

La escultura de San Isidoro de León y su relación con otros talleres del Camino*

María Victoria HERRÁEZ, M^a Concepción COSMEN y Manuel VALDÉS
Instituto de Estudios Medievales. Universidad de León

Recibido: 3-6-2012 / Aceptado: 27-6-2013

RESUMEN: En este artículo se analizan algunos aspectos formales de la escultura de San Isidoro de León, que ayudan a situar la cantería en relación con otros centros del Camino de Santiago y pueden contribuir a la reflexión sobre el desarrollo de los trabajos de construcción del conjunto isidoriano. La escultura del Panteón conduce hacia el suroeste de Francia, en concreto hacia Toulouse y hacia una serie de focos que, a su vez, reflejan la influencia del gran taller de Saint-Sernin. En el caso de la iglesia, los trabajos escultóricos apuntan que la construcción siguió un ritmo más o menos continuado desde sus inicios, bajo los auspicios de la infanta Urraca, hasta el cerramiento del transepto, que no debe situarse en un marco cronológico posterior al de Santiago de Compostela.

Palabras clave: escultura románica, San Isidoro de León, Saint-Sernin de Tolouse, Jaca, catedral de Santiago de Compostela.

The Sculpture at St. Isidore of León and its relationship with other workshops on the Road to Santiago

ABSTRACT: In this article I analyse some of the formal aspects of the sculpture at St Isidore of León which help us locate its stonework in relationship with other centres on the Road to Santiago de Compostela and can contribute to reflecting on the development of the building works of the Isidorian compound. The sculpture in the Pantheon leads us to the southwest of France, and particularly to Toulouse and a number of focuses which, on their turn, echo the influence of the great workshop at Saint-Sernin. In the instance of the church, the sculpture works suggest that its construction followed a more or less continuous rhythm from its very beginnings, under the auspices of Queen Urraca, until the transept was completed, which should not be placed at a time frame later than that at Santiago de Compostela.

Key words: Romanesque sculpture, St. Isidore of León, St. Sernin of Tolouse, Jaca, Cathedral of Santiago de Compostela.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación con ref: HAR2010-19480, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Fue presentado, como ponencia invitada, en el Kolloquium "Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Representation in neuer Perspektive", celebrado en Berna en marzo de 2010. En el presente artículo se ha mantenido el texto, hasta el momento inédito, y se ha revisado la bibliografía publicada en los tres últimos años para incorporar, en las notas a pie de página, aquellas observaciones que hemos considerado pertinentes.

INTRODUCCIÓN

Los orígenes de la Real Colegiata de San Isidoro se remontan al reinado de Sancho I el Gordo (956-966), fundador de un monasterio femenino en el que se veneraban las reliquias del mártir cordobés San Pelayo¹.

Destruída la capital del viejo reino, en el curso de las campañas de Almanzor (938-1002) y de su hijo Abd al-Malik (975-1008), Alfonso V (994-1028) inició la restauración de la ciudad y de sus iglesias. No parece erróneo presumir que, en tiempos de penuria, lo que hizo el jovencísimo monarca fue una somera reconstrucción del antiguo monasterio de san Pelayo, al que se añadió una iglesia, legitimada espiritualmente con la reliquia de San Juan Bautista. A partir de ese momento, nos encontramos con una doble advocación, san Pelayo y san Juan.

El templo, según reza el epígrafe funerario de Alfonso V, era una sencilla construcción "hanc de luto, latere" que podríamos interpretar, posiblemente, como de cal y canto, cajeado con hiladas de ladrillo. A occidente del aula, se habilitó un espacio funerario y el monarca decidió convertirlo en cementerio regio dando sepultura a sus padres antes de ser enterrado él mismo².

En el año 1037, ocupó el trono de León Fernando I (+1065) y el monasterio

dedicado a san Juan Bautista y san Pelayo se convirtió en el epicentro político y religioso de los nuevos reyes³. Para que el sencillo recinto fuese un marco adecuado y digno de la monarquía, Fernando I y su esposa doña Sancha iniciaron un largo proceso de restauración con la sustitución del modesto edificio de Alfonso V por otro construido "hanc lapideam"⁴.

El segundo paso consistió en la renovación del culto a las reliquias. Las incursiones musulmanas de principios del siglo XI impusieron el refugio de las monjas y la protección de los huesos de san Pelayo de una posible profanación, con su traslado a Oviedo. Fernando I, quizá por razones políticas, decidió dejar los restos del santo cordobés en Asturias y, tras una prudente negociación con Al-Mutadid, organizó, en 1063, el traslado de las reliquias de san Isidoro, desde Sevilla a León. A partir de ese momento, la iglesia de San Juan se puso bajo la advocación de San Isidoro.

El trazado de la basílica construida por Fernando I seguramente reflejaba una composición inspirada en modelos hispánicos del siglo X, relacionados con el arte de los monarcas asturianos. Era un templo de tres estrechas y altas naves, con triple cabecera⁵. Las obras estarían avanzadas cuando

¹ *Historia Silense*, ed. J. PÉREZ DE URBEL y A. GONZÁLEZ, Madrid, 1959, p. 170. Como la historiografía isidoriana es muy extensa, remitimos al volumen: *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, donde se recogen una amplia bibliografía y las teorías más relevantes de la comunidad científica sobre el monasterio de San Isidoro. Otras aportaciones de fechas más recientes se referencian en notas posteriores.

² LUCAS DE TUY, *Chronicon Mundi*, ed. E. FALQUE, Turnhout, 2003, p. 275. Según la *Primera Crónica General de España*, ed. de R. MENÉNDEZ PIDAL, Madrid 1977, p. 464, en el monasterio de San Pelayo, Alfonso V "metio y a su hermana donna Teresa...muy grand tiempo, et pues murio fue y enterrada". G. BOTO, "Morfogénesis espacial de las primeras arquitecturas de San Isidoro. Vestigios de la memoria dinástica leonesa", en *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 151-193, especialmente, 184-188.

³ La doctora Therese Martin se ha ocupado, recientemente, del estudio del palacio real ubicado en el lado occidental del templo de San Juan Bautista. Vid. T. MARTIN, "Chronicing the Iberian Palace: Written Sources and the Meanings of Medieval Christian Rulers' Residences", *Journal of Medieval Iberian Studies*, 2, 2010, pp. 109-139, y "Vie et mort dans le Panthéon de San Isidoro de León", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII, 2011, pp. 153-164.

⁴ M. RISCO, *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid 1792, p. 149-150.

⁵ Entre las publicaciones más recientes que recogen este asunto pueden consultarse: R. ALONSO ÁLVAREZ, "La colegiata de san Pedro de Teverga (Asturias). Hipótesis sobre su morfología Altomedieval", en *I Congreso de arqueología peninsular*, Porto 1993, p. 397-304, y "La colegiata de san Pedro de Teverga. La imagen medieval de un edificio reformado", *Asturiensia Medievalia* 8, 1995, pp. 225-242; G. BOTO, "Morfogénesis...", pp. 174-190;

tuvo lugar la consagración solemne con las reliquias del santo hispalense y, a la muerte del soberano, las concluyó su esposa doña Sancha, fallecida en 1068⁶.

Las noticias existentes indican que la construcción de un panteón no figuraba en los planes de Fernando I. En repetidas ocasiones el monarca había expresado el deseo de enterrarse en san Pedro de Arlanza (Burgos) y en 1062 aún mantenía esa intención, pues decidió enriquecer el monasterio burgalés con las reliquias de los santos Vicente, Sabina y Cristeta⁷, vestigios que ordenó trasladar a san Isidoro de León en 1065, el mismo año de su muerte⁸. La decisión parece tan precipitada que no sería arriesgado pensar que fue sepultado en el

cementerio que había erigido Alfonso V a los pies de la iglesia de San Juan Bautista.

De la obra del nuevo panteón tuvieron que encargarse sus descendientes, las infantas doña Urraca y doña Elvira, que disfrutaron de la institución del infantado⁹. Además, la infanta doña Urraca (+1101), según reza su epitafio, también sería la que impulsó la construcción del templo plenorrománico: “ampliavit ecclesiam istam et multis muneribus ditavit”.

Las investigaciones llevadas a cabo en la última década sobre las diferentes etapas de construcción del complejo difieren en cuanto al orden y la cronología de las diversas partes. Therese Martin y Gerardo Boto, continuando con una idea que ya había expuesto el profesor Williams, defienden que el Panteón, la tribuna que se encuentra sobre él y el pórtico norte pertenecen a un mismo proyecto iniciado hacia 1080 y finalizado antes del comienzo de la nueva iglesia¹⁰.

Martin pone el acento en la labor promotora, no de la infanta, sino de la reina

E. FERNÁNDEZ, “Reflexiones sobre la evolución hacia el Románico de las fórmulas artísticas altomedievales, en el ámbito astur-leonés, de la undécima centuria”, en *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch* (Internationale Tagung, Göttingen 27/28-02-2004), Petersberg-Fulda, 2009, pp. 48-72.

⁶ Así lo dice textualmente la inscripción conservada en el Panteón sobre el altar de santa Catalina: “SANCIA REGINA DEO DICATA PEREGIT”, vid. V. GARCÍA LOBO, “La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII”, en *Inscript und Material Inscript und Buchschrift*, München, 1999, pp. 151-190, especialmente, pp. 185-186; A. SÁNCHEZ CANDEIRA, *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*, Madrid, 1999, p. 213, y A. VIÑAYO, *Fernando I (1035-1065)*, Burgos, 1999, pp. 186-199.

⁷ En la *Historia Silense*, pp. 197, dice el cronista: “Decreverat namque Fernandus rex, vel Omnie, quem locum carum semper habebat, sive in ecclesia beati Petri de Aslanza, corpus suum sepulture tradere”. Al menos se conocen tres ocasiones, en los años 1037, 1039 y 1046, en las que Fernando I expuso con claridad su deseo de enterrarse en el monasterio de Arlanza. Vid. M. RISCO, *Historia de la ciudad y corte de León y de sus reyes*, Madrid, 1792, ed. facsimilar, León 1978, p. 276; L. SERRANO, *Cartulario de San Pedro de Arlanza*, Madrid 1925, pp. 63-66; A. VIÑAYO, *Fernando I...*, p. 170.

⁸ La importancia que tuvieron las reliquias de san Vicente para Fernando I fue tan singular que aparecen citadas, tanto en su renovada lauda sepulcral como en la inscripción conmemorativa del altar de Santa Catalina, con un énfasis similar a las de san Isidoro. M. VALDÉS, “El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2001, pp. 73-84.

⁹ Sobre el infantado vid. P. HENRIET, “Infantes, Infantaticum. Remarques introductives”, en *e-Spania 5* (June 2008). <http://e-spania.revues.org/index12593.html> (accessed August, 2009) y T. MARTIN, “Hacia una clarificación del infantazgo en tiempos de la reina Urraca y su hija la infanta Sancha (ca. 1107-1159)”, en *e-Spania 5* (June 2008). <http://e-spania.revues.org/index12163.html> (accessed August, 2009).

En los últimos años, se ha iniciado una corriente historiográfica que defiende que la estructura situada a los pies del templo no habría sido concebida, en principio, con una finalidad funeraria y que este uso debió iniciarse a la muerte de la infanta doña Sancha (+1159). Vid. X. DECTOT, *Les tombeaux des familles royales de la péninsule iberique au Moyen Âge*, Turnhout, 2009, p. 26; T. MARTIN, “Chronicle of the Iberian Palace...” y “Vie et mort dans le Panthéon de San Isidoro de León”; J. WILLIAMS, “San Isidoro exposed: the vicissitudes of research in Romanesque Art”, *Journal of Medieval Iberian Studies*, 3, 2011, pp. 93-116, especialmente 113-114. No obstante, mantenemos en nuestro trabajo la denominación Panteón para denominar a ese recinto desde sus orígenes.

¹⁰ J. WILLIAMS, “San Isidoro in León. Evidence for a New History”, *Art Bulletin*, 55, 1973, pp. 171-184.

Urraca (+1126). Opina que la iglesia plenorrománica se comenzó por la cabecera, hacia 1100, y avanzó de Este a Oeste; sin embargo, antes de derribar la iglesia fernandina para continuar las naves hacia los pies, se decidió construir un amplio transepto y, con él, una nueva cabecera, por lo que las partes más antiguas conservadas serían la Puerta del Cordero y los tramos orientales de las naves; el transepto se fecharía en la segunda década del siglo XII y la zona occidental del buque un poco más tarde¹¹.

Para Boto, el templo se habría iniciado simultáneamente por la cabecera y por los pies hacia 1100, pero, al igual que Martín, opina que, cuando ya habían sido levantados los ábsides, el proyecto inicial fue modificado y se añadió un amplio transepto con una nueva cabecera, obra que sitúa entre 1120 y 1145¹².

Frank Seehausen atribuye el Panteón a Fernando I, quien habría programado unitariamente su construcción con la de la iglesia y, por tanto, lo data hacia 1065. Esta teoría mantiene las tesis más antiguas, expuestas por Gómez-Moreno y Gaillard¹³. Por lo que respecta a la iglesia plenorrománica, piensa que en torno a 1090 se habrían levantado el muro meridional, con la puerta del Cordero, y el ábside Sur. El transepto y los dos ábsides restantes los sitúa hacia 1100, en relación con la obra de Santiago de Compostela. Sin embargo, la fachada del Perdón la data bastante más tarde, como una construcción aislada realizada hacia 1126, un poco después de que se tirara la iglesia de

Fernando I y se levantaran los tramos occidentales de la nave¹⁴.

En este artículo queremos presentar algunos aspectos de la escultura de San Isidoro, que ayudan a situar la cantería en relación con otros centros del Camino de Santiago y que pueden contribuir a la reflexión sobre el desarrollo de los trabajos de construcción del conjunto isidoriano.

LOS CAPITILES DEL PANTEÓN.

La escultura románica realizada en el llamado "Panteón de los Reyes" de san Isidoro de León, podría considerarse un trabajo pionero en la introducción de la plástica románica en el noroeste peninsular¹⁵; su factura pudo ser contemporánea de aquella que se estaba desarrollando en la cabecera de la catedral de Santiago de Compostela¹⁶. Para

¹⁴ F. SEEHAUSEN, "Baugeschichte als dynastisches Konstrukt: Die Bauphasen und ihre Interrelation mit der Kapitellskulptur von San Isidoro in León", en *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch* (Internationale Tagung, Göttingen 27/28-02-2004), Petersberg-Fulda, 2009, pp. 200-211.

¹⁵ La denominación Panteón de Reyes es muy tardía, no anterior al siglo XVIII. Ambrosio de Morales hablaba de la oscura capilla de santa Catalina. Véanse los siguientes estudios donde, además, se recoge la bibliografía específica pormenorizadamente: T. MARTÍN, "Decorar, aleccionar, aterrorizar. Escultura románica y gótica", en *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, pp. 105-143, especialmente 106-118; J. L. SENRA, "Architecture et décor dans le contexte de la colonisation clunisienne des royaumes septentrionaux de la péninsule ibérique", en *Hauts Lieux romans dans l'Europe (XIe-XIIIe siècles)*, Cahors, 2008, pp. 11-70, especialmente pp. 16-25, y A. GARCÍA MARTÍNEZ, "Aproximación crítica a la historiografía de San Isidoro de León", *Estudios Humanísticos. Historia*, 4, 2005, pp. 53-93.

¹⁶ V. NODAR, *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, 2004; M. CASTIÑEIRAS, "La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122). Obra maestra del románico europeo", en *Siete maravillas del románico español*, coord. P. L. HUERTA, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 227-289.

¹¹ T. MARTÍN, *Queen as King: Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden, 2006, pp. 137-174, y G. BOTO, "Arquitectura medieval. Configuración espacial y aptitudes funcionales", en *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario...*, pp. 51-103.

¹² G. BOTO, "Arquitectura medieval...", esquema de la p. 94, y "Morfogénesis...", pp. 151-191.

¹³ M. GÓMEZ-MORENO, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, pp. 58-65; G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca et Compostelle*, Paris, 1938, pp. 15-40.

la construcción leonesa, cuya cronología hemos visto que se sigue debatiendo, aunque las fechas más aceptadas hoy la sitúan a partir de 1080, se señalan como promotoras a las infantas Urraca (+1101) y Elvira (+ca. 1099), hijas de los reyes Fernando I y Sancha¹⁷. Ambas damas eran comandatarias de San Isidoro en virtud de la institución del infantado y vivían en los palacios de San Pelayo¹⁸, epicentro del primer barrio medieval de la urbe regia, que está perfectamente documentado desde 1092¹⁹.

Las infantas recogieron la herencia de sus padres que consistía, en este caso concreto, en un "aula" dedicada a san Isidoro, que se había consagrado en 1063, y un cementerio anejo en donde habían sido depositados, entre vestigios anteriores, los restos de sus predecesores²⁰. Esas circunstancias son las que condujeron a los investigadores de principios del siglo XX a pensar que el Panteón pudo ser realizado en los años 60 del siglo XI²¹; no obstante, estudiada la evolución de las formas escultóricas de los capiteles y los antecedentes con que se contaba en el Reino de León, no parece posible establecer cronologías tan tempranas.

La planta del Panteón Real de san Isidoro es rectangular, subdividida en nueve tramos cubiertos con bóvedas vaídas. Los pilares están rematados con veintisiete

capiteles. La mayor parte, dieciseis, están decorados con temas vegetales que, en cuatro casos, se unen a prótomos de animales. En otros tres ejemplos se esculpieron parejas de cuadrúpedos o de aves; finalmente, ocho capiteles reproducen escenas bíblicas y alegóricas.

Sobre este espacio funerario se elevó un segundo piso, una tribuna áulica, que comunicaba con el templo promovido por Fernando I, a través de un gran vano que conserva uno de sus capiteles con la representación de la soberbia.

El estudio de la escultura conduce hacia el suroeste de Francia, en concreto, hacia los talleres de la iglesia abacial de Saint-Sever y a la colegial de Saint-Gaudens que, a su vez, reflejan la influencia del gran taller de Saint-Sernin de Toulouse, como ya han apreciado algunos investigadores²². Uno de los temas que acusa ese parentesco es el de las palmetas asimétricas y enlazadas que surgen de ramas lisas, para ir ocupando la superficie de la cesta, y que se encuentran en Saint-Sever, en la parte consagrada en 1072. En San Isidoro se tallaron capiteles similares, enriquecidos con prótomos en el lugar en el que el capitel francés luciría las hojas más frondosas. Este motivo se repite en el Panteón sobre cuatro capiteles hechos con desigual factura. Pero, además, la talla de dados redondeados con hojas sobre su zona inferior es un tema decorativo coincidente con ejemplos del lado norte del mismo templo de Saint-Sever. (Fig. 1)

Otra pieza del Panteón en la que se combinan palmetas, piñas y caulículos parece inspirada en el capitel del brazo sur del transepto de Saint-Sernin de Toulouse. De este capitel existe una interpretación, similar a la leonesa, en el crucero de Saint-Sever de

¹⁷ T. MARTIN, "Decorar, aleccionar, aterrorizar...", p. 106; J. L. SENRA, "Architecture et décor...", pp. 24-25.

¹⁸ A. GAMBRA, *Alfonso VI. Cancillería, curia e imperio*, León, 1997, t. I, p. 488.

¹⁹ C. ESTEPA, *Estructura de la ciudad de León (Siglos XI-XIII)*, León, 1977, p. 18-26. D. SÁNCHEZ-BORDONA y J. PÉREZ GIL, *El Palacio Real de León*, León, 2006, pp. 42-55.

²⁰ C. ROBLES, "Monasterio de San Isidoro. Fundación e Historia", en *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario...*, p. 35, y A. SUÁREZ, "Al pie de la letra. Inscripciones y manuscritos de los siglos X al XVI", en *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario...*, p. 198.

²¹ M. GÓMEZ-MORENO, *El arte románico...*, pp. 58-65; G. GAILLARD, *Les débuts...*, pp. 15-40.

²² T. W. LYMAN, "The Pilgrimage Roads Revisited", *Gesta*, VIII/2, 1969, pp. 30-44; J. CABANOT, *Les débuts de la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France*, Paris, 1987, p. 16; M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, pp. 183-196.

Rustan (Hautes-Pyrénées), fábrica a la que también llegaron escultores del gran taller tolosano²³. (Fig. 2)

El modelo ornado con dos pisos de hojas polilobuladas entremezcladas con palmetas, caulículos y dados se pudo inspirar, con la distancia debida, en alguno de los de Saint-Sernin.

Dos excelentes versiones, en la misma línea que se ha expuesto, son los grandes capiteles centrales del recinto; las hojas, en dos filas, envuelven en un extremo pomos o piñas, los caulículos se afinan y los dados redondeados presentan un botón central. El astrágalo se adorna con anillos que parecen salidos de talleres de orfebrería, como muestran las cuentas ensartadas que perfilan distintas zonas del cáliz de doña Urraca, conservado en el museo de la Colegiata de san Isidoro.

Por otra parte, existen ejemplares tallados con figuras de animales, grifos o aves que beben afrontados y reflejan aspectos eucarísticos muy repetidos. Otro, con leones rampantes que desvían sus cabezas hacia los ángulos superiores del cesto y muerden sus colas, expone modelos salidos de Saint-Sernin, pero más próximos en su plasmación a la primera etapa de Moirax²⁴.

En el conjunto esculpido del Panteón Real destacan ocho capiteles con escenas figurativas; todos parecen salidos del mismo taller, a excepción de los dos que sirven de apoyo al arco de medio punto en el que se abre la puerta de comunicación con la iglesia, denominada Puerta de Santa Catalina, en donde se representaron la Curación del leproso y la Resurrección de Lázaro.

²³ J. WILLIAMS, "San Isidoro exposed...", se ha mostrado de acuerdo con este análisis de influencias y, en la nota 30, cita el presente trabajo, en prensa, en las actas del Kolloquium "Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Representation in neuer Perspektive", celebrado en Berna en marzo de 2010.

²⁴ Sobre la iglesia de Moirax, puede consultarse J. CABANOT, *Les débuts...*, pp. 151-155.

El resto de las obras narran historias veterotestamentarias, como Moisés con las tablas de la ley, Balaán detenido por el ángel, Daniel entre los leones o el Sacrificio de Isaac; en la representación de los dos personajes primeros, Moisés y Balaán, dos explicaciones clarifican con precisión los temas.

En relación con la elaboración de este grupo de capiteles historiados deben situarse aquéllos que parecen exponer algún tipo de pasaje alegórico, como el llamado del unicornio, el del hombre que alancea un león y la figura que es mordida por serpientes.

En todos los casos, la resolución de los temas decorativos es una continuación de los capiteles vegetales que ya se han descrito; por su parte, las figuras están definidas por unos rasgos comunes a todas ellas: se asientan sobre el astrágalo, son corpulentas, vestidas con ropas de pliegues rígidos, caras afiladas, nariz geométrica con orificios profundos, ojos almendrados con la pupila muy señalada y boca definida con una sencilla línea. Marcel Durliat, apoyándose en la descripción de los rostros y en detalles de la indumentaria, como las cenefas perladas, los puso en relación con algunas tallas de Saint-Gaudens²⁵. La representación de la cabellera de Isaac, la forma de sujeción de la misma por parte de Abraham y la postura del cuerpo de la víctima sobre el altar, recuerdan a las utilizadas por el obrador que talló uno de los capiteles de la cripta de Hagetmau, antigua abacial de Saint-Girons, cuya estructura y decoración están muy próximas a Saint-Sever²⁶. Además, desde el punto de vista iconográfico, John Williams relacionó el asunto con un sarcófago procedente de San Orencio de Auch, por lo que todo apunta a una filiación aquitana²⁷. (Fig. 3)

²⁵ M. DURLIAT, *La sculpture romane...*, pp. 298-300.

²⁶ Sobre la cripta de Hagetmau, puede consultarse J. CABANOT, *Les débuts...*, pp. 207-209.

²⁷ J. WILLIAMS, "A source for the capital of the offering of Abraham in the Pantheon of Kings in León", en *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, pp. 25-28.

Al conjunto descrito, debemos añadir el capitel conservado en la tribuna palatina, denominada "Cámara de doña Sancha"; en él se talló una figura humana atacada por dos enormes serpientes. Desde el punto de vista formal está muy relacionado con el capitel del ángel venciendo al monstruo de Saint-Sever, pero el mismo asunto se encuentra en la puerta de los Condes de Saint-Sernin de Toulouse, fechada en torno a 1080, y en el transepto sur, de donde pasaría a Saint-Sever, Castelnau-Rivière-Basse (Mezères) y Loarre²⁸. (Fig. 4)

Los capiteles del Pórtico, situado al norte del recinto funerario, fueron decorados con temas variados que, en algunos casos, parecen inspirados en los del Panteón (vegetales y aves). A ellos se añadieron figuras simiescas en cuclillas y leones afrontados de amplios volúmenes, que se insertan de forma clara en los repertorios que se utilizaron en Toulouse, Aragón y Santiago de Compostela²⁹. Por tanto, coincidimos con Therese Martin en que pudieron ser fruto de nueva mano de obra que, en colaboración con algún antiguo escultor del Panteón, estuvo activa en torno a 1090³⁰.

Los talleres de esta primera fase de la escultura románica leonesa no se relacionan con los responsables de los inicios de la fábrica compostelana. Parece probado que los escultores que trabajaron en la cabecera de Santiago vinieron de Conques³¹, pero también es evidente que ciertos repertorios que se han señalado más arriba, serpientes,

²⁸ Más ejemplares con la misma temática y una nueva interpretación iconográfica en R. GUESURAGA, "Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una representación del enemigo simoníaco en la escultura románica. Sinopsis de una hipótesis", *Románico*, 11, dic. 2010, pp. 24-31.

²⁹ A. CANELLAS y A. SAN VICENTE, *Aragon Roman*, La Pierre-qui-vire (Yonne), 1971, pp. 218, 251 y 270.

³⁰ T. MARTIN, "Decorar, aleccionar, aterrorizar...", p. 119.

³¹ V. NODAR, *Los inicios...*, y M. CASTIÑEIRAS, "La catedral de Santiago...".

leones rampantes o grifos bebiendo, están presentes en ambos lugares. Los caminos que condujeron a los promotores de la monumentalización del cementerio real leonés a la búsqueda de talleres especializados, no nos son conocidos del todo. La primera esposa de Alfonso VI (1065-1109), doña Inés, procedía de Aquitania, pero una hipótesis de trabajo mejor orientada podría ser la que señala a Bernardo de Sédirac, adalid de los cambios litúrgicos en el reino de León y Castilla, como la vía principal a través de la cual las infantas -Urraca y Elvira- pudieron establecer contacto con algunos talleres próximos al priorato de San Orencio de Auch, para hacerse con maestros y escultores.

El abad Bernardo había llegado a Sahagún hacia 1080 y se convirtió en el paladín del rey en la tarea de implantación de la nueva liturgia³². Los años anteriores, sobre todo desde la muerte de la reina Sancha, en 1068, hasta la paz de 1072, acaecida tras la imposición de Alfonso VI como rey de León, Galicia y Castilla, no fueron demasiado propicios para iniciar grandes empresas artísticas³³. Por lo tanto, consideramos que la escultura del Panteón podría datarse a partir del citado año 1080.

LA ESCULTURA DEL TEMPLO

La iglesia de San Isidoro posee un rico conjunto de esculturas distribuidas en

³² A pesar de que se ha mantenido el año 1080 como la fecha más probable de llegada del abad Bernardo a Sahagún, el doctor Reglero de la Fuente fundamenta su acceso al abadiato de dicho monasterio en abril de 1081. Vid. C. M. REGLERO DE LA FUENTE, "La primera reforma cluniacense de Sahagún, el concilio de Burgos y la crisis de 1080. Revisión cronológica y desarrollo", en *Monarquía y sociedad en el Reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII, II, León*, 2007, pp. 689-732.

³³ J. F. RIVERA RECIO, *La Iglesia de Toledo en el siglo XII (1086-1208)*, Roma, 1966; Bernard F. REILLY, *El Reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI (1065-1109)*, Toledo, 1989, pp. 75-85 y 131-136; A. GAMBRA, *Alfonso VI. Cancillería, curia e imperio*, t. I, León, 1997, pp. 77-84; J. M^a. MÍNGUEZ, *Alfonso VI*, Madrid, 2000, pp. 27-57.

los numerosos capiteles y en tres portadas: la del Cordero, situada en el muro sur de la nave, la puerta norte del transepto de cuyo tímpano únicamente se conservan pequeños fragmentos, y la puerta sur del transepto, denominada Puerta del Perdón.

Un importante conjunto de capiteles posee decoración vegetal. Entre ellos cabe destacar un pequeño grupo que repite modelos experimentados en el Panteón³⁴. Se ha especulado con la posibilidad de que estos capiteles fueran reutilizados en la iglesia cuando se derribó el templo de Fernando I³⁵; sin embargo, el tratamiento del volumen y la adición de algunos elementos denotan la presencia de un taller más evolucionado. (Fig. 5)

Otro pequeño grupo es el de hojas estrechas con el nervio central muy relevado que también encontramos en la iglesia de Saint-Sever. Esto puede indicar cierta continuidad en la procedencia de los modelos pues, como ya hemos visto, la abadía gala había sido un referente para la escultura del Panteón.

Los de pencas más anchas, ya sean lisas o con los foliolos dibujados sobre su superficie, responden a un tipo que se repite en otros focos escultóricos del Camino, como un recurso empleado para llenar amplias zonas de los templos, con un resultado estético apreciable, sin necesidad de recurrir a temas iconográficos que requieren mayor complejidad compositiva. Una variante bastante repetida en San Isidoro es la de hoja polilobulada que describe un triángulo curvo en su interior con el vértice vuelto y calado. Este modelo se encuentra también en Jaca y, de forma más abundante y similar a los ejemplares leoneses, lo podemos ver en el transepto de Santiago de Compostela.

³⁴ J. L. SENRA, "Architecture et décor...", pp. 22-25.

³⁵ F. MÜLLER-REISSMANN, "Die Kapitellskulptur von San Isidoro in León", en *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch* (Internationale Tagung, Göttingen 27/28-02-2004), Petersberg-Fulda, 2009, pp. 212-219.

Los capiteles con tallos entrelazados tienen una presencia notable en el templo isidoriano, especialmente en las tres puertas, en donde se advierte un trabajo de calado muy profundo y minucioso, comparable al que se llevó a cabo en los centros anteriormente citados, pero especialmente emparentado con Saint-Sernin de Toulouse. (Fig. 6)

Los capiteles más interesantes, no obstante, son los que contienen decoración figurada. Se sitúan, salvo escasas excepciones, en la cabecera, en el brazo norte del transepto y en las inmediaciones del tramo correspondiente a la Puerta del Cordero. A través de su análisis podemos llegar a perfilar el trabajo de un gran taller que vincula la Real Colegiata con Toulouse y con Jaca. (Fig. 7)

La obra más señera de cuantas se pueden atribuir a este taller es el capitel figurado de la Puerta Norte del transepto, en el que se advierte la labor de un gran maestro conocedor de modelos antiguos. La concepción general, la temática dionisiaca, así como la presencia de pitones y la talla del ábaco, con caulículos muy moldurados rematados con volutas y el dado semicircular cubierto con líneas concéntricas, conducen a emparentarlo con el arte jaqués. Sin embargo, la talla redondeada y la forma de trabajar de este escultor no es la misma que la del denominado maestro de Jaca, sino que puede relacionarse con un capitel perteneciente al claustro de esa antigua catedral oscense y que actualmente se custodia en la iglesia de Santiago de la misma ciudad. Dicha obra, sin duda, ha salido de la misma mano que el canecillo con un ángel del templo de San Pedro de Jaca y esta talla, a su vez, se relaciona muy directamente con el altar y con un cimacio de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse, tal como había observado el profesor Moralejo³⁶. Por tanto, parece que algún escultor de este círculo tolosano-jaqués pudo haberse trasladado a la capital leonesa para trabajar en la iglesia regia. (Fig. 8).

³⁶ S. MORALEJO, "Une sculpture du style de Bernard Gilquin à Jaca", *Bulletin Monumental*, 131, 1973, pp. 7-16.

La estela de este taller se detecta en los otros tres capiteles de la misma portada, que lucen gruesos caracoles en lugar de volutas, y en un número importante de piezas que presentan rasgos similares, aun cuando no se trate en todos los casos de la misma mano. Nos referimos, por ejemplo, a los capiteles de los dos nichos del ábside central, a los de la ventana norte del ábside septentrional y a otros con personajes en cuclillas que aparecen en la Puerta del Cordero y en otros lugares de la iglesia, que nos remiten a la Porte Miègeville de Toulouse y a San Pedro de Jaca, o a algunos de los que ostentan aves entre ramajes.

En la misma línea en cuanto al trabajo de talla se encuentran los capiteles con leones situados en los pilares torales del crucero. Las cabezas de los felinos, hasta en sus más pequeños detalles, nos recuerdan de nuevo el capitel oscense de la iglesia de Santiago y, en consecuencia, al maestro procedente de Saint-Sernin que trabajaba en la catedral de Jaca hacia 1100. Estas cabezas están, al mismo tiempo, relacionadas con la ménsula derecha de la Puerta del Perdón; el león allí representado, con idénticos rasgos faciales, muestra una característica cabellera de mechones con un cierto desorden terminados en punta y el arco supraciliar anguloso. De nuevo podemos encontrar referentes para esta imagen en Toulouse. Otro rasgo llamativo que presenta es el cuello trabajado mediante pequeñas plumas con los raquis bien marcados, detalle que aparece en los capiteles de aves antes aludidos y que se encuentra, así mismo, en las alas de una de las figuras del capitel tolosano de Jaca. (Fig. 9)

Este taller, cuya formación puede relacionarse con maestros que trabajaban en Saint-Sernin y en Jaca, deja su huella en León fundamentalmente en torno a la cabecera, el transepto y el tramo correspondiente a la Puerta del Cordero. Tal vez haya que plantearse que la iglesia isidoriana fue fruto de una labor continuada en el tiempo, sin una señalada ruptura cronológica ni de talleres.

La pregunta que surge en este estado de cosas es cómo pudo establecerse una relación directa con los talleres del sur de Francia y, en especial, con los talleres tolosanos de hacia 1090-1100.

Abiertas ya las vías de comunicación con el suroeste de Francia gracias a la llegada del abad Bernardo de Sédirac a Sahagún, diez años más tarde tuvo lugar una efeméride que la historiografía artística prácticamente ha ignorado y que, sin embargo, ayuda a explicar los lazos establecidos entre Tolouse y León. En 1090 doña Elvira, hija de Alfonso VI, contrajo matrimonio con Raimundo de Saint-Gilles quien, a la muerte de su hermano, accedió a la dignidad condal con el nombre de Raimundo IV de Toulouse. Parece que el propio rey castellano-leonés favoreció a su futuro yerno, frente a las pretensiones del aragonés Sancho Ramírez que defendía su derecho a heredar el condado³⁷.

El casamiento de Elvira Alfónsez con Raimundo IV de Tolosa³⁸ sería la ocasión para que las "dominas" del infantado, Urraca y Elvira, conocieran las obras que se estaban llevando a cabo en Saint-Sernin y facilitaría la llegada a la cantería leonesa de alguno de los maestros que se habían formado allí.

Por lo que se refiere a las portadas, la más antigua parece la del Cordero, situada en la nave sur. En ella pueden diferenciarse tres talleres: uno esculpió la mitad inferior del tímpano con el tema del Sacrificio de Isaac; otro se encargó del clípeo y de los ángeles del mismo tímpano, así como de las imágenes de San Isidoro y San Pelayo y de las las-tras con signos del zodiaco, músicos y otros personajes que completan la fachada. A un tercero se deben los capiteles a los que ya se

³⁷ R. JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los hechos de España*, ed. de J. FERNÁNDEZ VALVERDE, Madrid, 1989, Libro VI, cap. XX, p. 245. T. W. LYMAN, "The Pilgrimage...", p. 42.

³⁸ A. QUINTANA, "Jimena Muñiz, madre de Teresa de Portugal", *Revista portuguesa de História*, t. XII, 1969, pp. 221-280.

ha hecho alusión al hablar del gran taller de origen tolosano-jaqués que trabaja en el interior del templo. (Fig. 10)

Para el escultor del Sacrificio de Isaac no encontramos referencias formales ni en el propio centro isidoriano ni en los edificios emblemáticos del Camino Jacobeo. Probablemente el artífice se inspiró en algún friso paleocristiano perteneciente a algún sarcófago hasta hoy desconocido, en el que excepcionalmente se desarrollara la historia de Abraham con tanta extensión y riqueza iconográfica. El sentido narrativo de la escena prima sobre el tratamiento de las formas, en las que el artífice se muestra poco hábil.

El maestro de las figuras de los grandes patronos de la institución regia busca la monumentalidad por encima del detalle. Las imágenes de San Isidoro y San Pelayo, prácticamente de bulto redondo, son solemnes y majestuosas, aunque los pliegues de las vestiduras, en cascada, rompen en parte el hieratismo. En el resto de las figuras la composición es más dinámica, llegando a emplear el escorzo en las representaciones angélicas. Utiliza también elementos que rememoran la Antigüedad y trabaja con profusión los plegados, permitiendo que las formas anatómicas se trasluzcan al modo de la técnica de los paños mojados³⁹.

Las dos puertas del transepto pertenecen a un mismo taller o maestro y su cronología debe, por tanto, ser similar.

El tímpano de la Puerta Norte ha desaparecido, pero se conservan algunos fragmentos a partir de los cuales Therese Martin

³⁹ Este maestro no es el mismo que trabaja en Compostela el Pantocrátor de la Puerta de Platerías, como ha señalado M. CASTIÑEIRAS, "La catedral de Santiago...", p. 252. También M. POZA, "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 Arte*, XV, 2003, pp. 9-28, hace referencia a la relación entre la Puerta del Cordero y Platerías, relación que nosotros no vemos.

ha propuesto una reconstrucción⁴⁰. Los principales corresponden a la representación del ángel de San Mateo, otro ángel de mayor tamaño que parece guiar a un prelado y un apóstol de gran formato que ocuparía una de las enjutas del arco y que se ha querido identificar con San Juan⁴¹. Están claramente emparentados con la escultura de la Puerta Sur o del Perdón, en la que encontramos un conjunto escultórico muy unitario. (Fig. 11)

Tanto el tímpano de la Puerta del Perdón, en el que hay una clara secuencia narrativa que va desde el Descendimiento a la escena de las tres Marías ante el sepulcro y a la Ascensión, como las dos grandes figuras de San Pedro y San Pablo que ocupan las enjutas, se caracterizan por un trabajo que busca el altorrelieve, con superficies muy pulidas y formas redondeadas. Los personajes muestran rostros mofletudos, con ojos abultados, grandes orejas, labios gruesos y cabello voluminoso y ensortijado. Los ropajes se pliegan en amplias y rotundas ondas que, en el tronco, se curvan hacia arriba. El eje de las piernas y de algunos pliegues está señalado por un fino baquetón. Una orla recorre el remate inferior de túnicas y mantos en el que se forman singulares frunces. En varios personajes se repite, además, la presencia de una especie de capelina sobre los hombros.

La composición general de la portada recuerda a la Porte Miègeville, que en los estudios más recientes ha sido datada en el primer decenio del siglo XII⁴². También la iconografía de la Ascensión de Cristo es común a ambas portadas. El tratamiento de los cabellos en gruesos mechones entrelazados,

⁴⁰ T. MARTIN, "Una reconstrucción hipotética de la portada Norte de la Real Colegiata de San Isidoro, León", *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 324, 2008, pp. 357-378.

⁴¹ Este último fragmento se encuentra depositado en el Museo de León

⁴² Q. CAZES y D. CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, p. 285

así como los pliegues de los vestidos redondeados, en vírgula, y los frunces inferiores remiten también a la portada tolosana, aun cuando la factura, en este caso, está claro que no corresponde a las mismas manos.

No cabe duda de que el mismo taller/maestro que trabajó en los tímpanos del transepto, y al que denominaremos maestro del Perdón, es responsable de otras esculturas del templo isidoriano, como el capitel de la Majestad que se encuentra próximo a la Puerta del Cordero⁴³. Se trata de una obra reseñable que repite, hasta en los mínimos detalles, las características comentadas. (Fig. 11)

Existen ecos de este taller isidoriano en el transepto de la catedral de Santiago de Compostela, promocionado por el arzobispo Diego Gelmírez y construido entre 1100 y 1111. A nuestro parecer, pertenecen a la órbita del maestro del Perdón algunas piezas, como un capitel del pilar situado delante de la Puerta Francígena en el que se efigia a un apóstol de medio cuerpo, las columnas de mármol de la Puerta de Plate-rías, una lastra con un ángel empotrada en el tímpano de las Tentaciones de la misma portada o el capitel en el que se representa la Expulsión del Paraíso. (Fig. 12)

Del análisis de la escultura del templo realizado hasta este momento, se puede concluir que en la basílica de San Isidoro contamos, al menos, con dos talleres importantes. Para el trabajo de ambos se encuentran referencias próximas en Toulouse, aunque algunas formas y repertorios iconográficos del primer grupo comentado puedan rastrearse también en otros focos del Camino, especialmente en Jaca, y las características del segundo se hallen en Santiago de Compostela.

Es fácil ver el paralelismo que existe entre el transepto de Santiago y el de San Isidoro, especialmente en la configuración del friso que remata el muro de la fachada, con

⁴³ Esta similitud ha sido ya señalada por T. MARTIN, "Decorar, aleccionar, aterrorizar...", p. 133.

la presencia de rosetas bajo el alero. A esto hay que sumar la similitud en los modelos de capiteles de hojas caladas, en los de tallos entrelazados, en los de aves, leones o figuras desnudas y la obra del maestro del Perdón; todo ello denuncia un estrecho lazo entre el transepto de la capital gallega y la cantería leonesa sin que, por el momento, podamos confirmar la prelación de uno u otro (fig. 13). El trabajo que se llevó a cabo en la basílica isidoriana es de una calidad y una magnitud que no debe extrañar, pues se trataba de la iglesia real, situada en la capital del reino, y, por tanto, es lógico que participaran en su construcción y ornato los mejores talleres.

Las obras de San Isidoro de León hubieron de terminarse, al igual que el transepto de la iglesia del Apóstol, al menos en sus aspectos fundamentales, antes de los desórdenes acaecidos a partir de 1112, por las desavenencias entre la reina Urraca y su esposo, Alfonso el Batallador. Está claro que los trabajos continuaron durante el reinado de Alfonso VII, siendo su hermana Sancha la "domina" del infantado. A esa fase pertenecen la firma de un "Petrus tallador" consignada en un documento de 1136⁴⁴, las noticias sobre Pedro Deustamben y la consagración de 1149⁴⁵. Las obras realizadas entonces probablemente corresponden a reparaciones necesarias tras los graves conflictos ocurridos y al abovedamiento de la nave central ("superedi[fic]avit ecclesiam hanc"), en cuyos capiteles altos se advierte un formato diferente al del resto del templo y se repite de manera un tanto monótona el mismo modelo vegetal.

La guerra desencadenada en 1112 tuvo una especial repercusión en la capital del reino; la basílica isidoriana fue saqueada, pues las arcas reales estaban vacías y los

⁴⁴ E. MARTIN, *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. Documentos de los siglos X-XIII*, León, 1995, doc. 31

⁴⁵ Estas noticias se recogen en la lápida del arquitecto situada en la capilla de los Salazares y en la inscripción de consagración situada en el brazo meridional del crucero.

tesoros sirvieron para sufragar los gastos de la contienda. La reina se vio obligada a solicitar ayuda económica a sus obispos más afines, como eran los de Oviedo y Astorga⁴⁶. En esas circunstancias, es impensable que pudiera hacer frente a una obra de tal magnitud.

El estudio de la escultura apunta que la construcción de la iglesia siguió un ritmo más o menos continuado desde sus

inicios, bajo los auspicios de la infanta Urraca, hasta el cerramiento del transepto, que, desde esta perspectiva, no puede situarse en un marco cronológico posterior al de Santiago de Compostela.



Capitel de la abadía de Saint-Sever



Capitel del Panteón Real de San Isidoro



Capitel de la abadía de Saint-Sever



Capitel del Panteón Real de San Isidoro

- Fig.1. Capiteles vegetales de la abadía de Saint-Sever (fotografías de C. Chabot, en J. CABANOT, *Les débuts de la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France*, Paris, 1987, pp. 127 y 145) y del Panteón de San Isidoro de León (fotografías de Manuel Valdés).

⁴⁶ *Chronicon Mundi*, ed. de Julio Pujol, Madrid, 1926, p. 310-312; *Crónica del Emperador Alfonso VI*, ed. de Maurilio Pérez, León, 1997, p. 79; G. CAVERO y E. MARTIN, *Colección documental de la catedral de Astorga I (646-1126)*, León, 1999, doc. 598, p. 427, y C. COSMEN, "La importancia de las fuentes documentales para el estudio del templo catedralicio astorgano en la Alta y Plena Edad Media", en *La Catedral de Astorga*, Astorga, 2001, pp. 58-59. C. DE AYALA, *Sacerdocio y Reino en la España medieval*, Madrid, 2008, p. 377.



Capitel de Saint-Sernin de Toulouse



Iglesia de Saint-Sever de Rustan



Capitel del Panteón Real de S. Isidoro

- Fig.2. Capiteles de Saint-Sernin de Toulouse y de Saint-Sever de Rustan (fotografías de J. CABANOT, *Les débuts de la sculpture romane...*, p. 139) y capitel del Panteón de San Isidoro de León (foto de Manuel Valdés).



Sacrificio de Isaac; Panteón Real de San Isidoro



Capitel de la cripta de Saint Girons (Hagetmau)

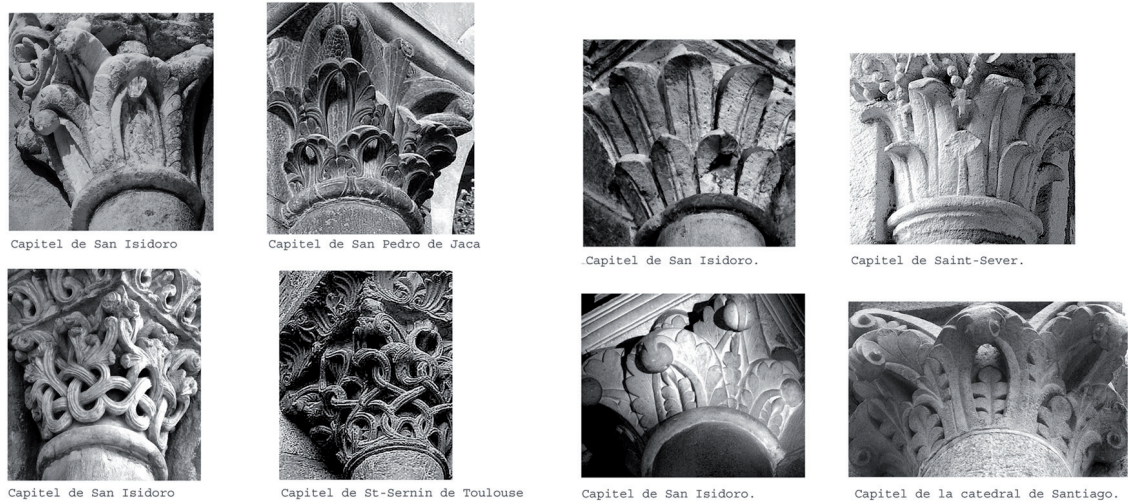
- Fig.3. Capitel del Panteón de San Isidoro de León (foto de Manuel Valdés) y capitel de la cripta de Saint Girons de Hagetmau (foto de C. Chabot, en J. CABANOT, *Les débuts de la sculpture romane...*, p. 172).



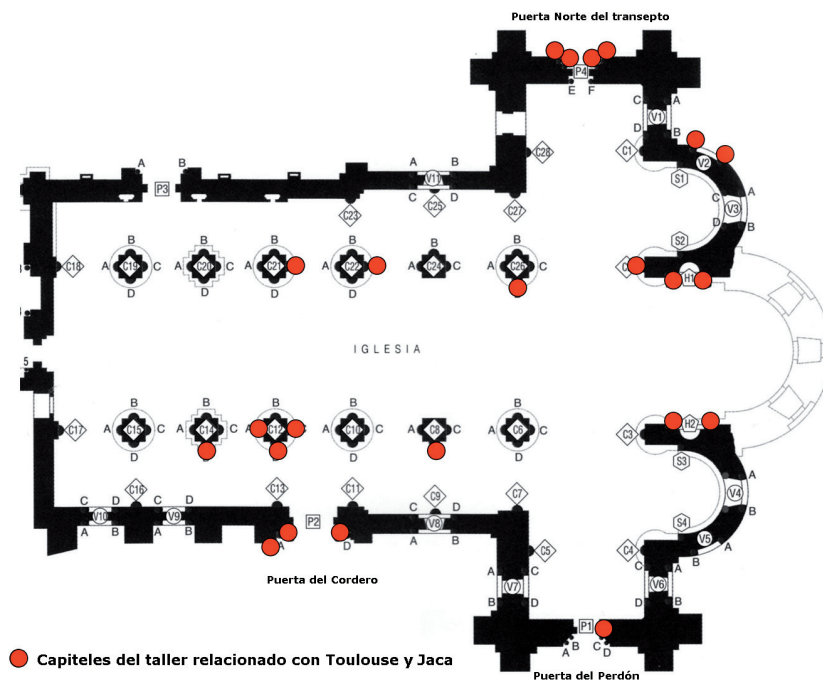
▪ Fig.4. Capitel de Saint-Sernin de Toulouse (foto de los autores); capitel de la abadía de Saint-Sever (foto de C. Chabot, en J. CABANOT, *Les débuts de la sculpture romane...*, p. 168) y capitel de la tribuna de San Isidoro de León (foto del equipo del Dr. Bredekamp).



▪ Fig.5. Capiteles del Panteón (izquierda) y de la basílica de San Isidoro de León (derecha) (fotografías de Manuel Valdés).



▪ Fig.6. Capiteles de San Isidoro de León, comparados con otros centros del Camino de Santiago (fotografías de los autores).



▪ Fig.7. Planta de la iglesia de San Isidoro de León con la ubicación de los capiteles realizados por un taller relacionado con Toulouse y Jaca.



San Isidoro de León.
Capitel de la Puerta Norte



San Pedro de Jaca. Capitel



Saint-Sernin de Toulouse. Álter



Catedral de Jaca. Canecillo

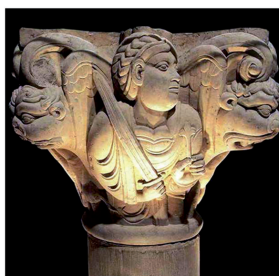


Saint-Sernin de Toulouse. Cimacio

- Fig.8. Piezas tolosanas y jaquesas en relación con el capitel figurado de la Puerta Norte de San Isidoro de León (fotografías de Jaca, de García Omedes; de Saint-Sernin de Toulouse, de M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques, Mont-de-Marsan*, 1990, pp. 62 y114, y de San Isidoro de León, de Manuel Valdés).



San Isidoro de León. Ménsula



San Pedro de Jaca. Capitel



San Isidoro de León. Ménsula
de la Puerta del Perdón

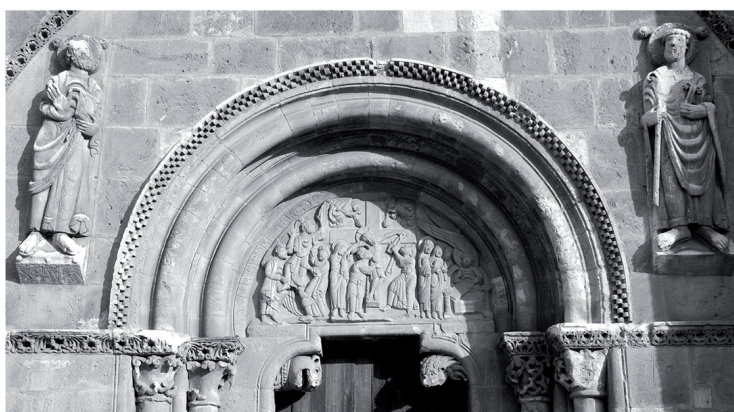


Saint-Sernin de Toulouse
Puerta Miègeville

- Fig.9. Representaciones de felinos (fotografías de Jaca, de García Omedes; de Saint-Sernin de Toulouse y de San Isidoro de León, los autores).



▪ Fig.10. Puerta del Cordero de San Isidoro de León (foto de Manuel Valdés).



▪ Fig.11. Puerta del Perdón de San Isidoro de León, detalle del tímpano y capitel de la Majestad en el interior del templo (fotografías de Manuel Valdés).



▪ Fig.12. Capitel del transepto norte y piezas pertenecientes a la Puerta de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela relacionadas con el Maestro del Perdón, al que pertenece la estatua de San Pedro colocada al final (fotografías de Manuel Valdés).



▪ Fig.13. Capiteles del transepto de Santiago de Compostela y de la basílica de San Isidoro de León (fotografías de Manuel Valdés).