

VUELTA AL PÓRTICO DE TIERMES

Carlos de la Casa
Eusebio Dohijo
Manuela Domènech
Marisol Encinas
Pablo Yagüe

VUELTA AL PÓRTICO DE TIERMES

© De la edición: Pablo Yagüe Hoyal

© De los textos: Los autores

Diseño: Irene Yagüe

Imprime: Gráficas Ochoa

Depósito legal: SO 46-2023

I.S.B.N.: 978-84-7359-991-7

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida ni almacenada en un sistema de recuperación, ni transmitida de ningún modo o por ningún medio, sea electrónico, fotocopia, grabación o cualquier otro, sin el permiso expreso del autor.

A mi gran amigo y maestro Carlos:
por aquella campaña arqueológica de 1984,
donde empezó a guiarme en el
descubrimiento del Patrimonio Cultural.
Por esta vuelta a Tiermes.

Pablo Yagüe



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
HISTORIOGRAFÍA.....	13
EL PÓRTICO, UN PALIMPSESTO REEDIFICADO, TALLADO, ESCULPIDO Y GRABADO.....	37
UNA NUEVA VISIÓN SOBRE LAS ESCULTURAS DESCABEZADAS DE LA ERMITA DE TIERMES	65
LA INTERVENCIÓN Y TRASLADO DE LOS TRES ALTORRELIEVES	89
FICHA TECNICA DE LA INTERVENCIÓN	115

GAYA NUÑO, Juan Antonio. (1946). *El románico en la provincia de Soria*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, págs. 82-83. Hemos manejado la edición facsimil de Madrid, 2003.

GÓMEZ BARRERA, Juan Antonio y CASA MARTÍNEZ. Carlos de la. (2003). "Primeros ejemplos de grabados en la provincia de Soria", en *Actes del I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals*. Homenatge a Lluís Díez - Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992). (coord. GONZÁLEZ PÉREZ, J.R.), págs. 685 - 695.

GUTIÉRREZ DOHIJO, Eusebio (2003). "Puntualizaciones sobre la hipótesis de un edificio visigodo alrededor de la ermita de Nuestra Señora de Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria)". *Santos, Obispos y Reliquias. Acta Antiqva Complutensis III*, págs.173-192.

HARRIS, Edwards C. (1991). *Principios de estratigrafía arqueológica*. Barcelona. Editorial Crítica.

MARTÍNEZ FRÍAS, José María. (1980). *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*. Diputación Provincial. Soria.

MURILLO, José Ignacio y MORENO, Francisco José. (2014). "Nuestra Señora de Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria). De una ermita que antes fue monasterio y parroquia". *Arqueología de la Arquitectura*, 11. enero-diciembre, págs. 1-29.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel. (2002). "Montejo de Tiermes. Ermita de Santa María de Tiermes". GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel y PÉREZ GONZÁLEZ, José María. (2002). *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Soria. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real, vol II, págs. 655-664

SALGADO PANTOJA, José Arturo. (2010). "Talleres de filiación seguntina en el románico del Alto Henares: el caso de las iglesias porticadas", en *Actas del XII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Guadalajara*. págs. 455-469.

SALGADO PANTOJA, José Arturo. (2012). "Las galerías porticadas de San Esteban de Gormaz: legado artístico de una sociedad de frontera". *Liño*, 18. *Revista Anual de Historia del Arte*. págs. 19-29.

SCHULTEN, Adolf. (1913). "Monumentos e historia de Termancia"; Boletín de la Real Academia de la Historia, LXIII, págs. 1-31.

TARACENA AGUIRRE, Blas. (1933). "Notas de arquitectura románica. Las Galerías porticadas". *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, nº 9., pág. 11.

TERÉS NAVARRO, Elías. (1984). "Signos lapidarios en el pórtico de la ermita". en *Tiermes II. Campañas de 1979 y 1980. Excavaciones realizadas en la Ciudad Romana y en la Necrópolis Medieval*, Excavaciones Arqueológicas en España, 128, págs. 491-497.

UNA NUEVA VISIÓN SOBRE LAS ESCULTURAS DESCABEZADAS DE LA ERMITA DE TIERMES

Marisol Encinas

Historiadora e Historiadora del arte.

Posiblemente, Tiermes sea uno de los lugares más bellos y visitados de la provincia de Soria. Paisaje rojizo, cielos libres de contaminación lumínica y aire puro, acompañan a un enclave donde los retazos de historia emergen a cada paso. Quizá por ello, desde hace décadas, ha despertado el interés de centenares de personas curiosas, estudiosas o, simplemente, amantes de la belleza. En este entorno, la ermita de Nuestra Señora y su galería porticada han sido, y son, un lugar de visita obligada. Como se recoge en el presente texto, ya desde el s. XIX hay alusiones a las tres esculturas sin cabeza allí ubicadas. Pese a que se han estudiado sus epígrafes, las figuras en sí carecen de un estudio pormenorizado, por lo que, hasta la fecha, han pasado desapercibidos algunos detalles que permiten abrir nuevos caminos a la investigación. Las próximas páginas suponen un nuevo acercamiento a las esculturas partiendo de una hipótesis: las tres se reutilizaron en la hornacina de la galería. El análisis conllevará plantear algunas certezas, dejando abiertas múltiples preguntas.

EL SOPORTE Y LAS ESCULTURAS

La primera característica reseñable que hemos detectado al analizar las esculturas con mayor detenimiento es que no se trata de bustos exentos adosados a varios sillares del fondo de la citada hornacina, sino que cada una de ellas es una figura tallada en altísimo relieve sobre un bloque pétreo de caliza que le sirve de soporte en su parte trasera (Fig. 38, 39 y 40). La anchura actual de esos bloques de soporte es muy similar a la del cuerpo de las figuras pero, en su altura, dos de ellos son prácticamente iguales y, el tercero, es significativamente menor. En cuanto a las propias figuras, tampoco mantienen el mismo tamaño ya que la central es la más alta de las tres. Volveremos sobre estos dos últimos aspectos más adelante.

Otro elemento que debe tenerse en cuenta es la propia base de las esculturas. Su apoyo en la hornacina hacía intuir que, en origen, también pudieron estar apoyadas sobre una superficie horizontal. Hoy, tras un examen más detenido, estamos convencidos de que se tallaron para que

la parte inferior también fuera visible, a modo de esculturas “voladas”. En efecto, todo hace pensar que, originalmente, el soporte trasero quedó embutido en un muro, de tal manera que todo el volumen de la escultura, incluida su base, pareciera emerger de dicha pared. No puede tener otro sentido el dedicar tanto esfuerzo a tallar una base en forma de flor abullonada con una especie de botón moldurado en el centro (Fig. 41). Pese a que las tres esculturas tienen esta misma base, hay divergencias en cuanto a su tamaño.

Se trata de tres piezas verdaderamente singulares, cuyos paralelos los encontramos en destacadas obras románicas. En este sentido, son muy iluminadores dos recientes estudios realizados por Esther Lozano (2016, 2018). Según la autora, hasta mediados del s. XII los ábsides de los templos románicos carecían de escultura monumental (excepto los capiteles) pero, entre 1160 y 1170, empezaron a decorarse con ciertos elementos escultóricos que, en ocasiones, quedaron ocultos por reformas de los ss. XV-XVI. Lozano alude a un contexto en el que determinados obispos hicieron lo posible por afirmar su poder y competir con los demás para ampliar su influencia. Ajustando la cronología concluye que, hacia 1160, algunos ábsides de lugares relacionados con importantes prelados fueron decorados con tres tipos de soluciones compositivas escultóricas: frisos, estatuas-columna y placas con relieves que, fundamentalmente, represen-

tan figuras de cuerpo entero. Estas últimas son muy similares a las piezas de nuestro estudio y la autora las ha documentado *in situ* en los ábsides de la catedral de Zaragoza y en las iglesias de San Juan de Rabanera (Soria) o Santiago (Turégano). En otros templos aparecen reutilizadas pero la autora propone que también pudieron haber pertenecido a los ábsides: catedrales de Santo Domingo de la Calzada y Ciudad Rodrigo, colegiata de Santillana del Mar, iglesia de San Juan de Alba de Tormes o la de San Miguel de Estella. Excepto en el caso de Turégano, el ejemplo más tardío (s. XIII), las esculturas de estas placas representan apostolados. En relación con esta iconografía, Lozano argumenta que, en la segunda mitad del s. XII, las imágenes de los apóstoles no tenían por qué aparecer solo en los ábsides, pudiendo ubicarse en otros lugares, pero estima que su representación venía en apoyo del poder episcopal, ya que invocar la imagen de los discípulos de Cristo ayudó políticamente a los obispos para consolidar su poder recordando a la gente sus privilegios episcopales. Por otro lado, tampoco son desconocidas estas placas con relieve, con motivos iconográficos diversos, vinculadas a portadas románicas. Desde la propia catedral de Santiago de Compostela a las colegiatas de Santa María de Sangüesa o San Isidoro de León, el monasterio de Leire o la desaparecida iglesia de Cerezo de Río Tirón, cuyas esculturas se encuentran hoy en el Metropolitan Museum de Nueva

York. En estos dos últimos ejemplos, nos interesa su ubicación en el propio tímpano, *in situ* en el primero y propuesto para el segundo.

En el ámbito soriano son escasos los paralelos conservados. En un primer acercamiento citaríamos varios casos: la figura de San Miguel de la portada de la iglesia de Caltojar, posiblemente las dos pequeñas figuras que flanquean la entrada a la soriana iglesia de Santo Domingo y los relieves de las iglesias de Barca (Fig. 42) y Villasayas, que en su día ya despertaron el interés de Izquierdo Bertiz (1990) y Ruiz Ezquerro (1990). No obstante, son ejemplos que no se aproximan tanto al caso que estudiamos como lo hacen las esculturas que hoy pueden contemplarse en el ábside de la iglesia de San Juan de Rabanera (Soria), aunque tienen una talla mucho más plana que las termestinas. En relación con las piezas sorianas debemos llamar la atención sobre un hecho que suele pasar desapercibido en las publicaciones: solo la figura del Norte, identificada como San Pedro (Fig. 43), apareció *in situ* en las obras que la sacaron a la luz a principios del s. XX, reubicándose la segunda para formar *pendant* con aquella (Mélida, 1910:15-16). Esto da cuenta de cómo intervenciones no documentadas pueden alterar el significado de las esculturas.

■ FIGURAS DESCABEZADAS

Uno de los hechos más destacables a nivel visual es una evidencia que ya se cita desde las primeras referencias a las tres esculturas a finales del s. XIX, aunque no ha merecido mayor reflexión: a las tres efigies les falta la cabeza. Cabe preguntarse, en primer lugar, si la decapitación fue fortuita o intencionada. No hay manera de saber si se debió a un evento accidental pero, si se hizo de manera consciente, implicaría que se hubiera dado un momento de tensión o de conflicto que se canalizó contra ellas, quizá por lo que representaban. Si seguimos esta última hipótesis, deberíamos avanzar por lo menos en dos direcciones. Por un lado, es de suponer que las esculturas estarían colocadas en un lugar lo suficientemente accesible como para poder decapitarlas. Por otra parte, más allá de lo que nos dicta la intuición, no tenemos manera de asegurar que las tres se descabezaran en un mismo momento. Lo que sí parece intuirse, por la inclinación que ha dejado el corte, es que el golpe no se produjo desde un lateral, sino de arriba hacia abajo, o viceversa. Determinar cuándo se produjo el descabezamiento podría ayudar a comprender mejor su significado pero, en este punto, tampoco caben más que hipótesis por el momento. Partimos de la idea de que las piezas se reubicaron en la hornacina y que ese hueco se ideó para alojarlas, como parecen indicar las pro-

pias dimensiones y la configuración del vano. Así pues, podemos preguntarnos si se decapitaron estando en ese espacio o antes. En la tradición oral es frecuente escuchar que el hecho se debe a la invasión francesa, pero no hay argumentos sólidos ni a favor ni en contra. Solo tenemos la certeza de que, por lo menos a finales del s. XIX, ya carecían de cabeza. Si vamos hacia atrás en el tiempo, podemos intuir que la hornacina pudo realizarse a finales de la Edad Media, lo cual no descarta que posteriormente fuera objeto de reformas.

En caso de que la hornacina se hubiera mantenido inalterada en los ¿quinientos? años anteriores, puede plantearse que las figuras ya estaban descabezadas cuando se colocaron allí, por lo menos la que porta la filacteria con la fecha. Llegamos a esta idea analizando la altura de los bloques de las dos figuras que la acompañan y dando por supuesto que este último era el módulo empleado por el taller artesano implicado en estas obras para tallar una figura completa, es decir, incluyendo el espacio reservado a la cabeza. De ser esto cierto, a la figura en cuestión se le recortó en altura el bloque de soporte, rellenando el hueco restante del fondo del vano con otras piezas. Aun así, no vemos la necesidad de esa reducción, ya que la figura situada al otro lado de la central mantiene la altura total del soporte sin problema para encajar en el hueco de la hornacina.

También podemos iniciar una aproximación al momento de la decapitación a través del análisis de los textos grabados, sobre cuya lectura no abundaremos ya que se alude a ellos más detenidamente en esta obra. Planteamos ahora, por tanto, algunas reflexiones partiendo de una visión general: las tres figuras tienen el mismo tipo de letra carolina, por lo que pudo grabarse en el año 1182 al que alude uno de los epígrafes (Paniagua, 2013:107- 114). Las dos figuras laterales tenían superficie epigráfica aparente, en forma de cartela/filacteria, donde se grabó la fecha y la frase bíblica. La figura central carecía de este soporte, por lo que se aprovechó el espacio dejado tras la (hoy) carente cabeza para grabar el texto “de atribución” entre líneas de pautado.

Siempre hemos supuesto que los tres textos guardan relación entre sí pero actualmente creemos que pueden valorarse otras hipótesis que nos harían reinterpretar el significado de las esculturas y de los textos. Considerando que las tres figuras están reutilizadas, no podemos desestimar que, originalmente, pudieron existir otras figuras y/o textos que completaran el mensaje. Otra opción sería pensar que los textos se grabaron sobre estas tres figuras porque por entonces eran las únicas que había o las que se seleccionaron entre varias, es decir, el texto pertenecería a un segundo momento, y no necesariamente al mismo en el que se crearon las esculturas. Esta segunda idea deriva de un hecho com-

probado: en muchos casos, cuando aparecen personajes con cartelas, hoy carecen de texto, lo que quizá se debe a que, en origen, contuvieron letras pintadas. La mera distancia de una o dos décadas, en caso de existir, entre el momento de tallar la figura y el de dotarla de un texto inciso podría cambiar por completo el significado del conjunto.

Tomando como idea de partida que los tres textos se grabaron en 1182 y fijándonos en la figura central, los interrogantes persisten. Por un lado, la distribución de las letras sí parece respetar un hueco en el centro del bloque de soporte que encajaría con una cabeza, pero las dos líneas de pautado lo recorren, ininterrumpidamente, en toda su anchura. Si atendemos a esas líneas, que sirven como guía para tallar la inscripción, podemos pensar en dos opciones. La primera: las líneas se trazaron cuando ya no existía cabeza, lo que supone que la decapitación se produjo antes de 1182. La segunda: la cabeza era un volumen exento, no adosado al bloque de soporte, por lo que el encargado de ejecutar las líneas pudo meter un cincel por detrás para trazarlas. Dado que las letras mantienen un hueco, apostamos por esta última idea lo que, de nuevo, nos devuelve a la incertidumbre del momento del descabezamiento ya que, objetivamente, no hay nada que impida afirmar que pudo producirse en aquella misma época.

Dado que las tres figuras fueron reutilizadas en una hornacina dentro de una galería porticada, es decir,

no eran piezas estructuralmente necesarias para sustentar los muros del templo, ¿por qué se han mantenido expuestas en una zona visible estando “deslucidas”, en lugar de retirarlas? En no pocos casos, los elementos sagrados deteriorados quedaban arrumbados y/o enterrados en el propio templo, sustituidos por otros nuevos. Sirvan como ejemplo de este “ocultamiento” las esculturas fragmentadas del s. XIV, halladas en el subsuelo de la cripta de una capilla en La Seo de Zaragoza (Gutiérrez y Olmo, 2015) o la figura del profeta sin rostro perteneciente al Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana, hallada en el relleno de la torre sur del Obradoiro (El País, 21/10/2016). Ya hemos citado el caso de una de las figuras sorianas de la iglesia de San Juan de Rabanera, cuyo paradero previo a la reubicación ignoramos.

No obstante, también son conocidos los casos de esculturas románicas carentes de cabeza que aún siguen expuestas en los edificios, como demuestran la mutilación de varias figuras de la portada de la colegiata de Santillana del Mar y de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico, alguna del ábside de La Seo de Zaragoza, etc. En la propia provincia de Soria, las grandes esculturas antropomorfas de las citadas iglesias de Barca y Villasayas carecen de rostro o lo tienen extremadamente deteriorado aunque, en estos casos, habría que tener en cuenta el efecto que tuvo sobre ellas el hecho de haber estado tapiados los vanos

de los pórticos durante buena parte de su existencia.

Por suerte, los tres decapitados que analizamos se han mantenido en el templo termestino hasta la actualidad. Nos preguntamos por qué ha sido importante mantener durante siglos a esos tres individuos descabezados. Puede que, con el tiempo, ya solo formaran parte de su paisaje visual, y nadie le diera más importancia a un elemento que llevaba así "toda la vida". Pero a nosotros nos interesa ir unos cuantos pasos más atrás, al momento en que las personas que las conocieron completas vieron, o cometieron, el hecho de dejar sin rostros a tres figuras que estaban y están dotadas de cierto aire sagrado. En caso de que los autores buscaran despersonalizar o desacralizar las figuras, a buen seguro aún había gente para la que, de un modo u otro, aún eran identificables y/o sagradas. Por ello nos planteamos si el mantener a estos descabezados desde el propio momento de su decapitación puede obedecer precisamente al deseo de recordar un hecho o a los personajes que representan.

■ VESTIMENTA Y ATRIBUTOS

Generalmente se ha venido intuyendo que las figuras de los tres descabezados podían representar a profetas o apóstoles, pero no se ha tenido en cuenta que, de ser

así, lo habitual es representarlos en conjuntos de mayor número de individuos (4 o 12). Hoy podemos intuir que esta atribución solo sería válida para las dos figuras laterales, ambas con atuendo similar: un manto con voluminosos pliegues verticales, ribeteado por una tira que recorre los bordes de la prenda hasta el propio cuello; cierra en la zona del pecho, quedando abierto hacia la altura de las rodillas para dejar ver el ropaje interior, una especie de túnica rematada en volante sobre los pies, dividiéndose en franjas horizontales el resto de la prenda visible, incluidas las mangas, que asoman por la apertura del manto y cierran en la muñeca.

Las tres figuras portan calzado puntiagudo, muy común en el Medievo, y ampliamente representados en el románico, como bien demuestra, entre otras manifestaciones, el amplio catálogo que podemos contemplar en la portada de la iglesia soriana de Santo Domingo. Es de notar que en esta aparecen también algunos personajes descalzos, los más sagrados, por lo que el hecho de representarse con o sin calzado pudo tener connotaciones a efectos de diferenciación en cuanto al rango del personaje o del lugar representado. Hacemos esta anotación al preguntarnos si el hecho de que los descabezados aparezcan calzados puede darnos alguna pista sobre la intención de representar a personajes vinculados con lo terrenal o con lo sagrado. No obstante, no hemos

podido llegar a conclusiones con las dos figuras laterales ya que, en caso de que sean profetas o apóstoles, estos se han representado en los siglos XII-XIII tanto calzados (pórtico de San Miguel de Estella), como descalzos (relieve del claustro de Santo Domingo de Silos, ábside de la Seo de Zaragoza, pórtico del Paraíso de la catedral de Orense, pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago). No obstante, en una búsqueda inicial, detectamos que aparecen en más ocasiones sin calzado, siendo curioso que en los casos sorianos sí lo lleven (San Juan de Rabanera, Villasayas, Barca, Tiermes). Este hecho, que no podemos explicar por ahora, tampoco es concluyente, ya que si analizamos la representación de los Apóstoles que aparece en una de las arquivoltas de la iglesia soriana de Santo Domingo, aparecen unos descalzos y otros calzados (Fig. 44).

La figura más interesante de las tres termestinas es la que aparece en el centro del grupo, a la que identificamos con un dignatario eclesiástico. Su indumentaria es ligeramente distinta a la de sus acompañantes: el manto es similar pero, bajo él, no solo aparece una túnica de pliegues verticales y mangas más decoradas (quizá un alba), sino también dos bandas verticales, sin ningún tipo de remate, que identificamos como los extremos de una estola. Según Pazos (2015:15), la estola es un ornamento básico tan general que, en el medievo, aparece como vestidura del clero en cualquier repre-

sentación litúrgica, si bien su modo de colocación variaba: "los obispos la llevaban colocada sobre la nuca, dejándola caer verticalmente sobre el pecho".

Sumamos a esta indumentaria un detalle que, por la altura a la que estaban expuestas las esculturas, ha pasado desapercibido: en la parte trasera de lo que queda del mutilado cuello, persiste parte de las dos infulas que debieron corresponder a una mitra (Fig. 45). Estos hechos nos hacen suponer que estamos ante un abad mitrado o ante un obispo. Determinar si se trata de una u otra opción es complicado. En no pocas ocasiones, el hecho de que aparezca representado un individuo con mitra en una escultura románica ha dado lugar a dudar sobre si se trata de un abad o de un obispo, como demuestran los casos de un capitel de la iglesia de San Miguel de Llumes (González, 2011:255) o la estatua-columna del monasterio de Carracedo (Moráis y Cosmen, 2020:240), ambos supuestamente relacionados con el momento de fundación de los templos. En este evento parece que pudieron estar implicados tanto abades, como se documenta epigráficamente en la iglesia de Neila (Carrero y Fernández, 2005), como obispos, caso de las pinturas de la viga de Cruilles (Carrero, 2007).

Como ha señalado Pazo (2018:366-367), la mitra medieval no era exclusiva de los obispos, ya que podían portarla los abades mitrados, "que a partir del s. XIII utilizaban mitra y

báculo como privilegio”, y las dignidades capitulares, que “debían portar en las procesiones principales capa pluvial y mitra para representar el cortejo episcopal diocesano”. Incluso se han conservado ejemplares textiles de mitras del s. XII de ambas dignidades eclesiásticas: la del obispo S. Ramón (Catedral de Roda de Isábena) y la del abad del monasterio de San Victorián (Museo Diocesano de Barbastro-Monzón). Por otra parte, María Teresa López (2013) analiza la figura del obispo-abad, fórmula que entiende como típicamente navarra y catalana en la alta edad media y que, según indica, no tuvo demasiado éxito en tierras castellano-leonesas. En ese contexto, un documento sobre el concilio de Jaca (1063) muestra al abad de Leire pintado con su mitra bajo la leyenda “legerensis episcopus”.

A efectos identificativos, otro de los elementos portados por la figura central del templo termestino es un báculo. Lo sujeta con ambas manos, inclinándolo ligeramente hacia su izquierda. Desconocemos sus dimensiones y tipología por carecer de buena parte del tramo inferior, del que solo queda la huella en el ropaje, y del remate superior, que se iniciaba con una esfera y hoy está mutilado por encima de las manos. Estas también están muy deterioradas, de modo que no podemos saber si llevaba algún tipo de guante o anillo. La aparición de este elemento, de nuevo, nos lleva a una doble posibilidad: “el báculo es un símbolo de autoridad: la que detenta el obispo

como “pastor de las almas” de los fieles y de sus propios presbíteros, y la que posee el abad de ciertas congregaciones para con sus monjes dentro del monasterio” (Pazos, 2016). Igualmente, Martí (2013:29) señala que “además de los obispos, pueden hacer uso del báculo los abades en la iglesia bajo su jurisdicción”.

Asociado al báculo termestino se conserva un interesante elemento: un *panniselus*, o paño anudado en el tercio medio de la vara (Fig. 46). Hay autores (Martí, 2013:29; Gracia, 2020:129) que han señalado que este elemento textil (*sudarium*, *sudariolum*, *orarium*, *pannus* o *panniculus*) distinguía el báculo de los abades de aquel usado por los obispos, aludiendo a la jurisdicción restringida de que gozaban. No obstante, a la hora de su definición, vuelven a surgirnos dudas sobre su uso por los obispos: “Tenía [sic.] en forma de bandera que debe llevar el báculo del abad para distinguirla del báculo del obispo; parece que empezó a utilizarse en el siglo XIII y se conservó hasta el siglo XVI, adornando muy a menudo también el báculo del obispo” (Martí, 2013:175). Por su parte, Pazos (2018:368) nos hace pensar en otra arista del problema: “los ministros que sostienen el báculo cuando el obispo no lo porta en la liturgia, lo hacen siempre sin tocarlo directamente y con la ayuda de un paño litúrgico. Esto hace que algunos artistas, de forma confusa, plasmen la imagen de los obispos

sosteniendo el báculo con algún tipo de paño para evitar el contacto directo con el objeto. Esta cuestión es equivocada desde el punto de vista litúrgico, pero puede inducirse a error por la aparición en algunas iconografías de paños para sostener estas piezas en manos de los obispos”.

En los ss. XII-XIII las representaciones artísticas de individuos con báculo (con o sin *panniselus*) son abundantes, bien sean representaciones de obispos, abades o personajes santos/sagrados. Sirvan como ejemplo de esta variabilidad algunos casos: en la provincia de Burgos, un supuesto abad en un canecillo de la ermita de San Pedro de Tejada o la imagen de Cristo tentado por el demonio en el interior de la iglesia de Santa María de Siones; San Pedro en la fachada del templo homónimo de Cervatos (Cantabria); San Hilario y varios obispos en el frontal de altar procedente de la ermita de la Virgen de la Mola; abades, obispos y la propia finada en el sepulcro de Urraca, abadesa de Cañas; el obispo del tímpano de la iglesia segoviana de los Santos Justo y Pastor; San Ramón en el sepulcro homónimo de Roda de Isábena; el apóstol Santiago en un machón del Pórtico del Paraíso de la catedral de Orense; el obispo de la viga de Cruilles, el obispo Andrés de la portada de la iglesia de San Salvador de Cifuentes... De los citados, solo en los tres últimos ejemplos aparece el *panniselus*.

En la provincia de Soria, encontramos algunas representaciones de

personajes con báculos en dichos siglos. En el templo soriano de San Juan de Rabanera se conserva la portada trasladada desde la iglesia dedicada a San Nicolás, apareciendo este santo obispo con báculo y *panniselus* (Fig. 47). En el interior de ermita de los Santos Mártires de Garray aparecen unos capiteles con múltiples figuras que portan báculos que suelen identificarse con escenas bíblicas donde interviene Cristo y los discípulos o apóstoles; junto a ellos, unas pinturas góticas ilustran a un personaje mitrado acompañado de otros dos, uno de los cuales sostiene un báculo (Rodríguez, 2008:527-528). Por otra parte, en los sepulcros de Rodrigo Jiménez de Rada (monasterio de Santa María de Huerta) y San Pedro de Osma (Catedral de El Burgo de Osma) se representa a los finados con báculo; en el segundo de ellos, también aparecen otros obispos con dicho elemento. Con una cronología también posterior al caso termestino, llama nuestra atención un relieve que representa a un personaje mitrado con báculo, actualmente en una finca de Camprodón, y que podría corresponder a San Esteban y quizá tuvo vínculos con la desaparecida iglesia de la misma advocación, ubicada en San Esteban de Gormaz, si bien es difícil asegurar ese vínculo (Casa y Ruiz, 2002:93-94 y 103). Sin duda, el ejemplo más próximo al que ahora analizamos se halla en iglesia de Peralejo de los Escuderos, pueblo cercano a Tiermes. En ella se reutiliza un capitel de otra iglesia anterior,

hoy en ruina, donde aparece un individuo mitrado portando un báculo (Fig. 48).

Para completar los elementos asociados a la figura central de Tiermes debemos reparar en un enigmático ser colocado tras el báculo: una serpiente de dos cabezas enroscada sobre sí misma a modo de espiral, es decir, una anfisbena (Fig. 49). Este ser fantástico, dado que podía desplazarse en dos direcciones contrarias, parece que pudo identificarse con el bien y el mal (Herrero, 2018:208). Las serpientes son bastante abundantes en las manifestaciones románicas asociadas al mal, al pecado, a la lujuria, al infierno... pero no tanto las anfisbenas. Entre los ejemplos más conocidos figuran las representadas en un capitel de Loarre, engullendo la cabeza de dos personajes ataviados con indumentaria talar, o las del capitel de la portada de la iglesia de los Santos Ángeles Custodios de Binacua (Huesca). En algunos casos se añaden a este animal bicefálico unas alas y/o patas (portadas de las iglesias burgalesas de San Miguel Arcángel -Bercedo- y San Andrés -Soto de Bureba-, o de las cántabras dedicadas a Santa María en Santoña y Piasca), o cabezas poco parecidas a las de una serpiente (portada de Santa María Magdalena de Zamora), por lo que dudamos si son anfisbenas u otro tipo de ser fantástico.

En el románico soriano no son desconocidas las serpientes aunque, contando ejemplos concretos de alto interés, no son muy abundantes. Entre otros posibles casos que

pueden recopilarse en un análisis más exhaustivo, encontramos una serpiente en un canecillo de la ermita de la Soledad de Calatañazor, profusión de ellas en la enigmática iglesia de Tozalmoro, las empleadas para pintar el infierno en la iglesia de San Miguel de Gormaz, algunos ejemplares en las iglesias sanestebanas de San Miguel y el Rivero, el caso del capitel de la parroquia de Montejo de Tiermes (Fig. 50), o la que aparece en el capitel de Adán y Eva de la ermita termestina. Ahora bien, el hecho de que algunas de ellas tengan dos cabezas, suele pasar desapercibido. Es muy claro en la enorme serpiente pintada en Gormaz, pero nos ha sorprendido que también intuimos esta bicefalia en dos de las serpientes representadas en la portada de Tozalmoro, en la del capitel de San Miguel de San Esteban de Gormaz y en el de Montejo de Tiermes, si bien estos dos últimos están ligeramente mutilados. También llama la atención que tres de los ejemplos citados (Tiermes, Montejo y San Esteban) se aglutinen en una zona concreta del suroeste soriano.

■ PARA UN FUTURO DEBATE

Nuestra pretensión en las líneas previas ha sido presentar dudas razonables para iniciar nuevos estudios. Recapitulando los datos expuestos, creemos que habría que avanzar por varios caminos para compren-

der mejor el propio significado de las esculturas en su contexto originario: s. XII, muy probablemente en su segunda mitad.

Ahora sabemos que la figura central es un dignatario eclesiástico. Con los datos conocidos, no nos encaja que represente a un obispo del santoral cristiano convencional, por lo que convendría investigar si podría tratarse de algún obispo, bien de Osma o, en ese caso, más probablemente, de Sigüenza.

Tampoco podemos descartar completamente que sea un abad, y más teniendo en cuenta las noticias documentales sobre los asentamientos monásticos en esta zona. Ello nos hace entrar de nuevo en el ya largo debate sobre la existencia y relación (o no) de la actual ermita con el/los monasterios que la documentación cita en el entorno. Hay pocas seguridades, pero hoy creemos poder afirmar que hay una certeza: en Tiermes solo podemos ubicar el monasterio de Santa María, estando el de San Salvador en la parte baja de Caracena, junto al río. En los ss. XII-XIII Tiermes era una aldea del alfoz de Caracena, por lo que no resulta raro que en las citas aparezcan las dos localidades y los dos monasterios juntos. Tampoco son extrañas, por tanto, las similitudes entre la iglesia termestina y la de San Pedro de Caracena. De hecho, antes que contemplar Tiermes como un hecho aislado, creemos esencial su conexión con el territorio circundante, de modo que, como mínimo, sería importante analizar ambos núcleos

a la par para poder entender cómo evolucionan ambos en esos siglos. En este sentido, tiene enorme interés un reciente trabajo de José Miguel Lorenzo y Daniel Rico (2020) sobre el epígrafe de una lápida hallada en Caracena, con una cronología estimada de principios del s. XIII. En ella se habla de la consagración por el obispo de Sigüenza de la iglesia de San Salvador de Caracena ("seguramente a raíz de una reconstrucción parcial o total del edificio casi dos siglos después de su fundación") y la deposición en ella de determinadas reliquias.

No sabemos cuál era el estado constructivo del monasterio de Santa María a principios del s. XIII, cuando el templo termestino era parroquia, como sabemos por un documento de 1207. También desconocemos en qué pudo consistir esa posible reconstrucción del edificio de San Salvador, que originó la consagración por el obispo, pero algo nos hace intuir que es un contexto que puede permitir la existencia de materiales arquitectónicos reaprovechados/reaprovechables. Y ello nos lleva al arco gótico que conforma la hornacina de la galería porticada de Tiermes. ¿Tiene algo que ver con esos monasterios? Desde luego, por ahora no es más que una conjetura basada en una intuición.

En cuanto a las propias esculturas, el hecho de que no mantengan la isocefalia entre ellas, además de servir para jerarquizar la importancia de los efigiados, nos hace pensar en su posible ubicación en el tímpano

de una portada. No obstante, si los acompañantes de la dignidad eclesiástica son apóstoles o profetas, lo más lógico es que existiera un número mayor de figuras y que estuvieran ubicadas en un espacio más amplio. En ese caso, ¿dónde estaban? Hemos visto ejemplos de esculturas de este tipo asociadas con ábsides o con portadas, con una cronología que encaja bien con la termestina (segunda mitad del s. XII-). ¿Tendrían alguna relación con uno de los dos monasterios desaparecidos? Por ahora, no podemos avanzar en esa vía. Solo tenemos claro que se expusieron en algún muro de tal manera que parecieran emerger de él, permitiendo ver incluso su soporte inferior.

La segunda vía en la que profundizar tiene que ver con lo que la escultura de la dignidad eclesiástica pudo representar. López (2013) señala que, a partir de la segunda mitad del s. XI el vínculo entre abades y obispos tendió a desaparecer, produciéndose un mayor control de los obispos sobre los monasterios, con una importante inflexión: desde mediados del s. XI a mediados del s. XII las relaciones aún serían buenas pero, desde entonces hasta mediados del s. XIII, se deterioraron, produciéndose enfrentamientos por asuntos jurisdiccionales y económicos. Es bien conocido el ambiente conflictivo entre las diócesis de Osma y Sigüenza durante buena parte del s. XII por la posesión de estas tierras. Entonces, ¿tendría algo que ver la escultura de esa dignidad (obispo o abad) en los

pleitos que se estaban dirimiendo? Desde luego, no sería mala forma de marcar la autoridad sobre un lugar concreto. En este punto tiene relevancia el capitel románico del mitrado de Peralejo de los Escuderos, pueblo cercano a Tiermes: ¿qué significado tenía allí? Como dice Minguella (1910: 155), en 1191 Martín de Finojosa, siendo obispo de Sigüenza, donó al abad del monasterio de Santa María de Huerta la iglesia de santa María de Tiermes y, entre otras cosas, la tercia de algunos pueblos, como Peralejo. Aunque parece que la donación no surtió efecto, no deja de ser un dato a tener en cuenta, en un próximo análisis más detenido.

La segunda vía nos lleva a enlazar con otro tema a definir en el futuro: ¿pudo deberse el descabezamiento de las esculturas precisamente a ese ambiente conflictivo? ¿Cómo encajaría, en ese caso, la “firma” de Dominicus Martinus? ¿Debemos atribuirle la ejecución de las esculturas, de la construcción o reforma de un templo o monasterio? Salgado (2018) alude al taller encabezado por este Domingo en el entorno de la Sierra de Pela y especula con que, a cuenta de la iglesia de Campisábalos, pudo haber tenido contacto con el mismísimo San Galindo. Considerando su “firma” en las esculturas de Tiermes, ¿pudo tener relación con algún prelado o abad de la zona? De ser así, estaríamos ante un personaje con cierta relevancia en su momento, quedando pendiente la redefinición del territorio sobre el que pudo actuar.

La tercera cuestión a tratar tiene que ver con solventar qué pudo significar la anfisbena en la época original de la escultura. Por simple contexto, hemos descartado que tenga algo que ver con la representación del pasaje bíblico de Moisés y la serpiente. Por otro lado, es muy curioso que se repita la temática ofídica en este territorio, si bien no asociada a báculos o personajes mitrados. Caso excepcional y muy posterior (s. XVI), es el báculo con serpiente de Moratilla, localidad cercana a Sigüenza. Lo cierto es que en la posición en que se ha plasmado a este ser bicéfalo en Tiermes, mirándola con ojos actuales, no aparenta síntomas de agresividad, sino de sumisión. Si era una representación del bien y del mal, ¿aludía a algún momento de tensión solventado? ¿tiene que ver con la superioridad del personaje del báculo? Tampoco podemos descartar que la representación de tanto ofidio en esta zona tenga que ver con algún hecho conocido en su momento en ese territorio. En este punto, llaman la atención los trabajos publicados

por Guillermo García (1993a, 1993b, 1994) sobre un pasaje del Cantar del Mio Cid donde se cita a Elfa, a la que relaciona con “la mujer serpiente”. García identifica Agriza con Tiermes y, por tanto, ubica en ella y en sus túneles, el lugar donde Hércules-Álamos, su poblador, encerró a este ser. Según su interpretación, Álamos representa en el Cantar el bien, la virtud, la redención, etc. y Elfa personificaría el mal, el vicio y la lujuria, “que aquí es dominada y vencida por un Hércules medieval Mago-Todopoderoso (Hércules-Ogmios). El carácter simbólico y hasta ahora enigmático de estos versos [...] plantea el tema de la pervivencia, más o menos libre y clandestina, de las ideas, creencias, mitos y dioses Antiguos en la España Medieval”. El mito y la leyenda nos inducen a recorrer nuevos caminos pero, moviéndonos en el terreno más científico, debemos ubicar las esculturas termestinas, (hoy) descabezadas, en el contexto de la redefinición de los ámbitos de poder eclesiástico en este territorio durante los tiempos del románico.

RELIEVES DEL PÓRTICO DE LA ERMITA DE TIERMES, SORIA

Figura 1

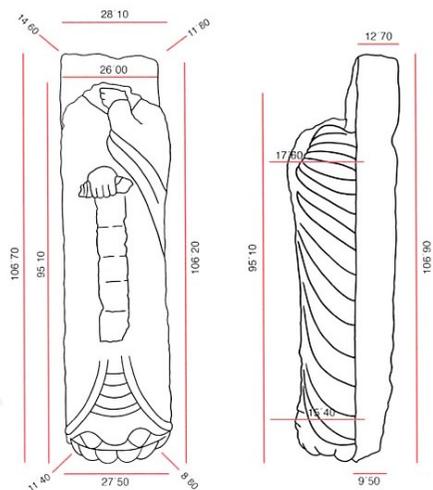


Fig. 38. Croquis de la figura 1. (Irene Yagüe)

RELIEVES DEL PÓRTICO DE LA ERMITA DE TIERMES, SORIA

Figura 3

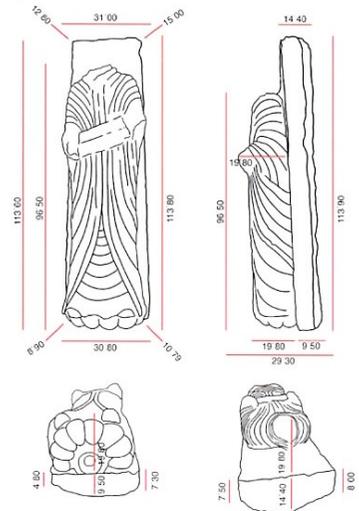


Fig. 40. Croquis de la figura 3. (Irene Yagüe)

RELIEVES DEL PÓRTICO DE LA ERMITA DE TIERMES, SORIA

Figura 2

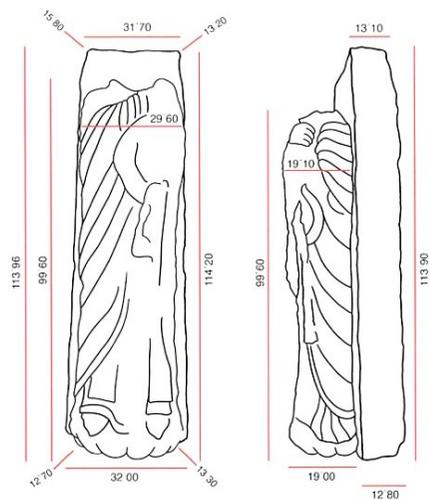


Fig. 39. Croquis de la figura 2. (Irene Yagüe)

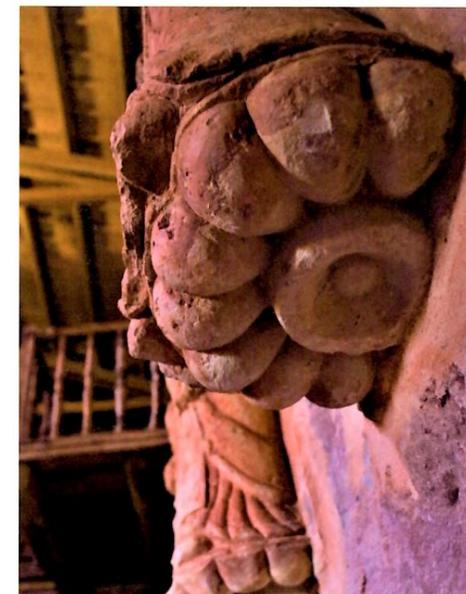


Fig.41. Bases de las esculturas



Fig.42. Relieve de la iglesia de Barca (Soria)

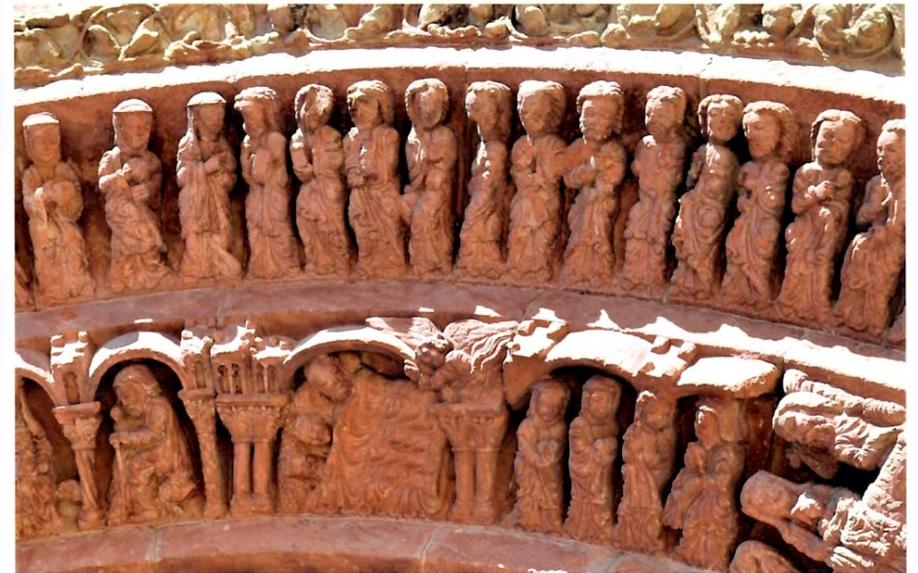


Fig.44. Arquivolta con Apóstoles en la iglesia de Santo Domingo (Soria)



Fig.43. Ábside de la iglesia de San Juan de Rabanera (Soria)

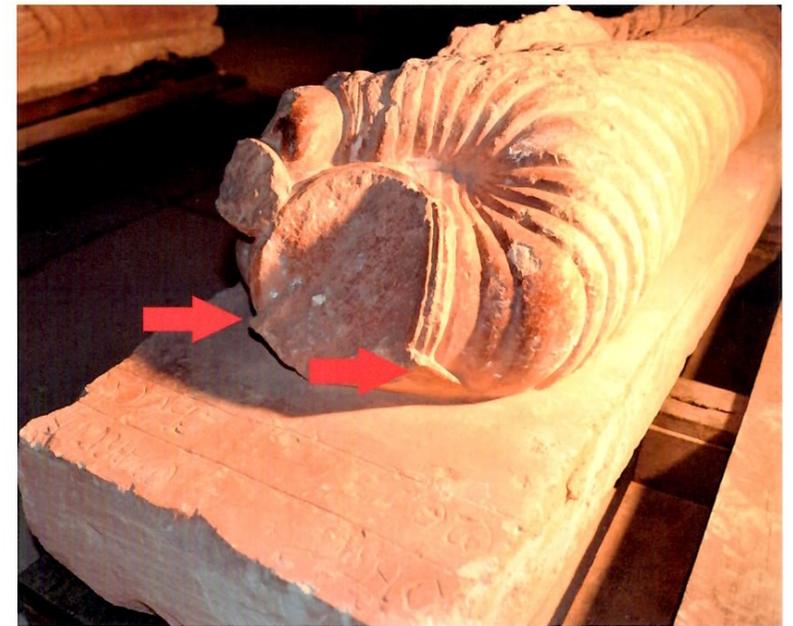


Fig.45. Rastrillo de las infulas

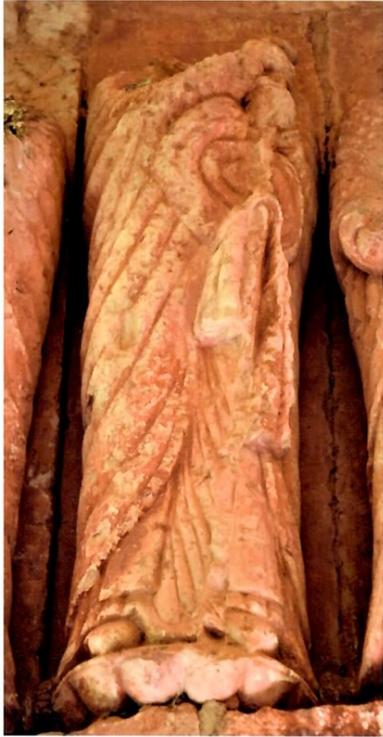


Fig.46. Rastro del báculo con panniselus

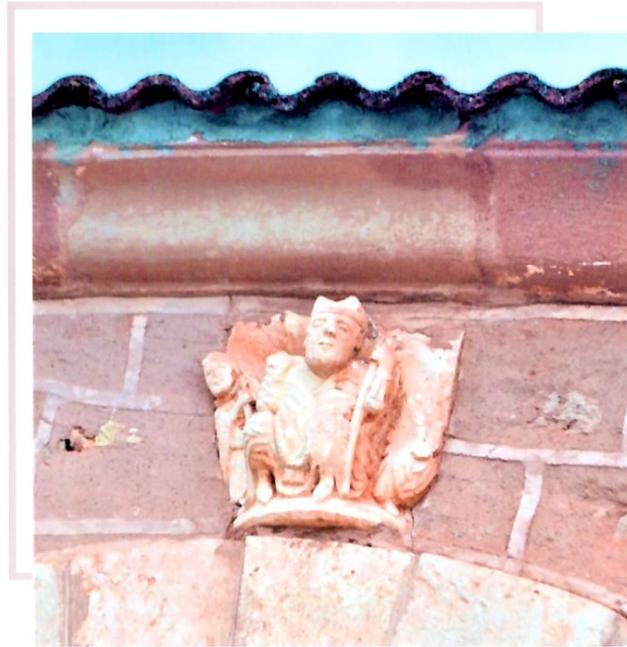


Fig.48. Capitel reutilizado en la iglesia de San Pedro (Peralejo de los Escuderos, Soria).



Fig.47. Tímpano de San Nicolás en la iglesia de San Juan de Rabanera (Soria).



Fig.49. Anfisbena enroscada sobre sí misma tras el báculo



Fig.50. Capitel con anfisbena en la iglesia de Montejo de Tiermes (Soria)

BIBLIOGRAFÍA

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo y FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria. (2005). "El conjunto epigráfico de San Miguel de Neila (Burgos) y el ceremonial romano de consagración de iglesias", en *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1, págs. 385-401.

(2007). "Imágenes litúrgicas. La viga de Sant Miquel de Cruilles (Museu d'Art de Gerona) y la dedicación de su iglesia", en ALONSO-PIMENTEL, Carmen y KORTADI OLANO, Edorta (eds.). *Arte y cristianismo*, San Sebastián, págs. 329-339.

CASA MARTÍNEZ, Carlos (de la) y RUIZ EZQUERRO, Juan José. (2002). *Iglesia de San Esteban (San Esteban de Gormaz). Reconstrucción histórico-artística de un expolio legal*, Soria.

GARCÍA PÉREZ, Guillermo. (1993a). "El Cantar de Myo Çid y Castillejo de Robledo", *Revista de Soria*, 3, págs. 43-50.

(1993b). "Elfa, la mujer-serpiente del Cantar del Mío Cid", *El Ateneo*, 87, págs. 87-96.

(1994). "Elfa. La mujer serpiente del Cantar del Mio Cid", *Revista de Soria*, 4, págs. 33-45.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. (2001). "La iglesia parroquial de San Miguel de Llumes", en *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario, págs. 249-265.

GRACIA RIVAS, Manuel. (2020). *Diccionario del términos religiosos y litúrgicos*, Zaragoza.

GUTIÉRREZ GONZÁLES, Francisco Javier y OLMO GARCÍA, Antonio. (2015). "Esculturas pétreas halladas en el subsuelo de la cripta de la Capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza", *Salduie*, 15, págs. 263-280

HERRERO MARCOS, Jesús. (2018). *Bestiario románico*, Palencia.

IZQUIERDO BERTIZ, José María. (1990). "El relieve de los profetas de Barca en el marco de la influencia silense en la provincia de Soria", *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro*, Abadía de Silos, págs. 553-555.

LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa. (2013). "Patrocinio artístico y vínculos espirituales entre obispos y monasterios en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media", en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón (coord.). *Monjes y obispos en la España del románico*, Palencia, págs. 168-211.

LORENZO, José Miguel y RICO, Daniel. (2020). "Reliquias del Arca de la Alianza en la iglesia de San Salvador de Caracena (Soria), según una inscripción inédita del siglo XIII", *Boletín Archivo Epigráfico*, 6, págs. 33-50

LOZANO LÓPEZ, Esther. (2016). "Tras los retablos. Actuaciones para la recuperación de los perímetros medievales y sus discursos visuales", en GIRÁLDEZ, Pilar y VENDRELL, Màrius (coords.) *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals*, Barcelona, págs. 243-262.

(2018). "Joining stories by composing programmes: models and sculptural creation in late spanish romanesque apses", en BILOTTA, María Alessandra (ed.). *Medieval Europe in motion: the circulation of artists, images, patterns and ideas from the Mediterranean to the Atlantic coast (6th - 15th centuries)*, Palermo, págs. 299-317.

MARTÍ I BONET, Josep María. (2013). *Sacralia antiqua. Diccionario del catalogador del patrimonio cultural de la Iglesia*, Barcelona.

MÉLIDA, José Ramón. (1910). "Un monumento restaurado. La iglesia de San Juan de Rabanera en Soria", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid.

MINGUELLA Y ARNEDO, Toribio. (1910) "*Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos, vol. 1.*" Madrid.

MORÁIS MORÁN, José Alberto y COSMEN ALONSO, María Concepción. (2020). "La desaparecida portada románica del monasterio de Santa María de Carracedo (León)", en *Anuario de Estudios Medievales*, 50/1, págs. 231-266.

PANIAGUA FAIRÉN, Marina. (2013). *Epigrafía medieval soriana al norte del Duero* (siglos XI- XV), Madrid.

PAZOS LÓPEZ, Ángel. (2015). "Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano", en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7/14, págs. 1-26.

"Báculo episcopal", Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/baculo-episcopal.

"Vestidos de pontifical. La iconografía de las insignias litúrgicas episcopales en la Castilla bajo medieval", en HERRÁEZ, María Victoria y otros (eds.). *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*, Bern, págs. 355-376.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José María. (2008). "Garray", en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel y otro (coords.). *Enciclopedia del románico en Castilla y León: Soria*, Aguilar de Campoo, págs. 523-533.

RUIZ EZQUERRO, Juan José. (1990). "Silos y el románico rural soriano: Villayasas, Barca y Torreandaluz", *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro*, Abadía de Silos, págs. 565-570.

SALGADO PANTOJA, José Arturo. (2018). "Dominicus Martinus y el caballero San Galindo: dos nombres propios en el románico de la Sierra de Pela", en GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier y otros (eds.). *XXI Congreso Nacional de Historia del Arte: La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*, Santander, págs. 56-68.