinos que acudían a venerar las reliquias de la santa. Ejecutado en un cuerpo avanzado, su estructura es

<sup>32</sup> “*Se ignora su antiguo puesto, quizá sobre un altar*”: M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental...*, *Op. Cit.*, vol. I, pág. 186.

<sup>33</sup> La *Maiestas*, junto a seis relieves más recolocados en el deambulatorio de la basílica de Saint-Sernin, han sido considerados como decoración de machones de claustro, fragmentos de un tímpano y enjutas de una portada, integrantes de un friso de sobrepuerta, partes de un antependio, de un sepulcro, de un ciborio o del ingreso de una cripta. Aunque algo antiguo ya, un estado de la cuestión en M. F. HEARN, *Romanesque Sculpture...*, *Op. Cit.*, pp. 76 y ss.

<sup>34</sup> S. MORALEJO, “*Ars Sacra et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle*”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 11 (1980), pp. 204-210.

<sup>35</sup> Una referencia reciente sobre las diferentes posibilidades de decoración de altares en M. BACCI, “El mobiliario de altar en la época románica”, en *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180* (M. CASTIÑEIRAS y J. CAMPS coords.), Barcelona, 2008, pp. 195-205.

<sup>36</sup> “*The original position of the Majestas Domini like that of the analogous sculpture of St. Sernin of Toulouse is uncertain*”: A. K. PORTER, *Spanish Romanesque...*, *Op. Cit.*, vol. I, pág. 120, nota 482.

<sup>37</sup> “*Enthroned in what was probably the center of a Maiestas Domini used to decorate a portal, the figure of Christ was probably flanked by angels and/or the four Apocalyptic beast of the Evangelists*”: S. K. SCHER, and P. BRAUDE, “37. Santa Marta...”, *op. cit.*, pág. 105.

sencilla. Vano de acceso en arco de medio punto trasdosado por gruesa arquivolta prismática y sin decorar. Mientras el dovelaje del arco interior prolonga su desarrollo de forma ininterrumpida hasta el suelo, la arquivolta reposa directamente sobre el resalte angular de la jamba con la única transición de una imposta biselada recorrida por bolas. Esta arquivolta, a su vez, queda perfilada por una chambrana de billetes de triple fila, único motivo decorativo del conjunto que se repite en el remate superior de la estructura, en la zona del alero. A la derecha del arco, en la enjuta, restos de una figura en altorrelieve.

Aunque muy dañada, parece representar a un personaje masculino con nimbo detrás de la cabeza. De proporciones alargadas, tanto la posición de los miembros, como la dirección de los plegados de la vestimenta, (una larga túnica que le debería llegar hasta la altura de los pies, hoy perdidos), inscriben la figura en un esquema envolvente, casi tubular. Esta sensación se ve acentuada por la dirección de los brazos, no separados del volumen del cuerpo, sino agrupados sobre el pecho, al que cruzan marcando dos diagonales: una ascendente, con el brazo izquierdo dirigido hacia la parte superior del torso, donde parece sujetar por el pomo una pequeña espada tal vez en alusión al elemento de su martirio; en sentido contrario, el derecho lo cruza en dirección descendente hasta situar la mano a la altura del muslo. A partir de aquí, se despliega una filacteria que sostiene con la diestra, y en la que restos de una inscripción nos pueden informar sobre su identidad. La creencia popular siempre lo había considerado como San Juan Bautista. Sin embargo, una lectura reciente de la leyenda de la cartela lo identifica con San Judas Tadeo: IVDAS / FRA(TE) / R S(I) / MON<sup>38</sup>. A pesar de que San Judas fue martirizado a golpes de maza, no es infrecuente encontrar durante la Edad Media representaciones suyas donde este elemento es sustituido por una espada, como es el caso, o, incluso, por una pequeña hacha.

Pero lo realmente sorprendente es su aparición en esta pequeña iglesia zamorana cuando, por su carácter de apóstol menor, no suele ser frecuente su representación monumental; al menos, de forma aislada. Por esta razón, algunos autores han sugerido que debiera formar parte de un apostolado al que también pertenecerían las imágenes de la puerta meridional, y puede que el relieve de la Majestad. Pero no deja de entrar dentro de lo posible que, siguiendo el modelo de San Isidoro, fuesen concebidas como decoración paramental de los ingresos, tal y como hoy las contemplamos. En este caso, que se eligiese a San Judas en detrimento de otros apóstoles de mayor renombre, pudo estar justificado por la presencia de alguna reliquia del mismo dentro del templo.

Hipótesis una vez más, porque, como sucede con la *Maiestas* que nos ocupa, también la imagen, juntamente con sus compañeras del ingreso sur, fueron en algún momento de su historia removidas de su lugar de origen. Ciertamente no conocemos tampoco cuál fue la ubicación original de estas esculturas, ya que cuando las

---

<sup>38</sup> R. PUENTE, *La iglesia románica...*, *Op. Cit.*, pág. 28.

menciona y fotografía Gómez-Moreno aparecían coronando una espadaña de época moderna levantada sobre el ábside, y no fueron colocadas en la posición actual hasta las restauraciones realizadas en los años treinta por el arquitecto Alejandro Ferrant<sup>39</sup>. Para ello aprovechó unos nichos preexistentes en las enjutas de la portada, lo que pudiera ser interpretado como un indicio de que realmente aquella fue su ubicación primera.

Pero, en cualquier caso, dudamos enormemente que tuviese en esta puerta como compañera al relieve de la Majestad. En este caso, convenimos con Fernando Regueras en que las dimensiones de ambos elementos hacen incompatible la presencia de un tímpano. Los 97 cms. de altura de la placa requerirían una luz próxima a los dos metros para hacerlo viable, cuando en este caso el acceso es angosto, superando apenas la mitad de la medida pertinente (1,11 m. aproximadamente de anchura entre jambas)<sup>40</sup>.

La siguiente entrada monumentalizada en la actualidad es la meridional, hoy dando frente al cementerio de la localidad. Abierta en el resalte de un cuerpo de sillares flanqueado por contrafuertes escalonados y rematado por alero de billetes de doble fila, por su posición abocada al cauce del río –opuesta por tanto al camino-, debió ser la que pusiese en comunicación las estancias claustrales con el interior de la iglesia y, por tanto, la empleada preferentemente por la comunidad monástica de Santa Marta.

Consta de tres arquivoltas de medio punto que voltean sobre dos parejas de columnillas acodilladas con fustes de mármol, sobre basas áticas con garras, y rematadas por capiteles figurados (sustituidos los de la jamba izquierda por su deterioro en los años 80 del siglo XX<sup>41</sup>, los de la derecha muestran pareja de sirenas-ave, masculina y femenina, afrontadas, y máscaras grotescas de cuya boca parten hojas y tallos que se entrelazan), asentados bajo cimacios prismáticos con decoraciones de entrelazos, roleos, estrellas inscritas dentro de círculos tangentes y dragones afrontados de cabeza única. El arco interior, por su parte, apea sobre el remate prismático de las jambas, de arista suavizada en chaflán. En las enjutas, constreñidas entre los estribos y la arquivolta más externa -cuyas dovelas terminales han tenido que ser retalladas para posibilitar la inserción-, sendas estatuas prácticamente de bulto.

La imagen de la izquierda es, hasta la fecha, la representación escultórica más temprana de la que tenemos constancia de la figuración del apóstol Santiago reves-

---

<sup>39</sup> Sobre estas labores de restauración iniciadas en 1932, vid.: F. REGUERAS GRANDE, *Santa Marta de Tera...*, *Op. Cit.*, pp. 15-19.

<sup>40</sup> Recogemos aquí las medidas proporcionadas por A. VIÑAYO, *L'ancien Royaume...*, *Op. Cit.*, pág. 328. Personalmente hemos realizado mediciones del ingreso sur y los resultados son en todo coincidentes con los referidos por el Padre Viñayo, por lo que no tenemos ninguna duda a la hora de aceptar por buenas todas las dimensiones que él ofrece.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 23.

tido con la indumentaria de los peregrinos jacobeos<sup>42</sup>. Como ellos, sostiene con la mano derecha un bordón del que hemos perdido tanto el remate superior como el inferior, a la vez que lleva cruzada sobre el pecho la correa de la que pende la escarcela decorada con una venera. Con la cabeza girada hacia el personaje que tiene enfrente, la posición de sus piernas, mutiladas en su tercio inferior, parece insinuar un paso de marcha. Tanto el pelo, como el bigote y la barba, están definidos por gruesas guedejas de extremos rizados; los ojos son prominentes y expresivos, enmarcados por un arco supraciliar pronunciado; y la boca, ligeramente entreabierta, son los rasgos faciales que lo caracterizan. Tras la cabeza, un nimbo en el que los restos epigráficos debieron identificarlo como IACOBVS APOSTOLVS.

Frente a él, y en actitud similar, encontramos la figura de otro personaje, como Santiago, de cabeza girada buscando la comunicación con quien tiene enfrente. En este caso muestra un libro abierto entre sus manos, a cuyas páginas parece dirigir la atención del espectador con la dirección de su dedo índice. De rasgos faciales parejos a los de su opuesto, salvo por la circunstancia de que en este caso la boca está cerrada, llama la atención el preciosismo con el que se labró en detalle cada uno de los rizos de cabellera y barba. Sobre su identidad, y como ya apreciase hace algunos años Ramos de Castro, todavía es perceptible la silueta de una llave apoyada sobre el pecho y sostenida por el antebrazo derecho, atributo propio de San Pedro<sup>43</sup>. Si lo habitual en la época era que fuese San Juan quien formase pareja con Santiago, dada su condición de hermanos, tampoco fue extraño encontrar la asociación entre el Zebedeo y Pedro, tal y como se emparejaron en la basílica de Saint-Sernin de Toulouse.

La mayoría de los autores que se han referido a estas tallas se han centrado en la representación de Santiago ataviado con indumentaria de peregrino jacobeo, justificando este detalle iconográfico en función de la ubicación del templo sobre uno de los ramales secundarios que conducían a Compostela<sup>44</sup>. Sin embargo, no pensamos que el camino de peregrinos sea el responsable único ni directo de las características específicas de esta escultura. No debemos olvidar que el pequeño templo de Santa Marta se convirtió él mismo en un santuario receptor de fieles al que acudían a venerar las reliquias de la mártir astorgana, famosa en la época como artífice de milagros. Con la caracterización de Santiago como peregrino es posible que la imagen hiciese alusión, no únicamente a aquéllos que se dirigían a su sepulcro, sino que se convirtiese en un icono universal de la peregrinación, fuese cual fuese el destino de los fieles.

---

<sup>42</sup> Talla que ha hecho correr ríos de tinta, seleccionamos únicamente dos trabajos en los que se pueden encontrar todos los títulos previos: “El Santiago peregrino más antiguo: Santa Marta de Tera”, en J. I. MARTÍN BENITO; J. C. DE LA MATA GUERRA y F. REGUERAS GRANDE, *Los Caminos de Santiago y la iconografía jacobea en el Norte de Zamora*, Benavente, 1994, pp. 45-50, y F. REGUERAS GRANDE, *Santa Marta de Tera...*, *Op. Cit.*, pp. 75-82.

<sup>43</sup> G. RAMOS DE CASTRO, *El arte románico...*, *Op. Cit.*, pág. 324.

<sup>44</sup> Vid. nota 42.

Además, la presencia del Zebedeo formando parte del programa iconográfico del templo queda justificada si tenemos en cuenta que era uno de los santos bajo cuya protección estaba la iglesia, antes incluso del auge de la peregrinación a Compostela. De ello nos informa un documento de fines del primer tercio del siglo XI en el que se lee: *...dominis gloriosissimis et post deum mihi fortissimis patronis nostris et sanctis, id est, redemptio nostra domini salvatoris et Sanctae Marie semper virginis, sanctis Michaelis Archangeli, Sancti Iacobi apostoli, Sanctae Andreae apostoli, Sancti Mathei apostoli, vel omnium sanctorum apostolorum, marthyrum, confessorum et virginum, quorum basilica fundata esse noscitur sub ducense Astoricae civitatis, iuxta discurrante rivulo Tera, monasterio quod vocitant Sancta Martha...*<sup>45</sup>

Por último, considerando la representación conjunta de Santiago y San Pedro, y suponiendo para ello que ya en origen fuesen concebidas como pareja, con su presencia en el umbral del templo informaban a todos aquellos que se dispusiesen a ingresar en él cuáles eran los pilares en los que éste se asentaba: Santiago como cabeza de la Iglesia Hispana, y San Pedro, primado de la de Roma. Mensaje más que conveniente en unos momentos en los que todavía está reciente la adopción de la Reforma Gregoriana que ha venido a sustituir al antiguo rito hispano. Es en este contexto ideológico en el que la placa de la *Maiestas* pudiera encontrar su lugar idóneo<sup>46</sup>.

Siendo así, de nuevo hay que cuestionarse sobre la viabilidad de un tímpano en este ingreso. Y aunque las dimensiones vuelven a ser un problema, ahora no es del todo insalvable. La luz de este vano es de 1,82 metros, cuando, recordemos, sus medidas óptimas en función de la altura de la placa debieran ser de algo menos de dos metros. Una diferencia de cerca de 15 centímetros que entra dentro de lo razonable.

Y, sin embargo, continúan siendo más los obstáculos que las posibilidades. En primer lugar por las diferencias estilísticas patentes entre las imágenes de las jambas y el relieve de la Majestad. Todas de progenie leonesa, pero remitiendo a distintos modelos y cronologías (recordemos, puerta del transepto norte para la *Maiestas* y *Puerta del Perdón* para las dos esculturas laterales), acusan demasiada disparidad para un programa unitario de contados elementos. A lo que debemos sumar la incertidumbre sobre la procedencia original de las tallas apostólicas, excesivamente constreñidas entre los elementos arquitectónicos de la puerta como para pensar que

<sup>45</sup> Carta de donación fechada el 12 de agosto de 1033, recogida entre otros por A. LINAGE CONDE, *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*, 3 vols., Madrid, 1973, vol. III, pp. 425-426, doc. 1530, quien sin embargo yerra en la fecha al reseñarla como de 933. En su cronología correcta recogida por A. QUINTANA PRIETO, *El Obispado de Astorga en el siglo XI*, Astorga, 1977, pág. 264-265 y F. REGUERAS GRANDE, *Santa Marta de Tera...*, *Op. Cit.*, pág. 42.

<sup>46</sup> En el mismo ambiente de adaptación al nuevo rito y a las disposiciones emanadas del Concilio de Coyanza ha realizado Concepción Cosmen una lectura de los capiteles del interior del edificio: M. C. COSMEN ALONSO, "Arte y Liturgia en Santa Marta de Tera", *Astorica*, nº 27 (2008), pp. 141-171.

en algún momento fueron diseñadas para este lugar<sup>47</sup>. Por si fuera poco, no deja de llamar la atención que los canteros se preocupasen (como se preocuparon) por molurar cuidadosamente el intradós del vano de acceso si éste iba a ser clausurado por un tímpano (no tiene sentido trabajar en balde). Así las cosas, descartamos también este acceso como soporte del relieve.

Con este panorama, la última de las entradas factible es la que se habilita en el hastial occidental. Oculta a la vista desde que se adosó a los pies del templo el Palacio de los Obispos de Astorga en época moderna, pudo haberse visto afectada por un incendio en fecha temprana que causó graves desperfectos, tal como intu-yó Gómez-Moreno, quien, no obstante, señala su parentesco con los trabajos de la portada sur<sup>48</sup>. Desgraciadamente, una intervención emprendida en el año 2000 dio al traste con cualquier intento de estudio. Entonces se falseó su posible aspecto original dando lugar a una *portada de cartón-piedra* (según informa Fernando Regueras)<sup>49</sup>, cuya morfología y decoración en nada recuerdan al ingreso meridional referido por Gómez-Moreno. De todas formas, fuera cual fuera su estructura primera, tampoco creemos que fuese éste el asiento de la placa; pieza que, sin embargo sí localizaremos en el entorno inmediato.

Antes de proseguir, tal vez sea el momento de recordar que el monasterio de Santa Marta era propiedad de la catedral de Astorga desde que, en 1063, le fuera entregado por Fernando I al entonces obispo Ordoño, en agradecimiento por haber trasladado las reliquias de San Isidoro desde Sevilla a León<sup>50</sup>; prelados astoricenses que seguramente contaron desde aquellos tiempos con algún tipo de residencia próxima al templo, cuyo testigo topográfico bien pudiera ser el palacio que se mandaron edificar en época moderna adosado al muro occidental. Con ello desvirtuaron una antigua estructura, clave para nuestro estudio, aún interpretada por Gómez-Moreno como un espacio cuadrangular a modo de nártex, *un portal, como de 5 metros en cuadro* utilizando sus palabras, en la que todavía alcanza el historiador granadino a advertir, entre los restos del muro norte, una puerta *con vano arqueado sobre dintel*<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Dudas ya manifestadas por Concepción Cosmen, María V. Herráez y Manuel Valdés en su intervención en un congreso celebrado en Berlín en febrero de 2007 (“La escultura monumental de la segunda mitad del siglo XII en el reino de León. Evolución e innovaciones producidas por los círculos cortesanos”, *Neue Forschungen zur Bauskulptur in Frankreich und Spanien im Spannungsfeld des Portail Royal in Chartres und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela. Internationale Tagung*), donde los autores no sólo retrababan estas imágenes hasta el tercer cuarto del siglo XII, sino que, junto a la conservada en el ingreso norte, las suponían precedentes de la portada occidental.

<sup>48</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental...*, *Op. Cit.*, pág. 184.

<sup>49</sup> F. REGUERAS GRANDE, *Santa Marta de Tera...*, *Op. Cit.*, pp. 24-25.

<sup>50</sup> Puede leerse el documento en A. QUINTANA PRIETO, *El Obispado...*, *Op. Cit.*, pp. 590-592 (doc. 20) y en G. CAVERO DOMÍNGUEZ y E. MARTÍN LÓPEZ, *Colección Documental de la Catedral de Astorga. I (646-1126)*, León, 1999, pp. 303-306 (doc. 374).

<sup>51</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental...*, *Op. Cit.*, pág. 184.

No dudamos que esta puerta perdida fue el asiento original de nuestro relieve. Orientada en un ámbito litúrgico clave para el desarrollo de las ceremonias procesionales celebradas por la comunidad monástica, y convertida en el acceso natural de los obispos al interior del santuario desde sus dependencias, es ahora cuando cobra completo significado el carácter sacerdotal de la indumentaria de la *Maiestas*. Flanqueada bien por dos ángeles, bien por los símbolos del tetramorfos a semejanza de sus posibles modelos, al revestirla con túnica y casulla, en vez de con el habitual manto, creemos que se estaría tratando de establecer un vínculo ideológico y semántico, que apelaba en primera instancia, no a los cenobitas residentes en el lugar, sino a los prelados. Estos, optando por uno de los iconogramas más representativos del movimiento reformista –eclesiástico y monacal– que estaba extendiéndose por los distintos reinos hispanos, y a través del símbolo textil que era propio de su condición, manifestaban de forma visual su firme compromiso con la nueva *lex romana* (cuya implantación en tierras leonesas no estaba resultando precisamente fácil), a la vez que recordaban de forma perenne a los monjes de Tera su autoridad sobre el monasterio y sus posesiones, disuadiéndoles de cualquier intento de negativa en el pago de las tercias episcopales que les correspondían por derecho.