

LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE PLECIN, PEÑAMELLERA, UN CONJUNTO EXCEPCIONAL EN EL ROMANICO ASTURIANO Y LA DIFUSION DE UN REPERTORIO DE TALLER

MARIA PILAR GARCIA CUETOS

I.-SAN PEDRO DE PLECIN

Las ruinas de la iglesia de San Pedro de Plecín están localizadas en las inmediaciones de la población de Alles, capital del concejo de Peñamellera Alta. A lo largo de su historia el conjunto sufrió diversas modificaciones ¹. La fábrica románica responde al prototipo de iglesia rural de nave única, cabecera semicircular precedida de tramo recto (con arquería ciega interior en el mismo) y portada adosada en el muro sur ². La Escultura se encuentra muy deteriorada, pero aún podemos analizarla, dado su carácter excepcional dentro del ámbito del románico asturiano. Nos interesan para este trabajo los capiteles de la portada y los de la ventana, así como el relieve del tímpano de la misma. Respecto a los primeros, sabemos por una fotografía de 1918 que a principios de este siglo se habían perdido ya el exterior derecho y las mochetas. Tienen forma troncocónica, con tendencia a presentar las dos caras decoradas como una superficie más o menos plana. El relieve, a pesar de que se encuentra muy deteriorado, debía de ser alto y un minucioso trabajo de talla cuidó hasta el último detalle. Las figuras transcenden el marco del capitel y sus pies se apoyan sobre el collarino, que se deja liso en todos los casos. El efecto lumínico de claroscuro se potencia mediante el volumen, con preferencia por las superficies redondeadas y los contornos rematados de forma rotunda. La composición se rige por un marcado criterio de simetría bilateral, las figuras se disponen, en todos los casos, enfrentadas. Las imágenes se superponen a un fondo que reproduce el esquema de un capitel corintio.

II.-REPERTORIO DE LOS CAPITELAS

En el costado derecho de la portada se conservan dos capiteles, el exterior está ahora muy deteriorado. Una fotografía de detalle de 1918 nos permite analizarlo con mayor precisión. Se compone de **hojas de acanto** de tipo griego dispuestas en tres bandas.

A su lado se dispuso otro con un tema paradigmático del taller con el que puede relacionarse la iglesia de Plecín, el de la cercana iglesia de Santa María de Piasca, en

Liébana. En él vemos dos animales fantásticos afrontados con cabeza humana cubierta con un gorro frigio. Por la foto de detalle de 1918 podemos ver que el de la derecha tiene barba, es un personaje masculino, y el de la izquierda no, puede ser femenino. Ambos tienen cuerpo de ave, que vemos de perfil, con dos alas dispuestas hacia atrás. Se representó claramente una de ellas y detrás un fragmento de la contraria, ambas están dobladas en ángulo a la altura de la cabeza. Su pecho es redondeado y muy abultado, tienen patas cortas con extremos que podrían ser pezuñas. Los cuerpos se rematan mediante sendas colas de reptil enroscadas con doble nudo hacia la parte posterior. Son muy gruesas y redondeadas y se recogen en la parte inferior junto a las patas, sobre el collarino. Las plumas de las alas se representaron con total detallismo. En el arranque de las alas y de la cola son de sección romboidal, muy similares a pequeñas hojas con nervio e incisiones laterales oblicuas. En el pliegue del ala se ven una líneas semicirculares concebidas para acentuar la sensación de doblez y las plumas se hacen más redondeadas. Los extremos de las alas se tratan con bandas, alternando anchas y estrechas, rellenas de incisiones oblicuas. La cola presenta en su extremo líneas a modo de anillos concéntricos, que remiten a escamas de reptil, y puntos incisos en hileras paralelas en su arranque y en la zona de nudo ¿Qué se ha querido representar con este ser híbrido? Estamos ante una iconografía muy controvertida e interesante del arte medieval. Se ha venido discutiendo sobre si se trata de imágenes de arpías o de sirenas.

Sirenas y centauros fueron seres famosos en la mitología antigua y cobraron pujanza en el medievo. Sin duda, y como ha afirmado el profesor Joaquín Yarza, uno de los seres de vitalidad más obsesiva en la cultura medieval de occidente es la sirena ³. En su opinión muy probablemente en la actualidad incluyamos en ese grupo seres que estaban perfectamente diferenciados en la mentalidad de los siglos XI y XII, ya que se las suele confundir con las arpías, lamias. Estas últimas son personajes que tienen especial importancia en el folclore asturiano, en el que se las conoce por Guaxas, seres demoníacos que raptan niños para chuparles la sangre. Según refiere Mode ⁴, las sirenas y también los centauros, pertenecen a un grupo de animales-hombre cuyo cuerpo determina la actitud. La cabeza humana nos recuerda que estos seres no deben considerarse como verdaderos animales, sino como seres mixtos, dotados de poderes especiales y manifiestamente relacionados de cerca con el hombre. De la misma manera, señala que los pájaros-sirena griegos estaban muy cercanos a los seres acuáticos con cola de pez y busto humano, los tritones, náyades y las nereidas. Desde un punto de vista exclusivamente literario, ambas formas son fácilmente reemplazables, por lo tanto, en la Europa medieval, en la que predominaba la tradición literaria, los textos describían a las sirenas de varias maneras.

Esta dificultad para definir y delimitar las figuras de la sirena y la arpía parece haber quedado salvada en el estudio más reciente de las profesoras Mateo y Quiñones, en el que he preferido basarme a la hora de interpretar el capitel de Plecín ⁵. Ambas investigadoras se remiten para efectuar su análisis a la mitología clásica, en la que se representaba a las sirenas como seres fabulosos de cuerpo de ave, cabeza de hombre o mujer, patas de ave o chivo y cola de serpiente o escorpión, aceptando que después el arte románico ha dado lugar a múltiples variaciones con la combinación de los elementos reseñados. Como vemos, a esta descripción corresponden los seres representados en la portada de Plecín, que llamaré, por lo tanto, **sirenas**.

El capitel exterior de la izquierda también ofrece dificultades para su interpretación, hasta el punto de que no he podido descubrir que reproduce exactamente. Es el único en el que se han representado **figuras humanas** ⁶. A su lado vemos otro capitel con seres

híbridos y fantásticos con cuerpo de león y alas de ave, fauces muy abiertas y barba de chivo. Son **grifos**, animales de origen oriental que acabaron teniendo un carácter eminentemente decorativo en el arte medieval occidental. Se ha dicho que son los preferidos en portadas y capiteles ⁷. En el grifo se reúnen dos animales reyes, el león y el águila. Sus cuerpos tienden a las formas redondeadas, con grupas muy abultadas y robustas. Detrás del flanco visible para el espectador puede observarse parte del otro, entre ambos corre un vástago que ciñe el lomo de los animales y se remata en la parte posterior del capitel en una hoja acogollada que se vuelve sobre sí misma. Las patas se disponen en diferente nivel, las delanteras levantadas, dando una sensación de movimiento y dinamismo. Las cabezas se orientan, enfrentadas, hacia la parte alta del capitel, hacia su ángulo central. Las alas se disponen, superpuestas, hacia la parte posterior, con sus extremos hacia arriba y paralelos a la cabeza. El relieve era minucioso, las hojas de acanto presentan la misma solución que las del capitel exterior derecho, nervios marcados y extremos vueltos sobre sí mismos. El vástago estaba tratado con incisiones paralelas, como se aprecia en la foto de 1918. las plumas de las alas se representaron mediante incisiones oblicuas dispuestas en bandas, alternándose una más anchas y otras muy estrechas, como sucedía con las de las sirenas.

El último capitel reproduce personajes híbridos, con cabeza y tronco humanos y grupa y patas de caballo, son **centauros**. Se han representado de perfil, aunque con el torso de frente, afrontados y separados por un eje central, quizás una voluta. Sus patas reposan sobre el collarino. Los cuerpos son robustos, las patas fuertes y la cola de abundante pelaje algo ondulado. Un vástago cruzaba desde la parte delantera sobre ellos, pasaba por debajo de su brazo posterior y se remataba en la correspondiente hoja acogollada en el extremo del capitel. Las patas se disponen de modo que la posterior sea visible, las pezuñas son fuertes. Se trata de una imagen de centauro que remite directamente a la elaborada por la mitología griega sobre la de origen oriental. Los centauros clásicos poseían seis extremidades, las delanteras del animal duplicas por las dos humanas. La lucha la ejercían con los brazos, reservándose las patas para la marcha ⁸. Como sucede en el caso de las sirenas, se trata de iconografías que parten de referencias literarias y deben de haber sido elaboradas en un medio culto, el escultor conocía el modelo y lo representaba con fidelidad, había tenido acceso a él de manera bastante directa. Las cabezas y torsos de estas figuras se encuentran muy deterioradas. Aún podemos, con la ayuda de la foto a la que me remito continuamente, adivinar que los centauros se enfrentaban en lucha, sus brazos posteriores doblados y levantados, con la mano a la altura de la cabeza, mientras que en la otra debían de portar escudo o arco.

Junto a la portada, en su ángulo derecho se abre una **ventana**. Se compone de un vano asaetado interior, guarnecido por la estructura exterior, a modo de pequeña portada. El arco interior es lobulado ⁹. El capitel de la derecha está completamente arrasado, pero aún se intuye que debía de tener una decoración de vástagos cruzados en un motivo de tipo de cestería. El de la izquierda es muy interesante. Podemos distinguir en él dos animales fantásticos que luchan. Uno es un felino de enormes fauces que vuelve su cabeza hacia atrás de manera forzada, amenazando a su oponente. Este es un ser híbrido, de interpretación algo compleja. Tiene fauces de fiera, alas de pájaro y cola de reptil, apoya su garra delantera sobre la grupa de felino, hiriéndolo. Parece un dragón, pero podría ser un basilisco, que tendrá también cuerpo de ave y cola de dragón, más una cresta de gallo ¹⁰. El tímpano de la ventana está decorado. Bajo el lóbulo central hay oro arquillo trilobulado y bajo él aparece una figura masculina sedente. Parece estar entronizada, tienen un óvalo con mentón muy cuadrado, barbado, boca carnosa de

comisuras marcadas, nariz recta y ojos almendrados y saltones. La cara se enmarca con una melena cuadrada lisa y con corona que parece estar decorada con cabujones. Viste túnica con pliegues semicirculares a la altura del torso y otros verticales sobre las piernas. El brazo izquierdo reposaba sobre la rodilla y el izquierdo parece sostener algo en la mano, quizás un bola. Pienso que se trata de una representación del **Salvador**, a quien estaba dedicada la iglesia originalmente.

III.-LA DIFICULTAD DE LA INTERPRETACION DE LAS ESCENAS Y LA DIFUSION DEL REPERTORIO

Una vez descritos los capiteles, podemos plantearnos la cuestión de si en el caso de Plecín nos encontramos ante un **programa iconográfico** concebido con un sentido global, expresión de determinados contenidos doctrinales o moralizantes. Lo cierto es que todo parece indicar que no existe tal programa. La iglesia se construyó en una fecha tardía, en los años finales del siglo XII ¹¹ y, además, se trata de una iglesia rural. Pero, hay que barajar, no obstante, que en la fábrica del templo se ocupó, o así lo creo, un taller que había asimilado sus soluciones en un centro monástico destacado, o que había tenido un conocimiento directo de sus elaboraciones. Es posible que los escultores no tuvieran conciencia exacta del sentido de las imágenes que tallaban, al menos del que se les concedía en el ámbito monástico, culto, pero lo que si supieron fue reproducir con total veracidad las imágenes nacidas del ámbito monacal. Sea como fuere, el **repertorio de Plecín es excepcional dentro del románico asturiano** ¹². La portada de Plecín supone un auténtico hito iconográfico dentro del ámbito de la escultura medieval asturiano y únicamente podemos comprenderla si la ponemos en relación con un determinado taller que maneja un repertorio específico, que ha asimilado también de una manera concreta, y que no es otro, como hemos adelantado ya, que el vinculado a la iglesia lebaniega de Santa María de Piasca.

Sobre una **posible interpretación de las figuras** según la concepción medieval, los grifos participan de su doble aspecto de león y de águila. Comparten el carácter de un animal celeste y de otro terrestre, ello es expresión de la doble naturaleza de Cristo. Pero también se infieren en ocasiones que su naturaleza híbrida les hacia perder la nobleza de uno y de otro animal, pasando a representar la crueldad, a ser imagen diabólica. Los centauros son mitad animal, mitad hombres. En su actitud de lucha puede verse la expresión de debate entre la carne y el espíritu, pero también eran el prototipo de lo salvaje, de lo pagano. Las sirenas son, sin duda, representaciones maléficas. Su poder está en su voz, en su canto. Con él, la sirena clásica atraía a los marineros a la muerte. Son símbolo de las doctrinas paganas de los falsos sacerdotes y de la seducción del pecado. También de las mujeres que atraen a los hombres a su perdición, del pecado de la lujuria, pero esta característica parece más ligada a las sirenas de doble cola.

La interpretación de las imágenes puede resultar conflictiva, por su carácter ambivalente, y aún polivalente. Es probable que este repertorio se haya adoptado más por su carácter y por estar vinculado al lenguaje del taller ocupado en Plecín que por su significado específico, relacionado con un programa concreto. De hecho, sirenas, centauros, grifos y animales en lucha aparecen en todas las iglesias relacionadas con este taller, a las que aludiremos posteriormente, Pero esto no quiere decir que estemos ante representaciones simples. La elaboración de las figuras es compleja. Ya señalé, en el caso de los centauros, que responden a un esquema de raigambre clásica. Las sirenas también

resultan de una concepción muy estudiada. Fueron elaboradas por una élite culta, que podemos relacionar directamente con un ámbito monástico. El punto de referencia obligado para este tipo de sirenas-pájaro tocadas con gorro frigo, melena, patas de chivo y cola de reptil es el claustro de Silos¹³, y más concretamente los capiteles del segundo maestro y el taller relacionado con él, que talló los del segundo piso, en el que ya vemos sirenas-pájaro masculinas¹⁴.

Estas sirenas parten del prototipo clásico de ser con cabeza humana y cuerpo de ave, pero han sufrido variaciones. Poseen cola de reptil, lo que alude a su carácter demoníaco y tentador, y patas de chivo, el animal impuro que en el medievo se identificaba con los judíos, por ser éste su animal expiatorio. Se trata de lo que se ha denominado **sirena medieval**¹⁵. Como refieren las profesoras Mateo y Quiñones, las modificaciones desde el esquema antiguo, los elementos añadidos, guardan un simbolismo marcado y claro y el conjunto de la figura posee una coherencia palpable y un mensaje claramente inteligible para los iniciados. Por eso puede concluirse que no estamos ante el capricho del escultor románico, sino ante una iconografía dirigida y elaborada por una mente conocedora de fuentes y textos.

Sobre este punto me permito abundar sobre la importancia de las sirenas del Plecín, que al igual que las de Santa María de Piasca, mantienen todos los detalles silenses. Están muy cercanas, muy frescas, en la mente del artista, que pudo formarse en Silos, o con uno de los maestros ocupados en el taller burgalés. En cambio, las sirenas de las iglesias palentinas que podemos relacionar con la que nos ocupa, como la de Barrio de Santa María, y en los de Rebolledo de la Torre, en Burgos, firmada por Juan de Piasca, y que dista coronológicamente 18 años de las de Piasca y Plecín, ya poseen otra elaboración. Las alas de pájaro pasan a ser estilizaciones vegetales. Aquí sí podemos hablar de una progresiva deformación del esquema ordinario y ello sitúa a Plecín como un escalón anterior a estas iglesias vinculadas al taller de Juan de Piasca. Esto es importante, ya que el análisis de la iglesia asturiana, unido al de la de Santa María de Piasca, nos permite constatar la progresiva deformación del esquema originario y ello sitúa a Plecín como un escalón anterior a estas iglesias vinculadas al taller de Juan de Piasca. Esto es importante, ya que el análisis de la iglesia asturiana, unido al de la de Santa María de Piasca, nos permite constatar la progresiva deformación de las iconografías dentro de un mismo taller, la pérdida paulatina de la carga simbólica y su origen culto. Lejos del centro que las pudo generar, las imágenes van perdiendo su sentido, por ello podemos abundar en la hipótesis de que las escenas de los capiteles de Plecín deben tener una función más decorativa que simbólica.

IV.—LA RELACION DE LA IGLESIA DE PLECIN CON EL TALLER DE PIASCA

Hemos repetido ya que la referencia inmediata de la iglesia de Plecín es la de Santa María de Piasca, aunque, a simple vista pocas relaciones podemos establecer entre ellas¹⁶. Pero, si analizamos la escultura de ambas, los paralelos se hacen totalmente evidentes. Por ello me permito afirmar **un mismo taller ejecutó las dos iglesias, adaptándose en Plecín a las exigencias de una feligresía rural**. La calidad de la talla y el repertorio iconográfico dejan patente que en el templo asturiano actuó una cuadrilla muy cualificada.

La iglesia de Santa María de Piasca conserva una inscripción en el imafrente de la iglesia que recoge el nombre del maestro que dirigió su construcción, Covaterio, y asistió a su consagración en 1172 ¹⁷. Podemos pensar que el taller de Piasca fue el responsable de la erección de la iglesia de Plecín. Dada la proximidad entre ambas construcciones (unos cuarenta kilómetros, aproximadamente), es fácil pensar que el, o los, promotores de Plecín, recurrieran a esos artifices. Posteriormente, el taller debió de desplazarse hacia el norte de Palencia, Burgos y el sur de Santander (Valderredible y Valdeolea), donde encontramos iglesias, de menor envergadura que la de Piasca y muy similares a la que nos ocupa, en las que se detecta su actividad. No aparece otra iglesia que pueda relacionarse con el estilo de Piasca en la zona de la Liébana, por ello, hasta el momento, su única secuela es la de Plecín, o al menos la que se ha conservado. Podemos dar **una cronología para Plecín entre 1170 y 1175**.

La similitud de la escultura de Piasca y Plecín puede apreciarse a pesar del pésimo estado de la iglesia asturiana. En una y en otra vemos capiteles con repertorio y manera idénticos. En la portada principal de Piasca hay un capitel con dos centauros afrontados similares a los descritos en Plecín, están colocados sobre un fondo de capitel corintio con dos volutas en los extremos superiores y una central, que sirve de eje de la composición. Un vástago les rodea el vientre y se remata, a modo de hoja acogollada, en el extremo. Tienen cola de crin abundante y ondulada, ancas robustas y redondeadas, las pezuñas sobre el collarino, el brazo posterior doblado, con la mano hacia arriba, mientras que con el otro sujetan un arco y un escudo, respectivamente, cuello ancho y ojos saltones y almendrados, boca abultada y mentón robusto, melena corta (tal como vemos en el Salvador de la ventana de Plecín). La talla juega con la volumetría y el clarooscuro para la figura y un dibujismo detallista y minucioso para los detalles tallados sobre ella. Una composición similar, con centauros afrontados, la vemos en una de las metopas del ábside, su talla es algo más tosca. Junto a los centauros vemos otro capitel con dos grifos afrontados, que repiten el esquema visto en Plecín. Tienen pico y barba de chivo, las patas delanteras levantadas, grupa robusta y un vástago, rematado en flor doblada que los envuelve. El tratamiento de las alas, con plumas a modo de hojas e incisiones en bandas oblicuas es el mismo que el descrito en Plecín. En el interior de la iglesia, en el tramo recto, hay otro capitel, muy deteriorado, con la misma composición. En la portada lateral vemos un capitel con dos sirenas, masculina barbada y femenina, afrontadas, sobre un fondo de capitel corintio, siendo la voluta angular el eje de la composición. Las figuras se disponen de manera idéntica a las de Plecín, aunque son más torpes en su resolución, menos proporcionadas. Tienen cuerpo de ave, cola de reptil, cabeza humana con gorro frigo, los vástagos entrelazados con ellas, idéntica disposición en el dibujo de alas, escamas de la cola, etc. Los rostros también siguen los presu- puestos vistos en el Salvador de Plecín y en las figuras ya descritas: ojos saltones y almendrados, boca carnosa abultada, nariz recta y ancha, mentón robusto. Sirenas similares aparecen en sendos canecillos del ábside central y del lateral izquierdo.

Analizado todo con detenimiento, no queda duda de que **el mismo taller de Piasca trabajo en Plecín. Este taller puede seguirse**, y varios autores lo han hecho, **por las provincias de Palencia, Burgos y Santander**. Pero hay todavía algunas incógnitas a su alrededor y alguna de ellas podría contribuir a aclararla lo visto en Plecín. Por lo pronto, hay que señalar que existe cierta confusión entre el maestro Covaterio, director de la construcción de Piasca, y Juan de Piasca, que labró en 1186 el pórtico de la iglesia burgalesa de Rebolledo de la Torre, como figura en una inscripción. En opinión de García Guinea ambos maestros podrían ser una misma persona ¹⁸. Pero hay que reco-

nocer que esto parece poco probable. También hay que pensar en Juan de Piasca como un discípulo del primero, quizás un escultor local formado en la obra lebaniega. Si el maestro Covaterio formó a Juan de Piasca es algo que no puede afirmarse rotundamente. Tanto Covaterio como su posible discípulo, Juan de Piasca, tienen **un estilo escultórico relacionado con el segundo maestro del claustro de Silos**. Este tiene unas características muy definidas, que lo emparenta con los autores de Piasca, Rebolledo de la Torre y, también, con el maestro del claustro de Aguilar de Campoo. Entre estos tres hipotéticos maestros, o talleres, resulta muy difícil establecer personalidades, delimitar autorías.

Como es bien sabido, al segundo maestro de Silos se le atribuye el relieve del árbol de Jessé y algunos capiteles. Se lo ha definido como un artista del románico avanzado. Una de las zonas que vive intensamente este momento de creación escultórica será la del norte de Palencia y Burgos, abarcando incluso zonas de la Montaña. En este ámbito el segundo maestro de Silos y su estilo ejercerán una especial fascinación. Sus modelos serán seguidos por los autores del piso alto del claustro burgalés. En su escultura prefieren el modelo redondo, que hace sobresalir a las figuras respecto al fondo, tiene una manera característica de tratar las plumas de las aves y monstruos idéntica a la descrita en Piasca y Plecín, y también es la misma solución adoptada para las crines de los animales, se suave ondulado y la de las colas de los reptiles, con su anillado, Las patas de los animales que representa son cortas. Emplea vástagos que envuelven las figuras y los remata en hojas acogolladas, utiliza el trépano y gusta de los seres fantásticos y monstruosos. Como vemos todo ello coincide con lo expuesto hasta el momento al tratar la escultura de Plecín y la de Piasca.

El maestro de Aguilar de Campoo también maneja soluciones similares ¹⁹. Fue identificado con el segundo maestro de Silos, pero más recientemente este extremo ha sido puesto en duda. Se aceptan puntos de concomitancia entre ambos, pero en el de Aguilar se constata una mayor libertad creativa, mayor dinamismo de las composiciones, mejor tratamiento de los cimacios. Su estilo se identifica, en cambio, con el del maestro de Piasca y Rebolledo de la Torre, aunque el estilo es estas dos obras parece más evolucionado.

Las fechas aproximadas para situar la labor del segundo maestro de Silos se colocan entre 1160 y 1170 ²⁰. Por los mismos años se localiza la actividad del taller del claustro de Aguilar. Poco después, en 1172, como ya sabemos, se consagró la iglesia de Piasca. Si aceptamos la tesis que identifica al maestro de Aguilar con el de Piasca, podremos concluir que el escultor de Aguilar, seguidor directo del segundo maestro de Silos, o formado en el mismo taller que éste, se trasladó a Piasca, ejecutando allí su siguiente obra. Plecín debe de situarse en el mismo estadio.

V.-CONCLUSIONES

– En nuestra iglesia se plasmaron una tipología y una escultura elaboradas a partir de los esquemas del norte de Palencia y Burgos y del repertorio silense, teniendo muy nítido ese modelo. La importancia de la iglesia asturiana, es por ello, muy grande. Se trata de una obra relacionada con las novedades que se difundían tempranamente desde un centro muy destacado.

— Entre los modelos iconográficos de Plecín y Piasca no se perciben diferencias. En cambio, en el pórtico de Rebolledo de la Torre, datado 14 años después, en 1186, se detecta la lógica evolución, acusándose un mayor decorativismo. Las sirenas son las figuras que han sufrido cambios más sustanciales. Sus alas de pájaro han sido sustituidas por una hoja acogollada que remata el vástago que rodea la figura. Es la misma solución de la sirena de capitel de la ventana del ábside Barrio de Santa María. El modelo culto, elaborado quizás en el ámbito monástico silense, va perdiendo su sentido simbólico y el escultor va cediendo a criterios meramente ornamentales. A pesar de ello, el pórtico de Rebolledo no pierde sus relaciones con el estilo del taller de Piasca, ni con su repertorio iconográfico. Vemos los grifos, los centauros, la lucha entre el león y el dragón, el entrecruzamiento de figuras y vástagos, eso sí estos decorados con perlas enfiladas, que no vemos en Piasca ni en Plecín. Además, el movimiento de las figuras es más torpe y convencional.

— Puede constatarse que hay diferencia entre la escultura de Piasca y Plecín y la de Rebolledo y las iglesias del norte de Palencia, pero es difícil que las dos primeras correspondan al estilo de un primer maestro, Covaterio, y las segunda al de su discípulo, Juan de Piasca. Lo importante es que **podemos seguir la difusión de un estilo y un repertorio. La iglesia de Plecín, al permitirnos una relación clara con la de Piasca, ofrece un sólido punto de apoyo para ello.** La hipótesis podría ser la siguiente: Desde Plecín y Piasca la cuadrilla, al mando de un maestro oriundo de allí, seguiría camino hacia el norte de Castilla y sur de santander. En Palencia se relaciona con la actividad de Juan de Piasca y su taller una serie de iglesias: Zorita del Páramo, Santa Cecilia de Vallespinoso de Aguilar, Villavega de Aguilar, Santa Eulalia de Barrio de Santa María, San Cornelio y Perazancas añadiéndose otras, ya fruto de la expansión de estos modelos entre escultores y talleres mucho más locales, como San Cornelio de Revilla de Santullán, Villavega de Aguilar, Brañosera, Cama, Pozancos y Cabria ²¹. En Burgos, Juan de Piasca y su taller ejecutaron el pórtico de Rebolledo de la Torre. Pérez Carmona, en su estudio sobre el románico burgalés, lo relaciona con Piasca y Aguilar, pero lo hace discípulo del primer maestro de Silos ²². En cambio, con el estilo del segundo maestro de Silos relaciona las iglesias de Moradillo de Sedano, Gredilla de Sedano, Nuestra Señora de la Llana, Ahedo de Butrón y Butrera. En sur de Santander, Valderredible y Valdeolea, se constata una difusión de estos talleres escultóricos del norte de Castilla ²³.

— Se ha situado el claustro alto del monasterio burgalés en el siglo XIII. Como en él aparecen sirenas masculinas, se había supuesto que estas no aparecían en el románico hasta entrada esa centuria ²⁴, o en fecha muy próxima al 1200. Sabemos que, tanto en Piasca como en Plecín, aparecen **sirenas masculinas** ya en el último tercio del siglo XII, y esto en mi opinión, no tiene nada de extraño. En el mundo griego, las sirenas podían tener cabeza de hombre o mujer, y hemos referido ya que el origen de la sirena medieval está en la cultura clásica ²⁵.

NOTAS

1 Sobre la evolución de la iglesia ver: ADAM ALVAREZ, Gema, Memoria de la excavación arqueológica en la iglesia de San Pedro de Plecín y GARCIA CUETOS, María Pilar. Monografía Histórico-Artística de la iglesia de San Pedro de Plecín, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Servicio de Patrimonio, 1992.

2 La arquería interna y la portada meridional son poco frecuentes en Asturias. Esta iglesia tiene su referente tipológico en las iglesias románicas del norte de Palencia.

3 YARZA LUACES, Joaquín. "Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII", *Goya* 103, Madrid, 1971, págs. 7-16.

4 MODE, Heinz. *Animales fabulosos y demonios*, Fondo de Cultura Económica Mexico, Rep. Dem. Alemana, 1980, pág. 80.

5 MATEO GOMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana. "Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica", *Fragmentos*, 10, Madrid, 1987, págs. 39-47.

6 A la izquierda vemos una figura vestida con túnica que se vuelve hacia la derecha, a su lado vemos lo que podría ser una columna, quizás con un animal de cetrería sobre ella. El personaje opuesto al que acabo de describir viste túnica embrazada y se vuelve hacia su oponente, detrás vemos lo que podría ser una voluta de capitel corintio y dos acantos superpuestos.

7 YARZA LUACES, "Los seres fantásticos ...", pág. 12.

8 MODE, *ob. cit.*, pág. 92.

9 Arcos de este tipo aparecen en contadas ocasiones en el románico asturiano (Santa Bárbara de la Vega, Santa María Magdalena de los Pandos, San Bartolomé de Nava). Una ventana muy similar a esta de Plecín aparece en el ábside de la iglesia santanderina de Santa María de Henestosa de las Quintanillas, con la que la nuestra presenta muchas similitudes.

10 Un capitel con esta iconografía aparece entre los tallados por el segundo maestro de Silos y lo vemos en algunas iglesias de las que pueden relacionarse con Plecín. Un caso especial lo constituye el que aparece en una de las ventanas del ábside de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María, cuya similitud con el de Plecín es muy grande. En él vemos a un dragón enfrentándose a un felino, sus cuerpos están rodeados por vástagos rematados en hojas acogolladas y vueltas, como sucede con los de Plecín. En ambos casos, el dragón tiene una barba de chivo, como sucedía con los grifos de la portada. La fina decoración que recubre las figuras del palentino se ha perdido en nuestro caso. Para abundar más en las posibles semejanzas, diremos que el otro capitel de la ventana de Barrio de Santa María representa dos sirenas del tipo de las de Plecín.

11 Se ha afirmado en numerosas ocasiones que, poco a poco, el universo simbólico de la iconografía románica fue perdiendo peso frente a las expresiones meramente decorativas. El primitivo y rico simbolismo fue distanciándose en beneficio de interpretaciones cada vez más simplificadas, de tono popular. Se repitieron las imágenes, llegándose a perder su significado. Los profesores Casares y Morales, afirman que, a finales del siglo XII en el románico asturiano se produce una repetición, vacía de contenido de temas románicos, que se mantenían cuando el románico periclitaba, con las ideas que lo habían sostenido. Ver. CASARES Y MORALES, *El románico en Asturias* (Zona Oriental), (Colección Popular Asturiana, 32), Ayalga, 1977, págs. 111-114.

12 Aparecen en nuestro ámbito grifos y centauros, otras representaciones, pero su tratamiento es muy diferente. Lo menos común es verlos asociados. En cuanto a las sirenas, se conocen dos casos de esta representación en Asturias en las iglesias de Villanueva de Teverga y San Esteban de Ciaño, Langreo. Ambas son melusinas, sirenas de doble cola.

13 En el claustro vemos representaciones de tres tipos. Unas con cabeza de mujer con cuernos, melena, rostro sereno y con serpientes saliéndole de la boca, cuerpo y cola de ave y patas de chivo. Fueron talladas por el primer maestro. Otras tienen cabeza de mujer, cabello rizado, gorro, frigo, facciones suaves y de ave, cola de reptil y pezuñas de chivo, las talló el segundo maestro. Las terceras tienen cabeza de mujer y cuerpo y patas de ave. Cit., MATEO Y QUIÑONES, "Arpía o Sirena ...", págs. 45-46.

14 Sobre la escultura de claustro de Silos: Yarza Luaces, Joaquín. "Silos: el claustro", *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, Everest, León, 1984, págs. 17-48.

15 MATEO Y QUIÑONES, *ob. cit.*, pág. 46.

16 La santanderina es una iglesia de tipo monástico con tres naves, con sus correspondientes ábsides, de dimensiones mucho más notables y soluciones estructurales más elaboradas (abovedamiento total con crucería simple y solución más compleja para la cabecera).

17 "En el día décimo de las calendas de marzo y en honor de Santa María se hizo la dedicación de esta iglesia por el obispo Juan de León, y la asistencia del abad de Sahagún don Gutierre, del prior de Piasca Pedro y el maestro de la obra Covaterio ...". La fecha consignada es la de 1172. La iglesia fue posteriormente reformada en 1439. Cit. GARCIA GUINEA, Miguel Angel, *El románico en Santander*, 2 vols. ed. Librería Estudio, Santander, pág. 514.

18 GARCIA GUINEA, *El románico en Santander*, págs. 540-541.

19 Un estudio detenido sobre los capiteles del monasterio de Aguilar de Campoo: BRAVO JUEGA, María Isabel y MATESANZ VERA, Pedro. *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986.

20 BRAVO y MATESANZ, *ob. cit.*, pág. 158.

21 Este taller palentino fue relacionado con la escultura del pórtico de Carrión de los Condes, Aguilar de Campoo y la influencia del maestro Fruchel. Vid.: GARCIA GUINEA, "Las huellas del maestro Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo", *Goya* n.º 43-45, págs. 157-166. sus conclusiones fueron revisadas por BRAVO y MATESANZ, en su *ob. cit.*

22 PÉREZ CARMONA, José. *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos* (1.ª ed. Facultad Teológica del Norte de España, 1985), ed. fac. de la 2.ª ed. Ed. Aldecoa, Burgos, 1975, págs. 129 y 172.

23 Un caso específico lo constituye la iglesia de Santa María de Henestosa de las Quintanillas, relacionada directamente por García Guinea con el taller de Juan de Piasca. Sus similitudes con Plecín me parecen incuestionables. La tipología es idéntica y el repertorio iconográfico es el mismo. cit. GARCIA GUINEA, *El románico en Santander*, pág. 460.

24 YARZA LUACES, "Silos: el claustro", pág. 47.

25 Además, de ser cierta la cronología del segundo piso de Silos, habría que pensar que antes de que se construyera ya había talleres, seguidores del segundo maestro del bajo, actuando, al menos, en Aguilar, Piasca y Plecín, por ello, habría que suponer la existencia de más de una cuadrilla elaborando su estilo y repertorio a partir del modelo silense. Ello abre un rico y complejo panorama.