

# La recuperación de las pinturas murales de la Cámara de Doña Sancha en la Real Colegiata de San Isidoro de León: una nueva mirada \*

## The Recovering of the Wall Paintings of the Chamber of Doña Sancha in the Royal Collegiate Church of St Isidore of León: A Fresh Look

---

RAQUEL JAÉN GONZÁLEZ

Museo de San Isidoro. Plaza de San Isidoro, 4. 24003 León

[museo@museosanisidoro.com](mailto:museo@museosanisidoro.com)

ORCID: 0000-0002-5541-1232

Recibido: 08/12/2018. Aceptado: 14/06/2019

Cómo citar: Jaén González, Raquel: “La recuperación de las pinturas murales de la Cámara de Doña Sancha en la Real Colegiata de San Isidoro de León: una nueva mirada”, *BSAA arte*, 85 (2019): 31-59.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.85.2019.31-59>

**Resumen:** Gracias a los trabajos de recuperación de las pinturas murales de la Cámara de Doña Sancha en la Real Colegiata de San Isidoro de León, hoy podemos conocer, por un lado, unas magníficas grisallas renacentistas que narran un ciclo cristológico y permanecieron ocultas prácticamente desde su realización y, por otro, unas pinturas murales realizadas al óleo en el mismo estilo que recogen tres importantes ciclos iconográficos: la *Crucifixión*, la *Conversión de San Agustín* y la vida y milagros de San Isidoro de Sevilla. Todo ello nos ofrece una lectura del espacio acorde con la vida de los canónigos del siglo XVI.

**Palabras clave:** restauración; pintura mural; grisalla; Renacimiento; siglo XVI; San Isidoro de Sevilla; León.

**Abstract:** Thanks to the works of recovering of the wall paintings of the Chamber of Doña Sancha in the Royal Collegiate Church of St Isidore of León, today we can see, on the one hand, a magnificent ensemble of Renaissance grisailles that narrate a cycle of the life of Christ and remained hidden almost from the very same moment of their creation and, on the other hand, a set of oil wall paintings made in the same art style that contain three important iconographic

---

\* La recuperación de las pinturas murales de la Cámara de Doña Sancha de la Real Colegiata de San Isidoro de León ha sido promovida por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León y cofinanciada por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), expediente A2016/001181. La Cámara de Doña Sancha se puede visitar virtualmente en [http://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/d\\_Sancha\\_S\\_Isidoro/](http://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/d_Sancha_S_Isidoro/) (consultado el 27 de junio de 2019).

cycles: the *Crucifixion*, the *Conversion of St Augustine* and the life and miracles of St Isidore of Seville. This offers us a new reading of the space consistent with the life of the canons the 16<sup>th</sup> century.

**Keywords:** restoration; wall painting; grisaille; Renaissance; 16<sup>th</sup> century; St Isidore of Seville; León.

La denominada actualmente “Cámara de doña Sancha” es un espacio de época románica de la Real Colegiata de San Isidoro de León que se dispone sobre el famoso Panteón Real. Para algunos expertos, este espacio pudo estar fragmentado hasta en cinco espacios menores, a la manera de las tribunas asturianas.<sup>1</sup> Para otros, en cambio, habría sido construido como tribuna real de la iglesia de los reyes Fernando I y Sancha.<sup>2</sup>

Corresponde a este periodo la decoración escultórica de la estancia, que se limita a los capiteles del arco que comunicaba su testero con la basílica. Puesto que este arco fue tapiado, sus capiteles pueden verse, únicamente, desde el exterior de la estancia (esto es, desde el coro de la basílica). El único visible muestra 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 que encontramos en Saint-Sever y en la Puerta de los Condes de Saint-Sernin de Toulouse.<sup>3</sup>

En el siglo XII esta estancia será la habitación de la infanta doña Sancha Raimúndez, hija de Raimundo de Borgoña y de la reina Urraca (1109-1126), así como hermana de Alfonso VII el Emperador (1126-1157).<sup>4</sup>

Posteriormente su espacio se irá adaptando a las necesidades de la vida regular: desde *scriptorium* a capilla de oración o una habitación en tiempos del honorable Santo Martino. Desde ese momento, se documenta en este ámbito el altar de la Santa Cruz, pues los canónigos denominaban tradicionalmente a esta estancia “la capilla de la Santa Cruz”.<sup>5</sup>

A finales del siglo XV el conde de Luna adquirió el patronazgo de la que en ese momento era la sala capitular para convertirla en capilla funeraria para su familia, cambiando, por lo tanto, su uso y su denominación, pues pasó a ser conocida como “capilla de los Quiñones”. Allí fueron colocados los sepulcros de los de su linaje.<sup>6</sup> Como consecuencia de este hecho, fue necesario que los monjes buscaran un nuevo lugar para sus reuniones capitulares, empleando para ello el espacio situado encima del Panteón Real: la conocida como “Cámara de doña Sancha”.

<sup>1</sup> Fernández González (2009): 48-72.

<sup>2</sup> Viñayo González (2007): 40.

<sup>3</sup> Herráez *et alii* (2013): 47.

<sup>4</sup> Pérez Llamazares (1927): 342-344; Puente López (2010): 254-257.

<sup>5</sup> Viñayo González (2007): 40, 41 y 345.

<sup>6</sup> Pérez Llamazares (1927): 392.

En el siglo XVI el arquitecto Juan de Badajoz el Mozo abrió sendas puertas en este espacio, una, en el muro meridional, para conectarlo con la biblioteca que acababa de edificar y otra, en el muro septentrional, para dar acceso al claustro alto (llamado claustro de Fonseca, entonces de reciente construcción asimismo), tabicando el resto de ventanas y de arcos.<sup>7</sup>

En la pared lindera con la basílica, en la parte derecha, a la altura del coro, se abrió un vano a manera de ventana que comunicaba este espacio con la basílica, conocido como “ventana de Santo Martino”. Su hueco se abrió en esviaje, con fuerte derrame hacia el sur. Este vano fue cerrado en época contemporánea.<sup>8</sup>

Hacia los años veinte del siglo XVI hubieron de pintarse las grisallas que cubrieron inicialmente el testero, dado que su estética es renacentista, pero, por otra parte, son anteriores a las pinturas murales ahora repuestas, las cuales las ocultaron casi completamente.

Inmediatamente después, en el año 1534, se cubrieron las cuatro paredes del interior de la estancia con pinturas murales renacentistas que narran la vida de San Isidoro<sup>9</sup> y que cuentan, asimismo, con la representación de la *Conversión de San Agustín* y con una *Crucifixión* en el testero. La fecha la proporciona la puerta del muro norte que comunica con el claustro de Fonseca, en cuyo dintel se pintó la siguiente frase: “Yvste iudicate filii hominum annvs 1534”.<sup>10</sup>

Este momento coincide con el abadiazgo de Bartolomé de la Cueva (1532-1536) y con la época en que este espacio pasó a desempeñar la función de sala capitular. Fue entonces cuando se abrió la puerta que se comunicaba la sala capitular con el coro.

Posteriormente, ya en el siglo XX, su función cambió a la de vestuario coral.<sup>11</sup>

La sala en sí es un espacio de planta rectangular con muros de sillería y con cubierta abovedada asimismo de sillería sobre tres arcos fajones de medio punto ligeramente peraltados. Sus dimensiones son de 15 m por 8 m. Aproximadamente un tercio de la sala queda marcado en planta por dos machones de piedra que sugieren la idea de la existencia de dos ámbitos donde realmente solo existe uno.

<sup>7</sup> Campos Sánchez-Bordona (2015): 55-84.

<sup>8</sup> Utrero Agudo *et alii* (2017): 114-121.

<sup>9</sup> Mérida (1910): 148-153.

<sup>10</sup> “Los hijos de los hombres juzguen con justicia. Año 1534”. Se trata de una antifona relacionada con Sal 58 (57), 2, que dice: “Numquid vere, potentes, iustitiam loquimini, recte iudicatis filios hominum?”. También cabe otra traducción, que sería: “Hijos de los hombres, apreciad justamente el año 1534”, pero la primera resulta más acorde al lugar, dada su vinculación con el Antiguo Testamento.

<sup>11</sup> Llamazares Rodríguez (2007): 220-251.

## 1. ANTIGUAS PRÁCTICAS DE RESTAURACIÓN: LOS ARRANQUES DE PINTURAS MURALES

En el año 1958 se encuentra trabajando en la colegiata el arquitecto Luis Menéndez Pidal, quien describe así la Cámara de Doña Sancha:

A la misma fecha del siglo XI han de corresponder [...] la tribuna que va encima de la Capilla de los Reyes (Panteón) con vistas a la Iglesia mediante un gran arco peraltado sobre medias columnas adheridas a las jambas, y dos claraboyas a los lados.<sup>12</sup>

En el momento en que se está creando el museo, se decide restaurar la Cámara de Doña Sancha recuperando su aspecto medieval más primitivo. Así, en el año 1960 el propio arquitecto manifiesta:

Proponemos hacer los trabajos de exploración [...] así como también en la Cámara de Doña Sancha, estudiando allí las posibilidades que puedan existir, descubriendo las sucesivas capas de pinturas superpuestas sobre los muros, huecos tabicados o modificados, etc.<sup>13</sup>

Se tapió la puerta que daba acceso al claustro de Fonseca, dejando en su lugar una ventana, se tapió el arco de comunicación con la basílica y se desmontó la puerta de comunicación con la biblioteca realizada por Juan de Badajoz el Mozo, macizando el muro. Finalmente se cegaron dos lucernarios modernos de la bóveda. En el suelo se colocaron tablones de madera de castaño ensamblados mediante azuela y sujetos a rastreles con clavos de hierro forjado.<sup>14</sup>

En el año 1960 Menéndez Pidal encarga a Antonio Llopart Castells,<sup>15</sup> que había venido a la colegiata a consolidar las pinturas murales románicas del Panteón Real, que proceda a arrancar las pinturas murales renacentistas de la Cámara de Doña Sancha. Llopart Castells era un gran especialista en este tipo de arranques. Cuando llegó a León, hacía tiempo que se habían efectuado los arranques de las pinturas del monasterio de Sijena y de las iglesias del valle de Bohí.<sup>16</sup> No queremos juzgar esta actuación con ojos del siglo XXI, pues esas

<sup>12</sup> Citado por Viñayo González (2007): 40.

<sup>13</sup> Citado por Viñayo González (2007): 40.

<sup>14</sup> Viñayo González (2007): 41 y 42.

<sup>15</sup> Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León (en adelante ASIL), caja 397 (*olim* 341), carpeta 2, documento 2. Copia de recibo, correspondencia y documentación. Es la copia del recibo de pago a Antonio Llopart Castells por las labores de arranque y limpieza de pintura al temple, que fue entregado en Barcelona el 12 de agosto de 1964.

<sup>16</sup> Menjón Ruiz (2017): 36-52.

eran las restauraciones que, en general, se llevaban a cabo en ese momento histórico.

El arranque se efectuó con la finalidad de colocar las pinturas murales en otro lugar, pero esta reposición nunca se llevó a cabo y las pinturas, arrancadas con la técnica del *strappo*, fueron enrolladas y guardadas por los canónigos hasta la actualidad. En las actas capitulares no se menciona dónde se pretendía reubicarlas.

No se arrancaron todas las pinturas, pues se mantuvieron las de la parte alta del testero, sobre el gran arco de comunicación con la iglesia, donde las pinturas se presentaban en dos registros (fig. 1), y la parte alta del muro occidental. Resulta llamativo que todas las pinturas que se arrancaron correspondan al ciclo dedicado a San Isidoro, mientras se dejaron aquellas en que no aparece el santo patrono del lugar. Si nos preguntamos el motivo, quizá el más plausible sea que las pinturas arrancadas pretendían ser colocadas en otro espacio, quizá el que asumiera las reuniones del cabildo, y, de esta forma, el ciclo se conservaría íntegro y, por lo tanto, manteniendo su significado.



Fig. 1. La Cámara de Doña Sancha antes de la restauración completada en 2018.  
Real Colegiata de San Isidoro. León

También es preciso señalar que bajo las pinturas murales del testero, que no se arrancaron, se conservaban, según se ha indicado, unas grisallas parcialmente descubiertas que se extendían, cuando menos, por todo este

paramento. Pertenecen al siglo XVI, aunque a una campaña pictórica previa. En total, se considera la existencia de tres campañas pictóricas, a saber: 1.- grisallas; 2.- ciclo isidoriano, datado epigráficamente en 1534; 3.- adiciones a la campaña anterior, datadas documentalmente en 1584. Se nos escapan las razones del porqué de tres campañas pictóricas en tan corto espacio de tiempo (especialmente entre la primera y la segunda). Si bien carecemos de documentación que nos indique quiénes fueron sus autores, nos aventuraremos a apuntar algún nombre de entre aquellos que la historiografía ubica en este momento en León.

La técnica pictórica de las grisallas es pintura al seco aglutinada al temple con una finísima o incluso inexistente jabelga sobre la piedra del paramento,<sup>17</sup> mientras que la técnica pictórica del resto de pinturas murales renacentistas de la sala es al óleo sobre una preparación formada por dos estratos de mortero de cal y arena. Las adiciones posteriores se ejecutaron con técnica al óleo pintada directamente sobre la anterior.<sup>18</sup>

Con el cambio de imagen resultante del arranque de las pinturas murales, la Cámara de Doña Sancha se convirtió en espacio para la exposición de la colección de tesoros medievales de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Por su parte, los murales arrancados se guardaron en uno de los espacios del claustro procesional, conocido como capilla de la Magdalena.

## 2. LA RECUPERACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES: TRES FASES A LA VISTA

No hace muchos años se efectuó una intervención arquitectónica en este espacio, pues en el año 2005 los arquitectos Ramón Cañas Aparicio y Carlos Sexmilo Huarte realizaron por encargo del cabildo una restauración en el cuerpo del antiguo palacio real. En concreto, se procedió a reparar la cubierta de la zona en la que se encuentran la Cámara de Doña Sancha y, bajo ella, el Panteón Real, resolviendo su unión con la iglesia y con la biblioteca.<sup>19</sup>

Ya en el año 2011, el Servicio de Restauración de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León encarga a la empresa ArteCo S.L. un estudio sobre el estado de conservación de las pinturas murales de la Cámara de Doña Sancha desde una doble perspectiva, técnica e histórico-artística. El equipo encargado del estudio fue de carácter interdisciplinar.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> ASIL, caja T722 a), documento 1. *Memoria de trabajo de restauración de: Conjunto de pintura mural de la Cámara de Doña Sancha en la Real Colegiata San Isidoro de León. Realizado por Talleres de Arte Granda, S.L.*

<sup>18</sup> ASIL, caja T722 a), documento 1. *Memoria de trabajo de restauración...*

<sup>19</sup> ASIL, caja T705, documento 2. *Memoria y Proyecto Básico de Ramón Cañas Aparicio y Carlos Sexmilo Huarte.*

<sup>20</sup> ASIL, caja T105, documento 1. *Memoria del estudio realizado por la Empresa ArteCo S.L.* El equipo estuvo compuesto por una restauradora, una historiadora del arte y un Doctor en Ciencias

Como consecuencia de este estudio, se propuso la recuperación de la lectura del espacio, recolocando la portada monumental de comunicación con la biblioteca en su ubicación original y recuperando la comunicación con el claustro de Fonseca (o, cuando menos, su recreación vaciando su hueco). También se propuso buscar otra solución para el acceso al coro.<sup>21</sup>

El estudio determinó la presencia de pequeños restos de policromía de época medieval en los capiteles (colores negros y rojizos) y la existencia de dos campañas pictóricas, ambas datadas en el siglo XVI, la última con correcciones y añadidos en su parte más baja que cabría entender como una tercera campaña: unas grisallas que decoran el testero del espacio y unas pinturas murales que recorren las cuatro paredes del mismo y que tienen una unidad iconográfica y narrativa que comprende la *Conversión de San Agustín*, historias tomadas de la obra *Milagros de San Isidoro* y un ciclo de la *Crucifixión*.

El estudio proponía que, en la medida de lo posible, se reintegrasen los fragmentos arrancados y se levantasen las pinturas murales del testero para valorar las grisallas.

Así se procedió por parte de la Dirección General de Patrimonio Cultural, emprendiéndose los trabajos hasta su finalización en el año 2018.<sup>22</sup> La intervención era arriesgada, por cuanto los arranques efectuados solo permitían ver el reverso de las pinturas, sin que, después de tantos años, se pudiese determinar a ciencia cierta el estado de conservación de las mismas ni tampoco su calidad pictórica.

## 2. 1. Las grisallas del testero

Las grisallas son acordes iconográficamente con la advocación de capilla de la Santa Cruz que tuvo este ámbito como consecuencia de la especial devoción hacia ella en el siglo XII por parte de Santo Martino, quien ocupó estos espacios. Las grisallas se adecuan al sustrato arquitectónico, respetando el gran arco de comunicación con la basílica, los óculos y la ventana en esviaje de Santo Martino, elementos que en el momento de su realización ya existían. Las grisallas discurren no solo por el paramento, sino también por el arco que lo enmarca y por su intradós. En este se aprecia una rica decoración a base de grutescos y de medallones. La calidad del dibujo es extraordinaria y se observa en ellas un completo *horror vacui*.

---

Químicas. La referida memoria se puede consultar en la siguiente dirección: <https://mnhlicitaciones.com/wp-content/uploads/2016/04/Estudio-estado-de-conservacio%CC%81n.pdf> (consultado el 15 de julio de 2019).

<sup>21</sup> Teijeira Pablos (2017): 53-83.

<sup>22</sup> Se lleva a cabo la licitación de las obras por la empresa Talleres de Arte Granda, S.L., que resultó adjudicataria de la misma.

Todo el programa iconográfico está directamente relacionado con la *Crucifixión*, que es la escena principal. El paramento tiene la superficie dividida en siete encasamientos: cinco en la parte superior, presididos, en el centro, por la *Crucifixión*, y dos flanqueando el gran arco de comunicación con la basílica. Además, en las enjutas de este arco se aprecian sendos medallones. Además, en las enjutas del gran arco que comunicaba con la basílica se aprecian dos medallones a modo de tondos renacentistas, así como grutescos,<sup>23</sup> que discurren decorando el arco. Se trata de una decoración de corte también claramente renacentista *a candelieri* en la que no falta el jarrón con roleos y volutas. En el intradós de este arco unos personajes salen de entre la vegetación a modo de follaje habitado.<sup>24</sup>

Empezando por la izquierda, en el lado del Evangelio se representa, en primer lugar, la *Santa Cena*. La disposición de la mesa se corresponde con la del Panteón Real, en forma de tapiz. Al lado opuesto se representa el *Prendimiento de Cristo*, escena que transcurre en el Huerto de los Olivos donde Judas besa a Cristo y este es apresado por los soldados, vestidos no con ropajes romanos, sino con ropajes propios del periodo de realización de las pinturas. Se aprecian las calzas y tocados e incluso un bonete que sería más propio del clero y que es claramente anacrónico. Uno de ellos, con una cuerda, presenta una postura en escorzo muy forzada y manifiesta en sus ojos la tensión del momento. En la parte baja se representa al soldado Malco, al que San Pedro corta la oreja en un episodio de movimiento y de violencia acorde con el que inunda, en general, la escena. Una figura en la lejanía podría ser o bien la previa negociación de Judas o bien las negaciones de Pedro.

En la siguiente escena, ya en el registro superior encima de la anterior, se representa el episodio de la *Flagelación*. Cristo se muestra atado a la columna con las manos hacia arriba mientras es azotado por los sayones. Continúa el relato bíblico hacia la izquierda con la representación de la *Coronación de espinas* y con las burlas hacia Cristo de un personaje arrodillado ante él.

Saltando el episodio central de la pasión de Cristo, la narración se retoma en la parte del Evangelio, en la que nos encontramos, en el extremo de la izquierda, el episodio del *Ecce Homo*: Jesús, con el paño de pureza, es mostrado con las manos atadas hacia delante. Los personajes nuevamente se representan de forma anacrónica con bonetes o un judío vestido con un capuz, a la manera del siglo XV. A continuación se representa el *Camino del Calvario*. Jesús porta la cruz por las calles de la ciudad con un personaje que le acompaña, Simón de Cirene, el Cireneo.

En el centro, la escena principal nos muestra la *Crucifixión*, con Cristo aún vivo. Tiene a su derecha a San Juan y a la Virgen desmayada por el dolor y aparecen también las santas mujeres, que se identifican con María la del

<sup>23</sup> Fernández Arenas (1979): 5-20.

<sup>24</sup> Chastel (1996): 39.

Zebedeo y con María la de Cleofás. En el otro lado, María Magdalena aparece arrodillada y abrazada a la cruz con vestidos de tipo cortesano. Los soldados se representan con sus lanzas, dando así violencia a la escena. A los pies de la cruz se representa la calavera de Adán y a lo lejos se reconoce la ciudad de Jerusalén.

Estos pasajes de la muerte de Cristo se encuentran vinculados al final de la Edad Media, pero su estética ya es renacentista. El hecho de que las grisallas se cubrieran pudo deberse a que la influencia de los grabadores, con su estética monocroma, fue notable a comienzos del siglo XVI (de ahí que se diera una mayor importancia al dibujo), mientras que más avanzado el siglo se buscó el predominio del color. No podemos conocer quiénes fueron los autores de las grisallas, pues no obra documentación capitular que nos informe sobre la actividad de unos artistas que, sin duda, fueron de primer nivel, dada la calidad de su obra. En este periodo la colegiata gozó del mecenazgo de ilustres personajes, como don Juan Rodríguez de Fonseca, que, siendo abad entre los años 1519 y 1524, ordenó la construcción del claustro alto, espacio colindante con la Cámara de Doña Sancha.<sup>25</sup>

## **2. 2. Las pinturas de los muros perimetrales repuestas en su emplazamiento original**

Para la descripción de estas pinturas murales, recorreremos los paramentos de acuerdo con el relato que se ofrece en sus escenas, comenzando por las cartelas identificativas de cada una de ellas, que nos aportan la información esencial para su comprensión, sobre todo en los casos en que su recuperación ha sido parcial. Seguidamente, relacionaremos cada escena con sus fuentes textuales y describiremos su composición.

Para la búsqueda de los textos en los que se apoyó la realización de los ciclos iconográficos es básico conocer la composición de la biblioteca de la colegiata de San Isidoro en el siglo XVI.

### **2. 2. 1. El ciclo de la *Crucifixión* (muro este)**

Se extiende por completo por el muro oriental o testero, sobre las grisallas, cubriéndolas prácticamente en su integridad. Estas pinturas no habían sido arrancadas, pero ahora se han levantado y se han dispuesto sobre paneles portantes en su misma ubicación tras proteger las grisallas, que nuevamente han quedado ocultas a la vista bajo las pinturas murales que ahora analizamos.

El conjunto representa el momento central del ciclo cristológico dividido en tres episodios: la *Crucifixión* propiamente dicha, la Virgen adorando la Santa Cruz y la Virgen y San Juan ante el sepulcro vacío.

<sup>25</sup> Viñayo González (2007): 73.



Fig. 2. *Crucifixión*. Anónimo. 1534. Real Colegiata de San Isidoro. León

La escena principal es la *Crucifixión* (fig. 2). En el centro, Cristo crucificado, aún vivo, se encomienda a Dios: “Heli Heli”.<sup>26</sup> A su derecha, San Juan y la Virgen, esta desmayada por el dolor con una filacteria que dice: “O Fili mi dulcissime que ficisti que causa mortis tue hevme hevme”.<sup>27</sup> A su izquierda, Longinos con su lanza reconociendo la verdadera naturaleza de Cristo: “Vere filivs dei altissimi”.<sup>28</sup> En la lejanía otros personajes observan la escena.

Bajo la escena principal se representa, en el lado de la Epístola, la Virgen adorando la Santa Cruz. María está arrodillada y sostenida por San Juan. Una filacteria reza: “O crvx clavis paradisi devictio diaboli lectvm sponsi o ve[...]re sancta crvx in qva dominvs deus meus vnicvsque filivs meus dependit”.<sup>29</sup> En el lado del Evangelio, la Virgen y San Juan se encuentran ante el sepulcro de Cristo. La cartela dice: “[...] In sepulchro positvm ve mihi fili mi dulcedo mea vita mea vbi est gaudivm quod in tva admirabilia [...] mihi fili mi in quantvm dolorem et tristitiam vera [...] est illvd magnificvm gaudivm svccvre [...] via pre dolore officio”.<sup>30</sup>

El tema de la *Crucifixión* resulta muy apropiado para esta estancia, pues se vincula con la especial devoción hacia la misma de Santo Martino, que en el siglo XII ocupaba estos espacios. El santo realizó un viaje a Jerusalén y visitó el Santo Sepulcro, participando así la colegiata del tránsito de reliquias que tuvo lugar en la Edad Media. El santo se identificaba tanto con este hecho, que en el

<sup>26</sup> “Heli Heli Lama Sabactani. Deus meus Deus meus ut quid dereliquisti me” (Mt 27, 46; Mc 15, 34). Se traduce por “Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado”.

<sup>27</sup> “¡Oh, dulcísimo hijo mío! Que hiciste, de la causa de tu muerte, causa de dolor para mí, para mí”.

<sup>28</sup> “Verdadero hijo del Altísimo”.

<sup>29</sup> “Oh cruz, llave del paraíso vencido el demonio [...] Oh verdadera santa cruz en la cual el Señor, mi Dios, hizo pender a su único hijo”.

<sup>30</sup> “Depositado en el sepulcro, ay de mí, hijo mío, mi dulzura, mi vida, donde está la alegría que está en tus maravillas. Hijo mío, cuánto es mi dolor y tristeza verdadera [...] Socórreme con tu magnífica alegría [...] El dolor que abrió camino a la alegría”.

“retrato” que de él se contiene en los códices del siglo XII que recogen sus obras se le se representa precisamente con el Monte Calvario.<sup>31</sup>

El texto que acompaña a las imágenes guarda relación con el profeta Jeremías, que en Lam 1,12 dice: “Vosotros, los que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor semejante a mi dolor”.<sup>32</sup> La piedad popular atribuyó estas palabras a la Virgen, por lo que la oración podría servir a los monjes para la meditación sobre los dolores de la Virgen.

Bajo este ciclo, se han reubicado los fragmentos que, muy deteriorados, se han querido identificar con las imágenes de San Isidoro y de Santo Martino, que se relacionarían con las representaciones de los justos en la escena del Juicio final ejecutada en estilo protogótico en la capilla de los Quiñones, a la sazón anterior sala capitular, y también con ese ambiente de oratorio inicial.



Fig. 3. *Conversión de San Agustín*. Anónimo. 1534. Real Colegiata de San Isidoro. León

### 2. 2. 2. La escena de la *Conversión de San Agustín* (muro oeste)

En la parte más alta del muro occidental se conservan unas pinturas que no han sido arrancadas (fig. 3). En concreto, se trata de una escena de mucha calidad que representa la *Conversión de San Agustín*, en la que aparece el santo acompañado por otro personaje que duerme bajo un árbol. La ambientación vegetal de la escena muestra un *hortus conclusus*. A la izquierda, tres personajes de menor tamaño contemplan el episodio. Al otro extremo de esta parte alta se conserva un pequeño resto no identificable que prueba que la pintura continuaba en esta zona superior del luneto occidental.

<sup>31</sup> ASIL, códice XI, volumen I, f. 172r.

<sup>32</sup> El libro de las *Lamentaciones*, que contiene cinco lamentos, es uno de los libros proféticos del Antiguo Testamento atribuidos al profeta Jeremías.

Un letrero recorre la escena por su parte inferior: “Noster pater Agvstinvs”.<sup>33</sup> La identificación se refrenda con la representación de un escudo que contiene el corazón atravesado por las flechas.<sup>34</sup> El letrero continúa: “Svr rexi ab Alipio solitvdinem flendi qverens secessi q[...] Remotivs et svb qvadam fici arbore stravi me et dimisi habenas lachrimis dicens vsqueqvo yrascris iatabanque boces miserabiles q[...]div q[...]div cras et dicebam qvare non modo finis tvrpidudinis mee et avdivi avgvstine tolle”.<sup>35</sup>

Esta escena sería muy importante para los monjes de la colegiata, que seguían la regla de San Agustín,<sup>36</sup> y resultaría especialmente adecuada para un espacio que, como sabemos, asumió a partir del siglo XVI la función de sala capitular (también en la antigua sala capitular hay restos de pinturas murales protogóticas con contenidos referidos a San Agustín). Se muestra en ella la conversión del santo en el monte Caciciaco, que se relata en el libro VIII, capítulo 12, de sus *Confesiones*.<sup>37</sup>

El santo es representado bajo una higuera en un jardín, alejado de su amigo Alipio. A lo lejos aparecen tres personajes. Se trata de captar el momento mismo en que San Agustín recibe el golpe de la gracia y comienza a llorar, momento que marcará su vida, pues supondrá para él un cambio radical en la misma y la finalización de su crisis vital. Esta experiencia de transformación resulta sin duda esencial dentro de la historia del santo y para todos aquellos que, como los monjes de este lugar, siguen su regla.

En el muro norte se ha recuperado la portada que comunicaba este espacio con la parte alta del coro y contiene sobre el dintel la siguiente frase: “Yvste ivdicare filii hominum annvs 1534”.<sup>38</sup> Se trata de una antifona relacionada con el Salmo 58 (57), 2 que dice “Numquid vere, potentes, iustitiam loquimini, recte iudicatis filios hominum?” Esta frase colocada sobre el dintel de la puerta de la sala capitular tiene un especial significado; también importante para nosotros es esta inscripción porque nos da la data en que se realizaron las pinturas.

<sup>33</sup> “Nuestro padre Agustín”.

<sup>34</sup> Es el símbolo de San Agustín y, en consecuencia, de los monjes que, como ocurre en este caso, siguen la regla de San Agustín.

<sup>35</sup> “Me levanté y alejándome de Alipio, bajo una higuera me senté y abrí las cataratas de mis lágrimas. Hasta cuando estaré airado. Se terminarán mis pecados. Y oí una voz que me dijo: ¡Agustín, levántate!”

<sup>36</sup> A partir del año 1148 se instaló en el monasterio isidoriano una comunidad de monjes sometida a la regla de San Agustín. No resulta baladí señalar que esta comunidad llegó por petición de la infanta doña Sancha Raimúndez, bajo las órdenes de su hermano, el emperador Alfonso VII.

<sup>37</sup> Agustín (San) (1988): 171-173.

<sup>38</sup> “Los hijos de los hombres juzguen con justicia. Año 1534”. También cabe otra traducción que sería: “Hijos de los hombres, apreciad justamente el año 1534”. Aunque la primera resulta más acorde al lugar, dada su vinculación con el antiguo testamento.

### 2. 2. 3. El ciclo de la vida y milagros de San Isidoro de Sevilla (muros oeste, norte y sur)

Para el encargo de este conjunto iconográfico, los canónigos de San Isidoro pudieron acudir a la biblioteca del propio monasterio, donde se encontraba un libro muy apreciado durante la Edad Media: los *Milagros de San Isidoro*. Este libro había sido escrito en latín en el año 1223 por don Lucas de Tuy, a la sazón canónigo de San Isidoro. Podemos datarlo con precisión porque quien mandó escribirlo fue don Martino, que fue nombrado abad en 1222, y en el libro se menciona como vivo a don Pedro, arzobispo de Santiago de Compostela, que murió en 1224.<sup>39</sup>

Este libro, cuyo manuscrito original hoy se encuentra desaparecido, lo conocemos a través de las copias que fueron realizadas en el propio monasterio. En el archivo capitular de San Isidoro se conservan tres manuscritos datados en el siglo XVI que lo recogen. Uno de ellos es una copia del original que se encontraba en la colegiata hasta la época de Juan II y está escrito en latín (ASIL, ms. LXI), el segundo es una traducción al romance (ASIL, ms. LXII) y el tercero está escrito de nuevo en latín (ASIL, ms. LXIII).<sup>40</sup>

El texto fue traducido del latín al romance en tiempos del cardenal Cisneros por el bachiller Juan de Robles, también canónigo de San Isidoro, cuya versión se imprimió en 1525 en Salamanca.<sup>41</sup> En 1732, con posterioridad a la realización de las pinturas murales que aquí se analizan, se publicó de nuevo en Salamanca una versión renovada y ampliada de la obra de don Lucas de Tuy, llevada a cabo por otro canónigo de San Isidoro: fray José Manzano. La nueva versión se tituló *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla*.<sup>42</sup> En ella se contiene una descripción que ha sido de gran ayuda a los restauradores para reubicar las pinturas, pues contiene la transcripción de las cartelas y la descripción de las escenas, aunque no muestra la secuencia completa ni señala los emplazamientos de las mismas.<sup>43</sup> En opinión del abad Julio Pérez Llamazares, la versión de fray José Manzano no es fiel al original de don Lucas de Tuy, pues amplía los episodios y desfigura algunos de

<sup>39</sup> Pérez Llamazares (1927): 154-155.

<sup>40</sup> El ms. LXI fue llevado por Juan II a la corte. Cuando el rey murió, pasó a manos de Enrique IV y, a través de él, a manos de Isabel la Católica, hasta que el cardenal Cisneros lo depositó en la biblioteca de Alcalá de Henares. Para contentar a los canónigos leoneses, se les entregó una copia. El ms. LXII comienza contando las vicisitudes del códice original y el origen de sus copias. El ms. LXIII contiene una copia latina del texto, no sabemos si del ms. LXI o del original que se encuentra en Alcalá de Henares. Sobre estos códices, v. Pérez Llamazares (1923): 67-68.

<sup>41</sup> *Libro...* (1525). La publicación se conserva aún en el archivo de la colegiata de San Isidoro. En 1992 se hizo una edición facsímil con la transcripción, prólogo y notas de Julio Pérez Llamazares de 1947, v. Lucas de Tuy (1947), y con introducción de Antonio Viñayo González y coordinación editorial de José Manuel Rodríguez Rodríguez.

<sup>42</sup> Manzano (1732).

<sup>43</sup> ASIL, caja T722 a), documento 1. *Memoria de trabajo de restauración...*

ellos. En su edición de 1947 de los *Milagros de San Isidoro*, Pérez Llamazares dice que los principales prodigios referentes a la historia de San Isidoro se hallan reproducidos casi a tamaño natural en los hermosos frescos de principios del siglo XVI que decoran el grandioso salón abovedado sobre el Panteón Real.<sup>44</sup> Es este un comentario muy interesante para nosotros, en tanto que Pérez Llamazares vio las pinturas murales en su ubicación original, antes de que fueran arrancadas.

Abordaremos el ciclo iconográfico comenzando por el muro occidental. En él se representan varias figuras que componen diversos momentos de un episodio inicial de la vida de San Isidoro. La narración de este episodio se representa a través de cuatro escenas compuestas por figuras o por grupos de figuras y se relaciona con el capítulo VI de los *Milagros de San Isidoro*, que recoge “Cómo siendo San Isidoro niño mamante le perdió su ama et le falló su padre por causa de ciertos enjambres de abejas que bajaban del cielo a hacer panares de miel sobre el niño bienaventurado” (fig. 4).<sup>45</sup>



Fig. 4. *Milagro de San Isidoro niño*. Anónimo. 1534. Real Colegiata de San Isidoro. León

Primera escena. La inscripción reza: “Hic nvtrix in horto nemoroso ponit infantem Ysidorvm inter herbas et aliis dedita infantis et loci est oblita”.<sup>46</sup> Se representa a San Isidoro como un bebé que está en un jardín en el suelo, vestido solamente con un paño, entre las plantas y las flores. Al lado y sin contacto físico se representa a su nodriza o quizá a su hermana Florentina, con un vestido largo hasta los pies y con un manto que le cubre la cabeza y le cae sobre los hombros hasta el suelo. Su postura es un *contrapposto* con el peso apoyado sobre el pie izquierdo y la gestualidad de los brazos muy femenina y con la mirada perdida, como entretenida.

<sup>44</sup> Lucas de Tuy (1947): lvi.

<sup>45</sup> ASIL.ms. LXII, f. 103v.

<sup>46</sup> “Aquí la nodriza, en el huerto frondoso, colocó al infante Isidoro entre las hierbas, y ocupada en otros quehaceres, se olvidó del niño y del lugar”.

Segunda escena. La inscripción reza: “Hor... lvcidissima progenies sanctissimi presvles leander fulgentivs nostrum q... hispalensis ecclesie presvl hispaniarvm qv... Primas et doctor ac florentina<sup>47</sup> nec non th...”<sup>48</sup> Se muestra en ella al padre de San Isidoro, el duque de Cartagena Severiano, que gesticula con las manos mientras refiere a su esposa el extravío del niño, sentado sobre un banco de piedra tallada y ataviado con lujosas vestiduras renacentistas: gorra con corona, armadura de oro, capa a la romana y decoraciones de leones en el pecho y en las rodillas. Severiano Comparte escena con su esposa, la duquesa Túrtura, que, también sedente, se encuentra llorando, con un pañuelo y los ojos entornados, y está ataviada con lujosas vestimentas también de la época, como una saya con ricos paños que hacen aguas y una toca vaporosa que le cubre cabeza y hombros cayendo sobre el regazo.

Tercera escena. Se conserva una pequeña parte de la inscripción, que no podemos traducir: “Horv... et non invenies amare q... [...] remansit nvper in [...] horto”.<sup>49</sup> La historia continúa con el ama tratando infructuosamente de encontrar al niño. La escena está muy dañada pero vemos cómo se conserva la vestidura de la mujer. Sus brazos se alzan hacia arriba en señal de alarma, mientras el fondo sigue siendo el jardín del inicio.

Cuarta escena (ya en el muro septentrional): La inscripción reza: “Hic dvx lachrimans ascendit tvrrim intvensque ortv vidit inter herbas apvm examen descendentivm de celo et asdententivm”.<sup>50</sup> El duque Severiano, lujosamente ataviado y llorando, aparece asomado en lo alto de la torre del palacio, de la que cuelga un escudo con un león. Desde ahí observa un enjambre de abejas que suben y bajan a los pies de un membrillo, indicando el lugar en que se encuentra el niño.

En este primer episodio observamos la destreza del autor en el uso del paisaje y la arquitectura como generadores de profundidad, a la manera del retablo de la iglesia parroquial de San Lorenzo de León (hoy en el Museo Catedralicio y Diocesano de León).

La acción del segundo episodio nos revela la sabiduría de San Isidoro desde que comenzó sus estudios bajo la tutela de su hermano Leandro pasando por su discernimiento sobre cuestiones teológicas complejas que le hacen ganarse la atención del papa Gregorio hasta las peregrinaciones y sermones en contra de las herejías imperantes en la época, como el arrianismo. Se desarrolla

<sup>47</sup> San Leandro, San Fulgencio y Santa Florentina son los hermanos de San Isidoro. Hijos del duque Severiano (o Severino), gobernador visigodo de la provincia de Cartagena, y de su esposa Túrtura (o Teodora).

<sup>48</sup> “[...] La lucidísima madre de los santísimos prelados Leandro y Fulgencio, nuestro obispo de la iglesia de Sevilla, primado y doctor, y así como de Florentina y además [...]”.

<sup>49</sup> “[...] Al huerto [...] Y no encontrándole amargamente [...] Buscándolo, permaneciendo algún tiempo en [...] Huerto”.

<sup>50</sup> “Aquí el duque llorando, subió a la torre y mirando al huerto vio entre las hierbas un enjambre de abejas subiendo y bajando del cielo”.

en tres escenas que discurren de izquierda a derecha a lo largo del muro septentrional de la estancia, a continuación de la escena cuarta que acabamos de describir. En el conjunto del ciclo isidoriano, numeramos estas escenas quinta a séptima.

Quinta escena. La inscripción reza: “Hic noster Ysidorvs o... litteris imbtvvs ivssv leandri scripsit epistolam beato Gregorio ecclesiam regenti de beatitvdine”.<sup>51</sup> San Isidoro aparece sentado en una estancia de estudio con una ventana al fondo y con libros en los armarios (fig. 5). El santo escribe sobre un atril de pequeño tamaño. Sus vestidos son sencillos, un balandrán sin mangas y un bonete típico de los bachilleres de la época. Se refiere al periodo en que su hermano San Leandro le envía a estudiar bajo su tutela a uno de los monasterios que él mismo había fundado y San Isidoro escribe una carta a San Gregorio Magno exponiéndole diversas cuestiones teológicas, como la visión de Dios en la vida eterna.



Fig. 5. *San Isidoro en su estudio*.  
Anónimo. 1534. Real Colegiata  
de San Isidoro. León

<sup>51</sup> “Aquí nuestro Isidoro [...] Lleno de celestial sabiduría, por encargo de su hermano San Leandro escribió al papa San Gregorio, regente de la Iglesia, una doctísima carta sobre las Bienaventuranzas”.

Sexta escena. La inscripción reza: “Hic Papa Gregorivs stvpefactvs epistola Ysidori, verborum q... Vbertate, totivs fvlcita doctrinis ait: hic secvndvs est Daniel svperat q... Salomonem”.<sup>52</sup> La escena se encuentra muy dañada. En ella un emisario, de rodillas, entrega la carta al papa, quien, de esta manera, reconoce la gran sabiduría de San Isidoro.

Séptima escena. No tiene inscripción, pero está directamente relacionada con el capítulo VII del libro de los *Milagros de San Isidoro*, que recoge: “De cómo estando San Isidoro en la iglesia de Sevilla la noche de navidad, diciendo los maitines partió de allí y fue a Roma, y visitó a San Gregorio y tornó a la dicha iglesia de Sevilla antes que se acabasen los dichos maitines” (fig. 6).<sup>53</sup>



Fig. 6. *Encuentro milagroso de San Isidoro con el papa San Gregorio Magno*. Anónimo. 1534. Real Colegiata de San Isidoro. León

<sup>52</sup> “Aquí el papa San Gregorio, sorprendido por la carta de Isidoro, por la sabiduría de sus palabras, cuanto por la erudición y el rigor de su enseñanza, dijo: Este es un segundo Daniel y supera a Salomón”.

<sup>53</sup> ASIL, ms. LXII, f. 104r.

Se representa en ella al papa que, impaciente por conocer a San Isidoro, recibe su visita de forma milagrosa durante la noche de Navidad. El papa, sorprendido y atento, recibe al santo, que le da explicaciones portando un libro en la mano. San Isidoro, de rodillas, mantiene los ropajes de bachiller, mientras el papa, sentado, va tocado con tiara.

La temática continúa en el muro frontero con las predicaciones y milagros que desarrolla el santo tanto en Roma como en su camino de regreso a España. Se desarrolla en dos escenas (fig. 7), que se leen de derecha a izquierda y que, en el conjunto del ciclo isidoriano, numeramos escenas octava y novena.



Fig. 7. *Regreso de San Isidoro a España*. Anónimo. 1534. Real Colegiata de San Isidoro. León

Octava escena: La inscripción reza: “Hic Ysidorus ivssv Gregorii Papae popvlo romano predicavit abominans Arrivm et Mahomam dicens vnum devm adorete”.<sup>54</sup> Se trata de una escena muy dañada en la que vemos a San Isidoro que predica desde el púlpito al papa San Gregorio Magno, que, tocado con un galero, le escucha desde abajo. Por la cartela sabemos que se representaría la predicación del santo en la ciudad de Roma en defensa de la fe cristiana, contra el arrianismo y contra la doctrina de Mahoma. Ciertamente, San Isidoro había ayudado ya a su hermano San Leandro en la conversión de los visigodos del

<sup>54</sup> “Aquí por mandato de San Gregorio, San Isidoro predica al pueblo romano rebatiendo sabiamente las herejías sobre todo del Arrio y Mahoma”.

arrianismo al catolicismo. Pero su lucha contra Mahoma respondería a una idealización, pues cuando San Isidoro falleció apenas había comenzado la expansión del Islam (no digamos su llegada al península ibérica, que, como es bien sabido, se produjo a partir de 711). A pesar de ello, por la época en que encargan las pinturas murales, en el siglo XVI, se destaca la idea de San Isidoro como *miles Dei* en defensa del cristianismo. Ocurre en un momento histórico, año 1534, en que, bajo el reinado de Carlos V, España tiene duros enfrentamientos contra el imperio otomano, cuyo líder Solimán el Magnífico lanza diversos ataques contra el resto de Europa que traen de nuevo a España la amenaza del Islam. De hecho, será su hijo, Felipe II quien tome la iniciativa para frenar el avance turco por el Mediterráneo.<sup>55</sup>

Novena escena. La inscripción reza: “Hic Ysidorvs transiens Narbonam opressam langoribvs et siccitate mire invocans devm aquarvm abvndantiam et sanitatem obtinuit”.<sup>56</sup> Se corresponde claramente con el capítulo VIII de los *Milagros de San Isidoro*: “De cómo San Isidoro después de haber dignamente sucedido en la dignidad de su santo hermano, viniendo de Roma por las partes de Francia, maravillosamente por su intercesión, dio nuestro Señor en aquellas tierras salud de muchas enfermedades y sanidad de aires y abundancia de aguas, de lo cual todos tenían extrema necesidad”.<sup>57</sup> Es el conocido como *Milagro de Narbona*. En él se ve a San Isidoro a caballo y a un grupo de cinco personas con ricas vestiduras (sayos, sobre los que algunos llevan un ropón)<sup>58</sup> que salen a su paso para que remedie sus sufrimientos, motivados por la gran sequía que había dado paso a incendios, hambre, enfermedades y muerte. San Isidoro les pide que recen y acepten el cristianismo librándose de la herejía arriana, muy arraigada en Narbona, y a cambio obra un milagro haciendo caer la lluvia sobre ellos.

Un nuevo ciclo nos relata la lucha de San Isidoro como soldado de Dios contra el Islam, personificado en Mahoma. Se desarrolla en cuatro escenas, que, en el conjunto del ciclo isidoriano numeramos escenas décima a decimotercera. Discurren de derecha a izquierda por el muro meridional, a continuación de las anteriores. En general, el nuevo ciclo se relaciona con el capítulo IX de los *Milagros de San Isidoro*: “De cómo San Isidoro supo que el maldito Mahoma se había nuevamente levantado y comenzaba a predicar sus maldades, y de la virtud maravillosa que San Isidoro tuvo contra él, y cómo se fue huyendo de España por consejo del demonio”.<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Floristán (2011): 342.

<sup>56</sup> “Aquí Isidoro pasando por Narbona, oprimida por epidemias y sequías, milagrosamente, invocando a Dios obtuvo la salud y el agua en abundancia”.

<sup>57</sup> ASIL, ms. LXII, ff. 105v-106r.

<sup>58</sup> Bernis Madrazo (1962): 76-77.

<sup>59</sup> ASIL, ms. LXII, f. 109r.

Décima escena. La inscripción reza: “Hic Ysidoro redienti hispalim miracvla faciendo nvnctiavr ingressvs Mahome et q... draco maximvs depopvlabat gentem et terram”.<sup>60</sup> Aquí San Isidoro prosigue su viaje montado a caballo y cuatro personajes y otro caballo le salen al paso para contarle la situación. Todos los personajes van ricamente ataviados se muestran en actitud de aviso. Se le cuenta cómo Mahoma está difundiendo su religión y cómo un dragón está amenazando en tierras de Andalucía. Es una escena totalmente anacrónica, como hemos referido. La disposición de los personajes en la escena y el estudio de la expresión nos permiten relacionarla con la *Prisión de San Lorenzo* del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de León (hoy en el Museo Catedralicio y Diocesano de León).

Undécima escena. La inscripción reza: “Hic Ysidorvs mittit ministros, q... mahomam caperent et vincvlis eis traditis ligarent ne maleficiis sviv fvgeret”.<sup>61</sup> El santo, sedente y vestido de doctor de la Iglesia, dialoga con varios personajes. Entre ellos uno se encuentra arrodillado y llorando por el dolor que causa Mahoma a los fieles cristianos, mientras detrás dos personajes discuten: uno porta una gorra y otro, en cambio, un turbante (fig. 8).

Duodécima escena. La inscripción reza: “Hic daemon apparvit Mahomae in angeli figvra fvgam svadens q... metvens Isidorum africam petivit”.<sup>62</sup> La pintura está muy perdida. Solo vemos a San Isidoro con el capelo o galero.<sup>63</sup>

Decimotercera escena. La inscripción reza: “Hic beatvs Ysidorvs expvlso mahoma invenit etiam draconem depopvlantem gentem et terram [...] obediens sibilans desertvm petivit”.<sup>64</sup> Se relaciona con el texto del capítulo X de los *Milagros de San Isidoro*: “De cómo San Isidoro alanzó maravillosamente de España un muy espantable dragón, que fasía mucho daño en ella”.<sup>65</sup> Un ángel se aparece a Mahoma para que se vaya de España. En consecuencia, el Profeta huye a África y los emisarios enviados por San Isidoro no lo encuentran. Por ello, España es liberada de las doctrinas del profeta, que continuará predicando en África. Lamentablemente de esta escena solo nos ha llegado un pequeño dragón y sería la representación de cómo San Isidoro logró liberar Andalucía

<sup>60</sup> “Aquí Isidoro volviendo a Sevilla, haciendo milagros, detecta la presencia de Mahoma y de que un dragón gigante estaba devastando las tierras y las gentes”.

<sup>61</sup> “Aquí Isidoro envió ministros para que apresaran a Mahoma y que le ataran bien sujeto, para que no huyera valiéndose de sus maleficios”.

<sup>62</sup> “Aquí el demonio se apareció en forma de ángel a Mahoma convenciéndole a este de que se fúgase a África”.

<sup>63</sup> Se trata de un sombrero de ala ancha con cordones con borlas utilizado por los cardenales desde el siglo XIII.

<sup>64</sup> “Aquí San Isidoro, además de expulsar a Mahoma, consiguió que el terrible dragón que asolaba los pueblos y las tierras le obedeciera y se retirara al desierto invocando la señal de la cruz”.

<sup>65</sup> ASIL, ms. LXII, f. 111v.

del gran dragón.<sup>66</sup> Según el relato, San Isidoro llamó al dragón, que le obedeció sumiso y, al hacerle la señal de la cruz, se marchó al interior de los bosques dejando de causar daño.

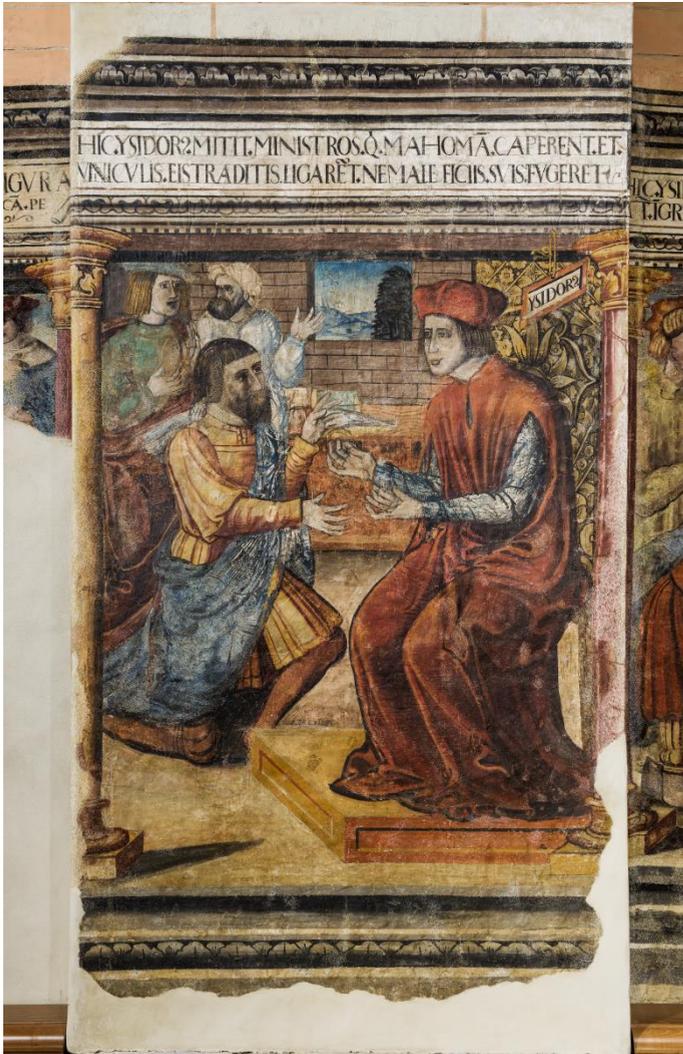


Fig. 8. *San Isidoro envía ministros para apresar a Mahoma*. Anónimo. 1534. Real Colegiata de San Isidoro. León

En el paramento norte, próximo al testero, a la derecha de la puerta de comunicación con el claustro alto, se representa otro ciclo en tres escenas, que

<sup>66</sup> San Isidoro en sus escritos identificaba el dragón o el demonio con el imperio bizantino, pues, siendo niño, su familia y él fueron expulsados de su hogar por las tropas del Imperio Romano de Oriente.

numeramos escenas decimocuarta a decimosexta. El nuevo ciclo trata de la traslación de las reliquias de San Isidoro a León y los milagros que sucedieron en el lugar de su hallazgo (fig. 9).



Fig. 9. *Invenção de las reliquias de San Isidoro*. Anónimo. 1534.  
Real Colegiata de San Isidoro. León

Decimocuarta escena. La inscripción reza: “Hic magnvs Fernandvs, rex beatos episcopos, albitvm legionensem et ordonivm astvricensem hispalvm missit vt corpus sancte iuste portarent placvit abenabet dominvs tn aliter disponens dedit corpus sanctissimi ysidori qvod mire inventvm fvit”.<sup>67</sup> Lamentablemente tiene una importante laguna. Solo podemos ver la composición, con cinco personajes ricamente ataviados, de los cuales apreciamos la cara de dos de ellos a la izquierda y uno a la derecha vestido a la moda florentina. La escena contaría el momento en que el rey Fernando I el Magno envió a los obispos Alvito de León y Ordoño de Astorga al rey moro de Sevilla para que Benavet les entregara los restos de Santa Justa y Santa Rufina, trayendo en cambio, por revelación del santo, los de San Isidoro. Se relacionaría con el capítulo I de los *Milagros de San Isidoro*: “Cómo al tiempo que se abrió el sepulcro donde estaba el cuerpo santo de San Isidoro salió de allí un rocío y

<sup>67</sup> “Aquí el rey Fernando I el Magno envió a los santos obispos Alvito de León y Ordoño de Astorga a Sevilla para que consiguiesen de Benavet el cuerpo de Santa Justa. Sin embargo, Dios dispuso que se entregase el cuerpo de San Isidoro, descubierto milagrosamente”.

olor de bálsamo excelentísimo, y de otros milagros que a la sazón acaecieron, y de la causa y significación de aquel bálsamo”.<sup>68</sup>

Decimoquinta escena. La inscripción reza: “Hic mauseolvm membrorum sanctissimi Ysidori apparet concavvm et svper evm paries: svper q... mire ficvlnea orta est cvivs foliis et cortice omnes infirmi cvrabantvr: a deo q... Gentiles dicebant licet legionenses corpvs sanctissimum detvlerint spiritus tn hispali est”.<sup>69</sup> Nuevamente nos encontramos con una escena muy dañada en la que vemos a dos personajes descalzos y una higuera. Representaría el hecho de que en el lugar en que se encontraba enterrado el santo nació una higuera con poderes curativos, por lo que las personas acudían allí en peregrinación, pues pensaban que permanecía allí el espíritu del santo.

Decimosexta escena: La inscripción reza: “Hic rex Miramamolin locvm sancti sepulchri confiscabit vbi sibi ortvm fieri iussit vt qvicvmque beneficia petitvrs accesserit, capite plectatvr, vt memoria periret: qvidamque sacerdotvm infidelivm tvrrim ascendentes blasfemando ysidorvm, miserabiliter corrventes frvstratim delacerati svnt”.<sup>70</sup> Muestra cómo el rey de Sevilla Miramamolín, que mandó construir un alminar en el lugar en que se encontraron los restos de San Isidoro para evitar las peregrinaciones cristianas, observa, sentado portando un cetro y ataviado con vestimenta rica con turbante, que, cuando alguien sube para llamar a la oración, se precipita desde lo alto de la torre.

La escena restante no se refiere exactamente a la historia del santo, pero sí forma parte de uno de los milagros relacionados con la infanta doña Sancha Raimúndez. Se encuentra en el muro meridional, entre el testero y la puerta que comunica con la biblioteca.

Decimoséptima escena: La inscripción reza: “Hic orante sancia regina apparvit ei noster Ysidorvs sedens thalamo, avro, et gemines ornato dicens: o mi sponsa si virginitatem promissam servaveris thalamvm istvm tibi á domino est praeformatvm”.<sup>71</sup> Se relaciona con el capítulo XXXVI de los *Milagros de San Isidoro*: “Cómo San Isidoro apareció a la reina doña Sancha, su esposa espiritual, y la certificó de su bienaventuranza, y de cómo y porqué la dicha doña Sancha se llamó reina, no siéndolo, y de cuántas y cuáles son las

<sup>68</sup> ASIL.ms. LXII, f. 3v.

<sup>69</sup> “Aquí aparece el sepulcro del cuerpo de San Isidoro y sobre él, una pared sobre la que milagrosamente brotó una higuera, cuyas hojas y cortezas, curaban todas las enfermedades. Al Dios [...] Los gentiles decían que aunque los leoneses se habían llevado el cuerpo santo, aún quedaba el espíritu en Sevilla”.

<sup>70</sup> “Aquí el rey Miramamolín confiscó el lugar del sepulcro de San Isidoro y decretó pena capital donde mandó construir un huerto para él. Par que todo el que acudiera a pedir favores sele decapite y perezca su memoria. Cualquiera de los sacerdotes infieles que ascendieran a la torre para blasfemar contra Isidoro, miserablemente se precipitaban, resultando inútil oírlos”.

<sup>71</sup> “Aquí mientras la reina Sancha oraba, se le apareció nuestro Isidoro sentado sobre un trono adornado con oro y piedras preciosas y le dijo: «Oh mi esposa, si guardas la virginidad prometida, el señor tendrá preparado un trono como este para ti»”.

Españas”.<sup>72</sup> Se muestra la aparición de San Isidoro, sentado en un rico trono ataviado con vestiduras pontificales y tocado con mitra, a doña Sancha que se encuentra de rodillas en actitud orante con muy ricas vestiduras, con saya, sobrecamisa, manto y el pelo suelto con adornos de oro, con una cruz de la Orden del Temple pendiente del cuello (fig. 10). Este último elemento, la cruz de la Orden del Temple, se incorpora en la iconografía de esta escena, basándose en uno de los capítulos de los *Milagros de San Isidoro* que relata la entrega a doña Sancha de una reliquia del *lignun crucis*: “la cual la procuraron y trajeron los frailes templarios y hospitalarios, que había en aquel tiempo, a los cuales la dicha reina hacía muchas y grandes limosnas”.<sup>73</sup> De ahí que, a pesar de que suele vincularse a la infanta con los hospitalarios, aquí nos muestran la vinculación con la Orden del Temple y con el trasiego de reliquias que ella llevó a cabo en la Edad Media.



Fig. 10. *Aparición de San Isidoro a la infanta doña Sancha.*  
Anónimo. 1534.  
Real Colegiata de San Isidoro. León

<sup>72</sup> ASIL, ms. LXII, f. 44r.

<sup>73</sup> ASIL, ms. LXII, f. 47v.

Esta imagen está relacionada con el texto ubicado en el interior de la contigua ventana en esviaje de Santo Martino: “Chara olim fenestra deliciis q... Affluens ex conspectu altaris patroni Isidori, primvm sancie reginae eivs dicta sposae, deinde martino fideli canonico”.<sup>74</sup> Con ella se nos recuerda el uso de la ventana orientada hacia el altar, que fue utilizada por doña Sancha y posteriormente por Santo Martino con la función de lugar de oración y de oratorio.

### 2. 3. Últimos encargos

La última fase pictórica se ha recuperado solo muy parcialmente, gracias, asimismo, a la intervención llevada a cabo en 2018. Se trata del encargo de unas pinturas destinadas a cubrir una parte del testero, y que viene mencionado en el acta capitular del viernes 27 de enero 1584, donde consta que se mandó pintar del lado del capítulo del altar de la Santa Cruz el milagro del libro, y del lado contrario, donde la pequeña ventana esviaje, las imágenes aisladas de Santo Martino y de la infanta doña Sancha.<sup>75</sup>

Lamentablemente el milagro del libro, hoy se encuentra desaparecido. Se refiere al capítulo LII de los *Milagros de San Isidoro*: “Cómo San Isidoro milagrosamente dio la sabiduría a Santo Martino, canónigo de su monasterio, con un librito que le hizo comer y tragar por fuerza”.<sup>76</sup> Lo mismo sucede con la representación de Santo Martino, que también se ha perdido. Con respecto a la de la infanta doña Sancha, solo nos queda una pequeña parte de su rostro.

La infanta Sancha estaría, por tanto, representada en dos lugares bien diferentes. El conjunto aludiría en esta ocasión a la tradición que relaciona la estancia con la tribuna desde donde oraba doña Sancha, hermana de Alfonso VII y benefactora de la comunidad, ya que es ella quien patrocina la llegada de los monjes agustinos al monasterio a partir de 1148. Aludiría también a Santo Martino, quien fundó el altar de la Santa Cruz y habitó la estancia, que convirtió en su celda y *scriptorium*.

Este personaje unifica la sala, en tanto que se imbrica también con la representación de San Agustín y con la ubicación de los monjes en este lugar, pues en el archivo consta el privilegio por el que Alfonso VII, en unión de su

<sup>74</sup> “Ventana, una vez decorada con flores [...] Desde la que se veía el altar de nuestro patrón Isidoro. Primero para la reina Sancha llamada su esposa. Después para el fiel canónigo Martino”.

<sup>75</sup> El acta capitular del 27 de enero de 1584, incluida en el libro de actas capitulares de los años 1574-1600 al folio 234r, dice: “Lo primero, que la puerta que está al lado del altar del capítulo se cierre y en ella se pinte el milagro de Santo Martino cuando San Isidoro le dio a comer el libro y la ventana que esta el otro lado se aderece según lo merecen las calidades que tiene, y a un lado se pinte Santo Martino sentado de rodillas, y al otro la reina doña Sancha, por ser aquel lugar tan propio de los dos como en los milagros se refiere”.

<sup>76</sup> ASIL, ms. LXII, f. 81v.

hermana doña Sancha, acuerdan trasladar a otra iglesia a las monjas de San Pelayo y, para que esta iglesia no quedara cerrada, se la conceden al prior Pedro Arias y a sus canónigos regulares, para que perpetúen aquí la canónica reglar.<sup>77</sup>

### 3. LA UNIDAD ESPACIAL Y SU COHERENCIA ICONOGRÁFICA

La armonía del espacio se logra a través de una cadencia de elementos arquitectónicos que separan las escenas dentro del más puro gusto renacentista. Observamos columnas sobre un estilóbato compuestas de basa, fuste, capitel corintio, arquitrabe con la platabanda decorada y un amplio friso en el que se disponen las inscripciones. También otros elementos constructivos forman parte de las escenas, como las torres de las iglesias que se vislumbran en la lejanía y los palacios renacentistas que, al relatar el viaje de San Isidoro desde Roma, nos muestran las ciudades del siglo XVI.

Las escenas historiadas se alternan con espacios que dan aire a la composición, evitando la sensación de *horror vacui* a través de la representación de paisajes que introducen al observador en el espacio como si se asomara desde una balaustrada. Estos espacios naturales se introducen también en las escenas historiadas como fondo de la narración o se muestran a través de ventanas que ayudan al pintor a generar perspectiva, pero también dar un respiro a la escena. Así se representan elementos vegetales foráneos como las palmeras, pero sobre todo plantas y árboles de la montaña leonesa, como un membrillo, arbustos, encinas, pinos, sabinas, hayas y chopos, entre otros.

Esta forma de representar las escenas es habitual en los bancos de los retablos del primer cuarto del siglo XVI, como ocurre con los atribuidos al Maestro de Astorga.<sup>78</sup>

### CONCLUSIONES

El programa iconográfico que cubrió la Cámara de Doña Sancha en 1534 fue concebido como una unidad conceptual que aunaba el uso primigenio de la sala como capilla de la Santa Cruz y espacio de oración por parte de personajes tan ilustres como Santo Martino o como doña Sancha Raimúndez, que en tiempos fue considerada también una santa, con ciclos relacionados con la idiosincrasia del monasterio, como San Agustín, padre de la regla que se seguía en él, y, por supuesto, San Isidoro, bajo cuya advocación se reunía el cabildo y vivían sus miembros. Esta idea se encuadra en la concepción de los retablos, que habitualmente recogen ciclos cristológicos y marianos combinados con la

<sup>77</sup> ASIL, documento 146. Privilegio real.

<sup>78</sup> Como el retablo de San Miguel de la catedral de Astorga o los que se conservan en el Museo Nacional del Prado o en el Museo Lázaro Galdiano.

vida del santo titular. Estas últimas extraídas de la *Leyenda dorada*, o de libros vinculados al lugar.

En cuanto a la autoría, pensamos en más de un pintor, pues se aprecian manos diferentes. Uno de ellos pudo realizar los paisajes y elementos naturales y otro los personajes, aunque entre las escenas se aprecian diferencias de calidad en el dibujo de los propios personajes.<sup>79</sup> Es discutido el hecho de que en el año 1534 el artista Juan Fernández de Navarrete se encontrara trabajando en la biblioteca de la Real Colegiata, pues recibió cierta suma de ducados al comprometerse con el prior a copiar y a publicar las obras de Lucas de Tuy, sin que podamos constatar que dicho encargo se llevara a efecto. Todo ello podría situarlo en este lugar, aunque ocupado otras tareas.<sup>80</sup> Pero lo que resulta indudable es la influencia italiana en las pinturas de la Cámara de Doña Sancha, que puede haber llegado, entre otros, por Nicolás Francés, que además de trabajar en la catedral de León, estuvo en San Isidoro realizando una maravillosa miniatura para decorar uno de los cantorales que ha llegado a nuestros días.<sup>81</sup>

Podemos ubicar en León en esta fecha, entre otros pintores, a Lope de Ávila, que en 1536 se encontrara reclamando a la Audiencia de León el pago de un trabajo.<sup>82</sup> También a Bernardino de la Vega, que en 1535 aparece en un pleito contra el representante municipal por unas tierras.<sup>83</sup> Pero, tomando en consideración la calidad técnica, el estudio de la expresión, el uso de las arquitecturas para dar profundidad y la posición de los personajes en las escenas, apuntamos al maestro Bartolomé Fernández como uno de los posibles autores. El estilo de este pintor se asemeja al de Lorenzo de Ávila y sabemos que a la sazón trabajaba en la catedral y que más tarde realizó el retablo de la iglesia de San Lorenzo, que hoy se encuentra en el Museo Diocesano y Catedralicio de León.<sup>84</sup>

Lo habitual es que en este periodo, los contratos sean privados, celebrados únicamente entre el artista y sus comitentes. Esta realidad, unida al hecho de que en el archivo de la Real Colegiata solo se conservan actas capitulares desde el año 1549, dificulta la búsqueda de pruebas documentales de su autoría.

---

<sup>79</sup> A modo de ejemplo, nada tiene que ver la pericia demostrada en las escenas del viaje desde Roma (gestualidad de los personajes, escorzos de los caballos, disposición de las figuras en las escenas...) con la imagen de la nodriza, mucho mas tosca.

<sup>80</sup> Puede ser un error, pues se trata de una fecha muy temprana, o puede ser otro pintor con el que comparta nombre, v. Risco (1792): 160.

<sup>81</sup> ASIL, cantoral n.º 5.

<sup>82</sup> Rodicio (1985): 51-55.

<sup>83</sup> Rodicio (1985): 143.

<sup>84</sup> Rodicio (1985): 37-41.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agustín (San) (1988): *Confesiones*, 5ª ed. Madrid, Espasa-Calpe.
- Bernis Madrazo, Carmen (1962): *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores (2015): “Los proyectos de nueva construcción del Panteón Real de San Isidoro de León durante la Monarquía de los Austria”, *De Arte*, 3, 55-84. DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i3.1598>
- Chastel, André (2000): *El gótico*. Madrid, Ediciones Akal.
- Fernández Arenas, José (1979): “La decoración gótica: análisis de una forma”, *D' Art*, 5, 5-20.
- Fernández González, Etelvina (2009): “Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las formas artísticas altomedievales en el ámbito astur-leonés en la undécima centuria”, en Achim Arbeiter *et alii* (eds.): *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch*. Petersberg, Michael Imhof, pp. 48-72.
- Floristán, Alfred (2011): *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona, Editorial Ariel.
- Herráez, María Victoria *et alii* (2013): “La escultura de San Isidoro de León y su relación con otros talleres del Camino”, *De Arte*, 12, 41-58. DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i12.1433>
- Libro... (1525): *Libro de los miraglos de Sant Isidro, arzobispo de Sevilla, primado e doctor excellentísimo de las Españas, successor del apóstol Sanctiago en ellas, con la hystoria de su vida e fin e de su trasladación e del glorioso doctor Sancto Martino, su canónigo e compañero*. Salamanca, s. e. Disponible en: <http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.cmd?id=2799> (consultado el 19 de junio de 2019).
- Llamazares Rodríguez, Fernando (2007): *Real Colegiata de San Isidoro, relicario de la monarquía leonesa*. León, Editorial Isidoriana y Edilesa.
- Lucas de Tuy (1947): *Milagros de San Isidoro*, ed. Julio Pérez Llamazares. León, El Diario de León. Disponible en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=19118> (consultado el 19 de junio de 2019).
- Manzano, fray José (1732): *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro, arzobispo de Sevilla y egregio doctor y maestro de las Españas*. Salamanca, Imprenta Real. Disponible en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=4134> (consultado el 19 de junio de 2019).
- Mélida, José Ramón (1910): “La basílica legionense de San Isidoro”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 56, 148-153.
- Menjón Ruiz, Marisanchó (2017): *Salvamento y expolio. Las pinturas murales del monasterio de Sijena en el siglo XX*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Pérez Llamazares, Julio (1923): *Catálogo de los códices y documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. León, Imprenta Católica. Disponible en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=6189> (consultado el 15 de julio de 2019).

- Pérez Llamazares, Julio (1927): *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. León, Imprenta Moderna. Disponible en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=955> (consultado el 15 de julio de 2019)
- Puente López, Juan Luis (2010): *Reyes y reinas del Reino de León*. León, Edilesa.
- Risco, fray Manuel, O.S.A. (1792): *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*. Madrid, Oficina de Don Blas Román. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=4556> (consultado el 15 de julio de 2019).
- Rodicio, María Cristina (1985): *La pintura del siglo XVI en la antigua diócesis de León*. León, Institución “Fray Bernardino de Sahagún”.
- Teijeira Pablos, María Dolores, (2017): “De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales”, *Laboratorio de Arte*, 29, 53-83.
- Utrero Agudo, María de los Ángeles *et alii* (2017): *Real Colegiata de San Isidoro de León. Diez siglos de construcción y reconstrucción en piedra*. Madrid, Instituto Geológico y Minero de España.
- Viñayo González, Antonio (2007): *Real Colegiata de San Isidoro de León. Al filo de medio siglo de restauraciones 1956-2003*. León, Editorial Isidoriana.