REVISTA VIRTUAL DE LA FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFIA / Tomo I- 2. 1988

ICONOGRAFIA DE SAN ILDEFONSO DESDE SUS ORIGENES HASTA EL SIGLO XVIII

Rosa López Torrijos

San Ildefonso es personaje principal en la historia de Toledo y su exaltación está en función de la importancia de la ciudad. Su existencia histórica documentada, el testimonio de su culto desde época mozárabe y el conocimiento de sus escritos, dan tal magnitud a su figura, que Ildefonso será el santo toledano por excelencia. Su amplia proyección, potenciada y aprovechada por la iglesia toledana, no se debe solamente al interés de la ciudad, sino a su importancia dentro del contexto católico general, lo que explica la riqueza de su iconografía y la difusión a otros países.

La iconografía nos muestra dos momentos principales de auge; uno en la Edad Media, de donde provienen las representaciones más antiguas conservadas, y otro, en la Edad Moderna -siglos XVI y XVII- de donde provienen los ejemplos más numerosos.

La primera época de auge está determinada por la conquista de Toledo.

La ciudad musulmana pasa a manos cristianas en 1085. Se restaura inmediatamente la sede arzobispal de Toledo y el lugar, frecuente residencia de los reyes, se convierte a la vez en un centro artístico importante. Ambas razones influyen en la iconografía.

La renovación solemne y pública del culto a san Ildefonso era natural, puesto que no había sufrido interrupción, a nivel privado, entre los mozárabes y también porque, para cristianizar la ciudad, nada mejor que volver a los santos que vivieron en la antigua época de esplendor; ellos recordaban a todos la gloria de la capital visigoda y ratificaban la antigüedad y autenticidad del cristianismo en Toledo.

San Ildefonso, tan relacionado con el culto a la Virgen, se beneficia en este momento también de dos tendencias favorables; por un lado, la creciente importancia de Toledo, y por otro, el aumento de la veneración a María que repercute, naturalmente, en los santos cercanos a ella.

El segundo momento, siglos XVI y XVII, ofrece dos aspectos interesantes a la vez. Uno religioso de carácter general: movimiento católico contra la reforma de Lutero y sus seguidores; otro político y económico, de carácter particular para Toledo: discusión de su primacía y situación económica de la ciudad.

El primer punto, que veremos más detalladamente en la iconografía, es importante.

Hay dos aspectos de la vida de Ildefonso que harían ver en él una figura anticipatoria de la Contrarreforma; primero, como defensor en su tiempo de la verdadera doctrina contra los herejes; y después, como defensor de los privilegios especiales de la Virgen, que hacen de ella una criatura excepcional digna de la mayor veneración, en contra de los protestantes, que querían señalar sobre todo sus condiciones de mujer común.

La primacía de la Iglesia Española traía consigo un honor máximo y una serie de privilegios y beneficios de gran importancia. Toledo, que disfrutaba de ella, va a verla discutida de nuevo a finales del XVI, especialmente por Santiago y Braga; ésto motiva una serie de escritos toledanos en defensa de sus derechos. Así, tenemos en 1593 la colección de *Concilios de Toledo* del cardenal Loaysa, para

defender la primacía contra Santiago; de 1645 es el libro de Diego de Castejón *Primacía de la Santa Iglesia de Toledo... contra las impugnaciones de Braga*; en 1616, Portocarrero escribe también a su favor en el *Libro de la Descensión de Nuestra Señora* y recuerda que ya el arzobispo de Toledo, don Rodrigo, había dicho en 1215, en el Concilio Lateranense, respondiendo al arzobispo de Santiago: "es cierto que cualquier Yglesia que le tiene [el título] de algún santo... es noble, pero mucho más la que lo tiene de la bienaventurada Virgen María y más que todas la Yglesia de Toledo, a quien se dignó la misma Virgen visitar corporalmente en tiempos pasados" (1).

Toledo defiende la primacía de su iglesia con todos los medios a su alcance, exaltando a todos sus santos y demostrando su descendencia directa de los apóstoles fundadores de la "primera silla" (2).

En cuanto a la situación económica de la ciudad, tradicionalmente se ha señalado la decadencia de Toledo en el siglo XVII, decadencia ocasionada por la situación en la industria textil (pragmáticas de limitación del uso de la seda, nuevas modas extranjeras y autorización de importación de paños flamencos), las luchas entre familias toledanas, la repercusión de la rebelión de las comunidades y el traslado de la corte a Madrid; visión ésta sin embargo sometida a revisión actualmente (3).

Ante esta situación, Toledo reacciona defendiendo sus privilegios y demostrando la antigüedad y categoría de su historia y de sus ciudadanos y, entre ellos, tendría san Ildefonso un puesto de honor.

Todas estas causas hacen de los siglos XVI y XVII la etapa más rica en la iconografía de San Ildefonso y permiten que motivos iconográficos, procedentes del arte medieval, tomen nueva vida bajo formas renacentistas y barrocas, y queden así incorporados definitivamente al repertorio artístico de una ciudad, artística por excelencia.

Biografía y culto

Ildefonso es uno de los personajes más ilustres de la España visigoda. Acerca de él poseemos no sólo noticias, sino sus propios escritos, sólo superados en aquellos siglos por los de san Isidoro, contemporáneo suyo. A causa de sus escritos se le considera uno de los Santos Padres de la Iglesia española.

Para su biografía tenemos diversas fuentes. La principal es el *Elogium*, qué san Julián añadió al *De viris illustribus* de san Ildefonso. Algunos de sus datos están confirmados por las noticias que sobre sí mismo da Ildefonso, en sus cartas o en sus obras, y también por las menciones que de él se hacen en las sesiones de los Concilios de Toledo.

San Julián, que sucedió a Ildefonso en la silla de Toledo, se considera la fuente más segura y más digna de crédito para la vida de Ildefonso. Su relato es sin embargo, muy breve (4). Nos dice que Ildefonso era ilustre, de gran elocuencia y numerosas virtudes. Amante de la vida monacal, huyó de casa de sus padres al monasterio de Agali, lo que provocó la ira de su padre que lo persiguió con gente armada hasta el monasterio. Ildefonso escapó a esta búsqueda escondiéndose en el propio monasterio, en los lugares que su padre ya había registrado (este último episodio no aparece en todos los manuscritos y parece ser una interpolación tardía de alguno de ellos). Después fué rector de Agali y construyó a sus expensas un monasterio "deibiense" de vírgenes. Cuenta también Julián, que Ildefonso escribio muchas obras: "Missae", himnos, sermones y otras de más altura como *De viris illustribus*, *De cognitione baptismi*, *Libellum de Virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*. Recesvinto lo llamó al pontificado de Toledo el año nueve de su reinado y murió el dieciocho (23 de enero de 667) siendo enterrado en la iglesia de Santa Leocadia.

Después de san Julián, la fuente más importante es la Vita atribuída a Cixila, supuesto obispo mozárabe del siglo VII (5). Esta tiene especial interés por ser la primera que habla de dos milagros ocurridos a Ildefonso: la aparición de Leocadia y la imposición de la casulla.

"En realidad se desconoce el autor... solo tres códices llevan el nombre de "Cixiliani" ...sugiere el P. Gaiffier que el nombre de Cixila puede provenir de una mala lectura de "sci Iuliani". De todos modos, esta *Vita* no es obra de Julián; representará la tradición toledana del siglo VIII y recoge diversos hechos extraordinarios que no mencionaba el *Elogium* de Julián, como son la donación de la casulla por la Virgen a san Ildefonso y la aparición de santa Leocadia" (6).

El manuscrito de Cixila está insertado en un códice emilianense del siglo X, pero es de la mitad del XI, antes del año 1091 en que se prohibió el uso de la letra gótica en el reino de León.

Las biografías posteriores se basan todas en el relato de Cixila y, entre ellas, las más importantes son las de Rodrigo Cerratense, del siglo XIII, la del llamado Beneficiado de Ubeda, del XIV, Arcipreste de Talavera, en el XV, y de Salazar de Mendoza, en el XVII. En éstas se basan las que se incluyen en los libros de historia de Toledo y de sus santos (7).

Parece, pues, que Ildefonso nació en Toledo y se ha conservado incluso la tradición del lugar donde estuvo la casa de sus padres (actual iglesia de Jesuítas). Debió ser de familia noble y poderosa, ya que Ildefonso edificó un monasterio a sus expensas.

Según Cixila, Ildefonso había estudiado con san Isidoro en Sevilla. Ya en edad crecida entró al monasterio de Agali, donde fué ordenado diácono por Heladio, según dice el mismo Ildefonso, hacia el 632. Tanto en Agali como en la sede toledana, escribió Ildefonso gran cantidad de obras, que ya Julián relacionaba, y contribuyó al impulso de la liturgia toledana.

En el 653 asistió al VIII concilio de Toledo como abad, y como otros abades de Agali fué llamado a la sede episcopal por el rey. Más tarde, las relaciones de ambos empeoraron, según algunos biógrafos, por reprender Ildefonso algunos actos de la vida del rey. Hubo una temporada sin celebración de concilios, que eran convocados por el monarca, y una época de intranquilidad, como el mismo Ildefonso dice en una carta suya al obispo de Barcelona, Quirico.

El culto a san Ildefonso debió comenzar pronto. "El único obispo toledano que pudo tener culto más temprano es san Ildefonso que aparece en todos los calendarios mozárabes... el 23 de enero" (8). Naturalmente está relacionado, en primer lugar, con los sucesos milagrosos contados por Cixila. El primero en ocurrir fué la aparición de Leocadia a Ildefonso, y más tarde, la visita de la Virgen que le regala una casulla.

Los milagros no aparecen en las noticias sobre Ildefonso, dadas por san Julián en el apéndice al *De viris illustribus* del primero. La primera mención está en la *Vita Sancti Ildefonsi* atribuída a Cixila, supuesto obispo mozárabe del 774-783, ya mencionado anteriormente.

La aparición de santa Leocadia a Ildefonso tuvo por objeto darle las gracias por la defensa de la virginidad de María, y ya ha sido tratada en un estudio anterior (9).

La imposición de la casulla por la Virgen es narrada por Cixila de la forma siguiente: "para la fiesta de Santa María había compuesto Ildefonso una "missa" y cuando iba al templo a celebrar, antes de las horas matutinas, según su costumbre, acompañado del clero que le precedía con luces, vieron las puertas de la iglesia abiertas y un gran resplandor en ella. Los que llevaban las lámparas las abandonaron y huyeron temerosos. Había coros de ángeles e Ildefonso fue al altar de la Virgen y la vio sentada en la cátedra de marfil en que él solía sentarse para predicar. Elevando los ojos vio todo el ábside de la iglesia lleno de numerosas vírgenes que recitaban cánticos de David. Miró a la Virgen y ésta le habló así: "Acércate a recibir de mi mano, carísimo siervo de Dios, este regalo que he tomado del tesoro de mi hijo. Has de llevar este vestido en los días de mi fiesta y puesto que has sido siempre fiel en mi servicio, y has defendido mi fama entre los fieles, este vestido de gloria que te adornará en esta vida, lo gozarás también en la futura junto a otros siervos de mi Hijo". Y diciendo estas palabras desapareció, así como las vírgenes y las luces que habían venido con ella" (10).

"Estos relatos milagrosos proporcionaron la base de 1a mayor parte de los conocimientos ildefonsinos en España, y establecieron su fama en los siglos sucesivos. Aunque los relatos mismos indican que son meramente legendarios, estaban basados en la auténtica devoción de Ildefonso a la Santísima Virgen. De acuerdo con esto, si los relatos contribuyeron a crear un culto al Santo, también le dieron una dirección que correspondía precisamente a los hechos de su vida" (11).

La biografía de Cixila sentó las bases del culto a Ildefonso, y en el siglo XIII, otro hecho importante le dió un nuevo auge: el hallazgo de su cuerpo en Zamora, en 1260. Pero antes de esto, la memoria y la veneración a Ildefonso se mantuvieron por el conocimiento de sus obras y por la presencia de una de sus reliquias en Oviedo.

Entre sus obras nos interesa especialmente *De virginitate perpetua beatae sanctae Mariae* que difundió la fama de Ildefonso, no sólo como escritor sino como santo, pues el premio por escribir esta obra fué la casulla que le trajo la Virgen y con frecuencia, este milagro se relataba a continuación del texto de *De virginitate*.

La obra está escrita contra tres infieles: Helvidio, Joviniano y los judíos. Heividio y Joviniano son, sin embargo, anteriores a Ildefonso, por lo que se piensa que éste personificó en sus figuras el renacimiento de alguna herejía de su tiempo.

El tratado *De virginitate* y la *Vida de San Ildefonso* por Cixila se usaron en los libros litúrgicos de España. El tratado alcanzó gran difusión en toda la Edad Media, siendo uno de los libros qne más veces se encuentra en los documentos de donaciones y fundaciones medievales (12). Algunas de sus más valiosas copias se han conservado en monasterios extranjeros. Así, por ejemplo, sabemos que en el 951 Godescalco, obispo de Puy, encargó una copia al monasterio de Albelda. En el siglo XII, Hermann el Monje copió también un manuscrito encontrado en Châlons-sur-Marne y escribió una vida de san Ildefonso, e igualmente hay noticias de copias en Portugal, Alemania e Italia (13).

El culto a san Ildefonso se difunde en el siglo XII en relación con el culto de la Virgen. A fines del siglo XI se forman colecciones de milagros de Nuestra Señora y composiciones de alabanza a ella, muchas veces ricamente ilustradas. Estas colecciones, que se hacen populares en el siglo XII, recogen las tradiciones y leyendas más antiguas de todos los países y, las más representativas, forman un corpus de milagros que pasan de un país a otro. Entre ellas está el de la descensión de la Virgen a poner la casulla a san Ildefonso, que llegó incluso a los coptos, en oriente.

En España, el segundo centro importante para el culto de san Ildefonso es Oviedo. La lucha contra los musulmanes se inició en Asturias, de mano de un godo, Pelayo, y el fundador de la monarquía, Alfonso I, fué otro visigodo, hijo del duque de Cantabria. El nuevo reino no tardó mucho en darse a sí mismo el papel de restaurador del reino visigodo en España y en atribuir a la intervención de la Virgen su victoria inicial contra los árabes.

Fácil es suponer que en este lugar se conservase y venerase el recuerdo del santo obispo visigodo cuyo nombre llevaron los primeros reyes de Asturias y que, al igual que el nuevo reino, se vio distinguido por el favor de la Virgen.

A esto se une la tradición de que al salir los cristianos de Toledo, dos de las reliquias que llevaron a Oviedo fueron el cuerpo de santa Leocadia, cuyo culto está también relacionado con Ildefonso (14) y en distintos siglos se dio testimonio de su presencia en Oviedo (15).

Parece que incluso en algunas ocasiones se llegó a abrir el arca y se vio la citada casulla, según afirma Portocarrero (16).

El 26 de mayo de 1260 tuvo lugar el hallazgo del cuerpo de Ildefonso en Zamora. La noticia la refiere Gil de Zamora (17). Según éste, el cuerpo de san Ildefonso fué llevado a Zamora cuando la invasión de los árabes y depositado en la iglesia de San Pedro, donde estaba entonces la sede catedralicia (así dice Gil Zamora). Con el correr del tiempo y de los hombres se olvidó el hecho y se perdió el conocimiento del lugar de las reliquias.

Reconquistada la tierra y restaurado el culto, apareció en Zamora un pastor toledano que entró en la iglesia de San Pedro buscando con atención. El sacristán, creyendo que intentaba hacer algo malo quiso echarlo; pero el pastor consiguió hablar con un clérigo, llamado Didaco, y le dijo que se le había aparecido san Ildefonso y le había dicho el lugar en que estaba su cuerpo junto al de san Atilano (18), pero no se prestó atención al pastor.

En tiempos de Alfonso X, siendo obispo Sugerio, se hicieron obras en la iglesia y se encontró, en el mismo lugar señalado por el pastor, una caja cubierta con una piedra y una inscripción. Con el golpe se rompió la losa en 10 pedazos y uniéndolos se pudo leer: "Patris Aldefonsi Episcopi Toletani".

En la sexta feria infraoctava del santo se colocó esta caja en el altar de San pedro y sucedió el milagro de la fragancia (19). Después de esto, gente de todas partes, especialmente de las regiones de Zamora, León y Galicia acudieron a visitar el lugar de sus reliquias y éstas comenzaron a realizar muchos milagros. Gil de Zamora selecciona algunos de ellos, entre los muchos que, con ciegos,

endemoniados, contrahechos y quebrados, sordos, mudos, etc. obró el santo.

Así por ejemplo, el del ciego de Lugo a quien se apareció san Ildefonso diciéndole que visitase el lugar de sus reliquias y sanaría; o el contrahecho de Portugal; o Eufemia, la mujer sorda, que acudió a san Ildefonso y durante la misa, al decir "sursum corda" el obispo, recuperó el oido (20).

Así se citan muchos casos. La mayoría de los enfermos acuden a san Ildefonso por indicación del mismo santo, de la Virgen o de otro personaje que se les aparece. Muchos acuden desde el santuario de Santa María del Visu, en Pontevedra, o de tumbas de otros santos (Gerardo, Santiago, etc.) donde buscaron y no hallaron curación.

Con el hallazgo del cuerpo de san Ildefonso se extendió el culto por el occidente de la península, ya que Zamora tomó como cosa propia al santo, desentendiéndose de las reclamaciones de Toledo, en cuya diócesis, en 1302, el sínodo de Peñafiel decretó que la fiesta de san Ildefonso se celebrase como doble clase en toda la provincia de Toledo.

La catedral de Toledo se interesó, naturalmente, por la devolución del cuerpo de su patrón e instó muchas veces a reyes y jerarquías eclesiásticas para que les fueran devueltos los restos de san Ildefonso; pero todo fué en vano, ante la negativa de Zamora.

Por miedo a que se lo llevaran de la ciudad, estuvo algún tiempo oculto, manteniéndose el secreto, pero en 1427 se abrió para el rey Juan II y en 1496 "todos los estados de la ciudad de común acuerdo manifestaron al mundo el tesoro hasta entonces oculto. Púsose el cuerpo de san Ildefonso durante ocho días en medio de la Iglesia de San Pedro dando ocasión a que se renovaran los milagros, y luego metido en su arca de plata lo subieron a una capilla colocada sobre el Altar mayor encima del retablo, lugar de difícil acceso" (21).

El relicario fué de nuevo abierto en 1527, para Carlos V, y en 1554 para Felipe II (22).

La historia de san Ildefonso permaneció fiel en lo sustancial al relato de Cixila durante la Edad Media, aunque se fueron añadiendo noticias de su vida.

A principios del siglo XIV, el autor conocido como Beneficiado de Ubeda, escribe una vida de san Ildefonso en verso castellano y narra por primera vez pasajes del nacimiento de san Ildefonso y de la vida de sus padres, similar a lo narrado en la *Legenda B. Illefonsi, archiepiscopi Toletani secundum Regulam Asturicensis Ecclesiae* (23) que usaron más ampliamente, el Arcipreste de Talavera y otros biógrafos posteriores.

Siguiendo la línea de unir la vida de san Ildefonso y la intervención de la Virgen, ésta se aparece a la madre del santo para anunciar su nacimiento. "Gran devota era esta dueña a sancta María, ...aparesçiole una noche en sueños la virgen sancta María e díxole assi: Fija... porque tú devotamente me sirves e alabas... averás un fijo que será siempre al serviçio de Dios e mío" (24). También se aparece a Ildefonso en varias ocasiones, una de ellas para consolarle de la muerte de su madre "E estando en esta sazón santo Yllefonso muy afincadamente en oracion en su monasterio rogando a Dios por ella [su madre] vió grant claridat sobir al Helo e oyó una boz que le dixo "Alfonso, sabe que en esta ora se partió el ánima de tu madre de aquesta vida, e se va para los çielos a áquel que la crió" (25).

En el siglo XVI intervienen de nuevo los falsos cronicones que, gustosos siempre de relacionar a todos los santos toledanos para mostrar la antigüedad de su linaje y la historicidad "probada" de los hechos relatados, procuran a san Ildefonso una familia suficientemente documentada. Esta es fuente principal para los hagiógrafos del XVII (26).

Como ya es sabido, en los siglos XVI y XVII aparecieron en Toledo gran número de escritos sobre la historia de la ciudad y de sus santos, movidos principalmente por el deseo de ensalzar la ciudad y de defender la primacía de aquella catedral de España.

Si se ensalza, pues, a todos los santos que pueden tener alguna relación con Toledo, se comprenderá facilmente cómo se cargaron las tintas en el caso de Ildefonso.

Se aprovechan todos los relatos anteriores, haciendo hincapié en el papel de la Virgen, que aparece continuamente en la historia de

Ildefonso e interviene en el hallazgo de su cuerpo, seguramente como transformación del mismo suceso del pastor narrado por Gil de Zamora (27).

Además, se cuentan también algunos milagros ocurridos en Zamora cuando la invención del cuerpo y la devoción que a él han tenido todos los reyes de España, desde la Edad Media hasta Felipe III.

El culto sigue unido principalmente al de la Virgen, como en la Edad Media, aunque aumenta ahora por las circunstancias históricas de la Contrarreforma que, por afectar más particularmente a uno de los episodios de su historia, se verá más detalladamente en la iconografía, en el capítulo de la imposición de la casulla a san Ildefonso.

Principales edificios dedicados a San Ildefonso

No se intenta aquí relacionar todos los edificios dedicados a san Ildefonso, sino sólo examinar los más importantes, bien por ser focos principales de difusión de su culto, bien por estar relacionados con hechos de su vida.

En la catedral de Toledo tenemos capillas muy importantes, una dedicada a él y otra al milagro de la Virgen.

La capilla de san Ildefonso ocupa el centro de la girola y es, junto a la de D. Alvaro de Luna, la mayor y más rica de la catedral. Ya antes de edificar ésta parece que hubo en el mismo lugar una capilla dedicada a san Ildefonso, pues un documento del año 1215, acerca de la institución de una capellanía por el arzobispo Jiménez de Rada, habla de la existencia anterior del altar de San Ildefonso (28).

Al hacerse la catedral se dedicó a Ildefonso el lugar preferente de la girola y a mediados del siglo XIV se amplió la capilla, embelleciéndola y dándole las dimensiones y aspecto que hoy tiene. En ella se enterró al cardenal Gil de Albornoz.

Otro lugar importante de la catedral, relacionado con el santo, es la capilla de la Descensión, instituída en el lugar en que, según la tradición, se realizó el prodigio (29). Recibe culto popular la piedra en que, según dicha tradición, puso sus pies la Virgen cuando bajó del cielo. Actualmente es un pequeño recinto cerrado por rejas, junto a uno de los pilares de la nave izquierda, enriquecida por un rico retablo de alabastro obra de Felipe Vigary. Fué reformada en 1610, por el cardenal Sandoval y Rojas.

Antes del traslado a su emplazamiento actual se encontraba junto a este lugar la capilla de Reyes Nuevos, enterramiento de varios de ellos, fundada por Enrique II quien "se mandó enterrar desnudo el ombro, que tocasse el pilar donde está la Capilla de la Descensión" (30). En esta capilla se imploraba también la colaboración divina en la Reconquista (31).

Prácticamente, la ciudad de Toledo entera está dedicada a san Ildefonso, y su imagen se puede ver por todas partes, en puentes, fachadas y gran cantidad de edificios dedicados a él. El motivo de la imposición de la casulla fue tomado como escudo de armas del cabildo de la catedral. Está presente pues en todas las construcciones relacionadas con el cabildo, no sólo de la ciudad, sino de toda la archidiócesis de Toledo.

Entre sus numerosos edificios está la destruída ermita del santo, situada a las afueras de la ciudad (32). La antigua iglesia de Trinitarios descalzos, el hospitalito de san Ildefonso y el hospital del Rey, también dedicado a él.

Merece mención especial la iglesia de san Juan Bautista, que fue fundada como casa profesa de Jesuítas, bajo la advocación de san Ildefonso, cuya imagen aparece en la portada central y en el retablo del altar mayor. Esta iglesia está construída, según la tradición, sobre el solar de la casa de san Ildefonso (33). Se iniciaron las obras a fines de 1628 o principios de 1629, con intervención del Hermano Sánchez y, desde 1633, del Hermano Bautista, que alternaba las obras de la iglesia de la Compañía en Toledo con las de Madrid (34).

En relación con la catedral de Toledo está también la fundación por el Cardenal Cisneros de la Universidad de Alcalá de Henares, "Colegio Mayor de San Ildefonso". Actualmente se puede ver en la capilla dedicada a él el relieve de la imposición, junto a la fachada

principal de la Universidad. La capilla, pequeña, es obra de Pedro Gumiel, arquitecto de Cisneros, que comenzó las obras en 1508; tiene una sola nave.

Zamora, sede de las reliquias de Ildefonso, tiene la iglesia de san Pedro, llamada de san Ildefonso, puesto que en ella están las reliquias. Aún no se había terminado a principios del siglo XIII y fué renovada casi a finales del XV a costa del cardenal Valdés (35).

En la catedral hay también una capilla bajo la advocación del santo toledano, aprobada por bula del Papa Paulo II en 1466 (36).

También es importante, por ser fundación real, la ermita que Enrique IV mandó construir en 1450 en Segovia, dedicada a san Ildefonso por haberle salvado de un peligro y que, tras pasar por manos de jerónimos, dió lugar al Real Sitio de La Granja de San Ildefonso.

Otro lugar importante por la relación con el culto al santo es Madrid. En la corte se creó, en 1629 aproximadamente, la iglesia de san Ildefonso como templo filial de San Martín. Fué destruida en 1936 y la actual parroquia está reconstruida totalmente (37).

También en Madrid es el titular del convento de Trinitarias de san Ildefonso, fundado en el siglo XVII, y que tanto en la portada como en el retablo principal tiene la escena de la imposición de la casulla.

Entre las numerosas capillas e iglesias dedicadas a Ildefonso, merecen mención especial las iglesias del santo en Jaén y Granada, en cuyo interior existen además gran cantidad de obras importantes para la iconografía de Ildefonso, como veremos más adelante.

Debido al deseo español de difundir el culto a san Ildefonso hay algunas obras a él dedicadas en Roma, importantes sobre todo, por estar en la ciudad cabeza de la Cristiandad.

La primera sería un hospital desaparecido. "El infante de Castilla Don Enrique, hijo del Rey Don Fernando el Santo, que siendo Senador de Roma edificó con la Advocación de San Ildefonso el ospital que oy se intitula de Santiago de los Españoles, á causa de que añadió a la primera esta segunda Don Alonso de Paradinas, Obispo de Ciudad Rodrigo, que la reedificó" (38). Tormo nada dice de esta advocación; (39) sólo cita que Paradinas al fundar San Giacomo incorporó tres pequeños hospitales anteriores, uno de ellos, se cree, fundado por el Infante D. Enrique pero no con el nombre de San Ildefonso.

Bajo la advocación de san Ildefonso y santo Tomás de Villanueva hay una iglesia en la via Sixtina de Roma. Fué fundada por agustinos recoletos españoles y dependía de San Giacomo degli Spagnoli. Se dice edificada en 1619, con planes arquitectónicos del P. Giuseppe Paglia, que era siciliano (40).

También al edificar modernamente la capilla española de San Gioachino-in-Prati, en Roma igualmente, se pusieron, representando a Castilla, a los santos Ildefonso y Juan de la Cruz.

Iconografía

La iconografía de san Ildefonso es muy variada, tanto en el repertorio de temas como en la evolución de los mismos, pues la larga pervivencia de su culto hace que el mismo asunto, repetido en siglos distintos, cambie según los textos y el contexto social.

A grandes rasgos, se pueden hacer dos divisiones principales en la iconografía de Ildefonso. Una, sencilla, la de Ildefonso como obispo, solo o acompañado de otros santos, de donantes, o de la Virgen, y otra en episodios concretos de su historia, bien hechos de su vida, o milagros posteriores al hallazgo de sus restos. Desde el más común, prácticamente inagotable: la imposición de la casulla, al más raro: curaciones hechas cuando el hallazgo de su cuerpo, hay una sucesión de temas que iremos viendo separadamente.

Las épocas son también distintas. Se puede señalar el comienzo quizás en el siglo XI, en el XIII aparece el ciclo más completo de su vida, hay un apogeo en los siglos XVI y XVII y un menor interés a partir del XVIII.

En cuanto a geografía, pertenece el primer puesto a Toledo, pueblos de su zona y lugares dependientes de su arzobispado (donde era obligado tener una imagen de la imposición de la casulla), con dos momentos que pudiéramos llamar internaciones; uno en los siglos

XIII y XIV, a través principalmente de la miniatura, y otro más importante, en el XVII, con ejemplos de primera calidad, que obedecen expresamente a la voluntad española de extender la imagen y funciones de Ildefonso, y que darán lugar a su vez, a otros ejemplos iconográficos en los países a que se destinan.

Atributos especiales y fijos no tiene san Ildefonso. En ocasiones se le determina por la rica casulla que lleva puesta (alusión al milagro de la Virgen) o por el trozo de velo o el cuchillo en sus manos (alusión al milagro de Leocadia) pero no siempre están presentes estos objetos en su iconografía.

Ciclos

No han sido muchas las obras dedicadas a la historia completa de san Ildefonso, aunque si aparecen con frecuencia juntas dos escenas de su vida, una de ellas es generalmente, la imposición de la casulla por la Virgen.

Los ciclos más amplios de su historia son las miniaturas que ilustran sus obras, aunque la más antigua de ellas conservada (siglo XI, Biblioteca Mediceo-Laurenziana de Florencia) sólo dedique a Ildefonso cuatro escenas: Invocación de Ildefonso a María, Disputa de Ildefonso con Joviniano, Disputa con los judíos, Ildefonso ofreciendo su tratado a la Virgen. Esta obra es especialmente interesante porque además de ser la más antigua sobre el tema de Ildefonso, es quizás la única que no incluye los dos milagros famosos: aparición de Leocadia e imposición de la casulla (41).

El ciclo más completo, seguramente, es una serie de miniaturas insertas en una copia de la obra *De Virginitate*, en la que también se incluyen noticias sobre la vida de Ildefonso y que se llama *Vida de San Ildefonso* por San Julián.

Las miniaturas, del siglo XIII, son una serie de 14 representaciones a folio entero (182 x 130 mm.), en ellas hay escenas interesantes no representadas después, como las de Ildefonso yendo al convento, recibiendo el hábito, ofreciendo su libro a la Virgen (láminas 2, 3, 4 y 5), y su propio entierro, además de las que se comentarán más tarde, en su capítulo correspondiente.

Las miniaturas tienen algunas escenas muy bellas, como la de Ildefonso y el ángel o Ildefonso presentando su libro a María.

La obra, realizada en un convento, es la que más subraya el carácter monacal de Ildefonso, quién, desde su toma de hábito no aparece ya sin él más que en el momento de decir misa.

Otro ciclo, también bastante completo, es el de las *Cantigas*, que incluye el milagro del castigo de Sigerio por querer igualarse con Ildefonso y ponerse su casulla. El hecho, mencionado por Berceo, y naturalmente por las Cantigas, lo recoge también el Cerratense.

La miniatura muestra a Sigerio poniéndose la casulla y muerto como castigo a su atrevimiento.

"Mandó a los ministros la casulla traer,
Por entrar a la missa la confession fazer;
Mas non li fo sofrido ni ovo el poder,
Ca lo que Dios non quiere nunqua puede seer.

Pero que ampla era la sancta vestidura,
Issioli a Siagrio angosta sin mesura;
Prísoli la gargante como cadena dura,
Fué luego enfogado por la su grand locura" (42).

También el retablo del museo de la colegiata de Covarrubias (Burgos), aunque muy mal conservado y de inferior calidad, tiene un ciclo extenso de la historia de Ildefonso, la calle central está dedicada a la imposición y cuatro de los cuadros laterales a escenas de su vida (predicación, Ildefonso escribiendo *De Virginitate*, diciendo misa, y acostado, probablemente ante una aparición de la Virgen cuyo resplandor aún se alcanza a ver (lám. 7).

Otros ciclos son pequeños, por ejemplo, el retablo de Gallego en Zamora, en donde se le dedican tres tablas con los hechos principales:

aparición de santa Leocadia imposición de la casulla y milagro de sus reliquias, que se verán en sus apartados correspondientes.

En el siglo XVII está el ciclo de Cajés del Sagrario de Toledo con la predicación, la aparición de santa Leocadia y la escena de la imposición obra de Saraceni.

De conjuntos de dos escenas (Ildefonso escribiendo y disputa con los infieles, aparición de Locadia e imposición, etc.) son varios los ejemplos que se pueden citar.

Imagen aislada

En la biografía de Ildefonso vemos que su nombramiento como obispo de Toledo tiene lugar tan sólo nueve años antes de su muerte; anteriormente era monje, sin embargo, es rara la iconografía que nos presenta a Ildefonso vestido como tal.
Su imagen normal es vestido de obispo, pues alcanzada la categoría episcopal, es ésta la que resulta más conocida de los fieles y en el caso de san Ildefonso, el hecho viene subrayado por ocurrir los dos milagros que le hicieron famoso cundo era obispo.
Como tal lleva los distintivos propios de su categoría: la mitra, el báculo o la cruz sencilla, la capa pluvial solemne que a veces va acompañada (Otto van Veen) y a veces sustituída (Gregorio Pardo, Vigarny, el Greco) por una rica casulla.

La representación más antigua de Ildefonso como obispo, en figura aislada, es tardía en fecha, de la mitad del siglo XV (Jacomart o su círculo). En la mayoría de los casos lleva, o lee un libro, por la gran importancia de sus obras apologéticas y de doctrina que escribió en su vida y por las cuales se le ha dado popularmente, y se solicita aún hoy oficialmente, el título de Doctor de la Iglesia.

El ejemplo de mayor calidad de esta iconografía corresponde sin duda a la obra de El Greco del monasterio de El Escorial, tomado anteriormente como san Eugenio, pero en el que aparece el santo leyendo un libro y vestido con una casulla de gran valor y palio; está representado como de edad avanzada pues, efectivamente, recibió la casulla pocos años antes de su muerte.
También son ejemplos de calidad los de Jacomart y Otto van Veen (lam. 9).

Excepcionalmente, en la sillería de Toledo se le representa como obispo, con el cuchillo y el velo cortado a Leocadia, como atributos. En los relieves del coro toledano figuran los santos más famosos y los más relacionados con Toledo; entre ellos hay numerosos obispos, y Vigarny, que realiza varios de ellos, para distinguir a Ildefonso, le pone en las manos los objetos de su historia, que se conservaban como reliquias en la propia catedral.

Es curioso que las únicas representaciones de Ildefonso vestido de fraile, en figura de devoción, aparezcan en el siglo XVII. En ésta época se examinan los textos antiguos sobre él y se escriben otros nuevos, por lo que se recuerda que el "glorioso arzobispo" de Toledo también había sido monje.

La Iglesia Católica en aquellos momentos trataba de resaltar el valor de la vida monástica, pues los protestantes se manifestaban contrarios a ella.

Como representación de Ildefonso, en figura aislada vestido de monje, tenemos, en el siglo XVII, la escultura que hizo Pereira para el convento benedictino de San Plácido de Madrid. Las cuatro hornacinas correspondientes a los machones de la cúpula, bajo las pechinas, se dedicaron a santos de la orden, famosos por su amor a María: Bernardo, Ruperto, Anselmo e Ildefonso. Este último figura con hábito negro, con un libro en la mano y la cruz patriarcal.

Por entonces ya era popular la imagen de Ildefonso con éste hábito, pues Lope lo viste así en El Capellán de la Virgen: "Entre éstas soledades, / Un monasterio santo, con su quietud me espera; / aquí será mi esfera / Benito me dará su negro manto/ (43).

A este respecto es preciso recordar que incluso el severo P. Interian de Ayala, admite que se le represente con este hábito: "con hábito de Monge Benedictino [representan a San Ildefonso], por pensar muchos... que siguió el Instituto y Regla del gran Padre San Benito, otros defienden tenazmente lo contrario, pensando que el Instituto, y Regla de S. Benito, todavía por éste tiempo, no se había extendido en España. No faltan razones, y fundamentos por ambas partes... digo ser cierto, que San Ildefonso profesó la vida

Monástica... Luego aunque confesemos, que al pintar a S. Ildefonso con hábito de S. Benito, no es un apoyo bastante firme para la historia, también deben todos confesar, que sin nota... de poca instrucción, se le puede pintar con hábito e insignias de Monge Benedictino" (44).

Prácticamente, todas las representaciones aisladas que se conservan de Ildefonso pertenecen a época moderna, pues van del XV al XVIII. En su mayoría son parte de trípticos o retablos, o de series de santos, especialmente en los siglos XV y XVI, pues para las obras dedicadas exclusivamente a san Ildefonso se escogía otro tema, casi siempre la imposición, que le pertenecía en exclusiva.

Entre las series habría que contar también la estatua, desaparecida, de Berruguete, para el puente de Alcántara. Ildefonso, como protector de la ciudad, aparece en este lugar igual que Eugenio y Leocadia aparecían en las puertas de Bisagra y el Cambrón, respectivamente.

La variación que se puede encontrar en este primer tipo iconográfico es más bien de estilo que de representación, pues desde un principio se integran los mismos elementos en ella.

San Ildefonso con otros personajes

Cuando el donante de una obra quería que figurase en ella no sólo su nombre, sino su persona, se hacía representar arrodillado, a los pies de su santo titular que le presentaba como benefactor. Esto se daba principalmente en trípticos, en los que el santo y su protegido ocupaban una de las puertas, y se extendió mucho durante el siglo XV /45(.

San Ildefonso debió tener con este motivo una numerosa iconografía, pues su nombre es bastante común en la historia española y, tanto reyes como nobles, se llamaron frecuentemente Alonso, Alfonso o Ildefonso.

Los ejemplos de que disponemos para estudio pertenecen a los siglos XV y XVI.

En el antiguo retablo de Játiva, san Ildefonso sentado en su sede acoge amistosamente, con la mano y la mirada, a Alfonso de Borja, futuro Calixto III que ha sido el donante del retablo de Santa Ana. Expresa el orden jerárquico por la dimensión de las figuras y así el cardenal aparece bastante más pequeño que su patrón. La figura de Ildefonso en el retablo de Jacomart recuerda extraordinariamente la de la catedral de Valencia, que se ha atribuído a Jacomart o Dalmau, y ambos tienen la misma libertad al representar el palio que, canónicamente, ha de llevar sólo seis cruces puestas en los lugares oportunos (como hace el Greco) y aquí cuenta con ocho visibles el de Játiva y dieciseis el de Valencia.

El primer san Ildefonso con donante, del siglo XVI, corresponde al tríptico de la Cena, de Juan de Borgoña, en la sacristía de la catedral de Toledo. En este caso el donante es Alfonso de Salcedo, y la escena, realizada cincuenta años más tarde que la vista anteriormente, se interpreta de un modo más familiar, con un gesto de Ildefonso no sólo protector sino amistoso.

Con espíritu distinto está hecho el tríptico de van Veen, con dos imágenes dedicadas a san Ildefonso, una como obispo y otra como presentador de Alonso de Idiáquez (lám. 10). Aquí, ni el santo, pensativo, ni el donante que mira al espectador para atraer su atención, se interesan por la escena central.

En la obra de Blas de Prado ofrecida por D. Alonso de Villegas, se complica la escena con la presencia de la Sagrada Familia y San Juan Evangelista (lám. 11). En ella se deja un mínimo de espacio a Ildefonso, que cede el primer plano a san Juan y al donante; no obstante, las miradas de la Virgen, el Niño y San José se dirigen a Ildefonso, que resulta así el personaje más importante. Aparece aquí junto a Ildefonso san Juan Evangelista, que también veremos después como testigo de la imposición. El apóstol tiene aspectos de su vida que podrían justificar su relación con Ildefonso, cuya virginidad fue alabada por María; Juan fué designado por Cristo como hijo de María especialmente, y él se encargó por tanto de protegerla, Ildefonso fué favorito de la Virgen y defendió su honor. Además Juan "era el patrón designado para los teólogos y en general a los escritores," (46), y la copa y el dragón de la iconografía medieval se vieron en el siglo XVI y XVII como el símbolo del pecado, por tanto de la herejía, que Juan había vencido como Ildefonso.

En el siglo XVII, la versión del donante cambia y así aparece Ildefonso junto a santa Bárbara, como santos patronos de los padres del donante de la capilla de la Concepción, de la iglesia de La Guardia (Toledo), esta vez ya sin la figura del que encarga la obra.

A veces aparece Ildefonso en compañía de otros santos en portadas, retablos y lienzos, muy frecuentemente con san Eugenio y san Bernardo. Con este último aparece unido a menudo, tanto en imagen como en nombre, y esto se debe a que ambos tienen un papel muy importante en el culto de la Virgen.

San Bernardo había conocido las obras de san Ildefonso, y según parece las admiraba (47).

Bernardo, como Ildefonso, había escrito obras dedicadas a María y había recibido su visita en recompensa. Bernardo influyó mucho en el siglo XII para impulsar la devoción popular a la Virgen, y en España se consideraba a Bernardo e Ildefonso los paladines de María.

Ya los hemos visto antes juntos en el crucero de San Plácido, de Madrid. Ahora aparecen en la fachada de la capilla del Sagrario, de la catedral de Toledo, donde están los dos postrados ante la Virgen. En los sermones que con ocasión de las fiestas de inauguración de esta capilla se celebraron en Toledo, se hace notar esta afinidad aunque, naturalmente, a favor de Ildefonso. El P. M.F. Luis de la Oliva dice en su sermón: "a San Basilio baxó [la Virgen] y le dio un libro, a San Bernardo leche para hazerlo sapientissimo... a Ilefonso cassulla... de particularissimo favor; porque a los santos a quien la Virgen aparecio fue tratarlo, a Bernardo con leche como a discipulo: a Basilio como a capitán: a nuestro Padre Santo Domingo como a devoto; pero a Ilefonso trató la Virgen como dama a galán, pues le trae en la visita una vanda, una casulla, y se la dexa al cuello" (48).

La equivalencia de ambos santos se da también en otros paises, como en Alemania: "Se le contaba [a san Ildefonso] entre los cuatro capellanes de María, junto con Hermannus Contractus, S. Anselmo y Bernardo de Clairvaux. Las figuras de estos cuatro santos adornan los altares laterales de la iglesia abacial de Andech, una conocida y frecuentada iglesia de peregrinación" (49).

El libro que escribió Salazar de Mendoza sobre san Ildefonso en 1617 (50) presenta, en su portada, a Ildefonso vestido de pontifical, coronando un arco triunfal en el que aparecen san Fernando y san Luis de Francia. El grabado es interesante porque, probablemente, nos aproxima a los modelos de arcos triunfales que sólo conocemos por descripciones. Más raro es que aparezca S. Ildefonso como testimonio excepcional de una escena ajena y anterior a su historia. Tal es, por ejemplo, la presencia del santo toledano en la resurrección de Cristo, en el cuadro pintado por El Greco para Santo Domingo el Antiguo, iconografía impuesta en el contrato, al parecern (51).

Escenas de da vida de San Ildefonso

Aparte de los grandes milagros ocurridos a Ildefonso (aparición de santa Leocadia e imposición de la casulla) pocos son los demás momentos de su vida representados y, cuando se encuentran algunos de ellos, interesa ya no por su posible valor artístico sino por el esfuerzo imaginativo que supone la búsqueda de nuevos episodios y la representación de nueva iconografía.

Dejamos aparte el ciclo de miniaturas dedicado a la vida del santo que, lógicamente, contiene escenas no representadas en otras obras.

Siguiendo cronológicamente la vida de Ildefonso y, paralelamente, su iconografía, tenemos en primer lugar a Ildefonso escritor.

Sabemos por su biografía que escribió una obra para dejar constancia y difundir la verdadera doctrina sobre la virginidad de María.

Quizás el primer ejemplo conservado de este tipo de representación sea el de la Biblioteca Palatina de Parma, del siglo XI. Corresponde a una de las miniaturas que ilustran el tratado *De virginitate Sanctae Mariae*, de Ildefonso (lám. 1), cuyas copias ya hemos visto que circulaban por toda Europa.

En esta representación, Ildefonso, vestido de monje y acompañado por otros miembros del mismo hábito, escribe su tratado. Es interesante observar que las veces en que Ildefonso aparece vestido de monje, y no de obispo, se trata de obras ejecutadas en un

monasterio, generalmente copias de su tratado en defensa de María.

La primera escena de las miniaturas de las *Cantigas* dedicadas a su milagro nos muestra al santo escribiendo su obra, inspirado por el Espíritu Santo; el escritorio recuerda la manera de representar a los Evangelistas en los evangeliarios altomedievales.

En el siglo XV vuelve a aparecer la escena en el retablo de san Ildefonso de la colegiata de Covarrubias (Burgos), en él Ildefonso escribe según el uso de la época, con la pluma y la varilla que permite el correcto secado de la tinta (lám. 7).

En 1603 tenemos de nuevo la escena que constituye una de las obras maestras de el Greco. Ildefonso escribe ahora, no inspirado por el Espíritu Santo, sino por la Virgen, a quien escucha antes de escribir. Con esta iconografía se señalan dos aspectos teológicos importantes; uno, la intervención de la Virgen, como mediadora de la verdad, que Dios comunica a los hombres a través suyo, y otro, el valor de las imágenes, pues para inspirar a Ildefonso, María se vale precisamente de una imagen suya, similar a la del Sagrario de Toledo, o mejor, a la de la Caridad de Illescas, para cuyo Hospital se pintaba precisamente el cuadro. De esta forma la Virgen, y con ella Dios, revalida la legitimidad de un culto que los protestantes rechazaban y se vale de una imagen conocida para trasmitir su palabra a los hombres.

También en el retablo de García Corrales, de la iglesia de San Ildefonso de Granada, aparece el santo escribiendo inspirado por la Virgen, esta vez en persona.

En las miniaturas ilustrativas de la obra de Ildefonso, aparece un segundo tipo iconográfico que es la invocación de Dios para escribir la obra (Biblioteca Mediceo Laurenziana de Florencia) o el ofrecimiento de la obra, bien a Cristo (Biblioteca Palatina de Parma), bien a la Virgen (Biblioteca Nacional de Madrid).

Después de escribir De Vrginitate Ildefonso se dedicó a predicar la virginidad de María y a disputar con los que habían caído en la herejía contraria.

Es el libro que dirige contra "tres infideles": Helvidio, Joviniano y los judíos. Generalmente se presenta a los herejes en común, agrupados como contrincantes de Ildefonso, excepto en las miniaturas que sirven de ilustración al texto del manuscrito *De virginitate*, en el cual, por estar dividido en tres partes, y tener dedicada cada una a un infiel, se pone cada uno de ellos en su parte correspondiente. Ildefonso aparece así frente a sus oponentes señalando errores (Biblioteca Mediceo Laurenziana y Nacional de Madrid), o mostrando su libro (a Joviniano, en la Biblioteca Nacional de Madrid).

En las *Cantigas* están ya agrupados, caracterizados todos como judíos, dos de ellos se levantan en la asamblea para objetar a Ildefonso, quien los vencerá.

Figura también refutando la herejía, o predicando su doctrina, en el retablo de Covarrubias (Burgos) (lám. 7) y en la tabla del museo Arqueológico de Valladolid.

La escena está representada en 1524 en el banco del retablo de la capilla de la Descensión de Toledo (lám. 12). Está hecho en un relieve muy suave que recuerda el "schiacciato" donatelliano. Vigarny representa a Ildefonso sentado en la cátedra, que se hará famosa después por la visita de la Virgen. "E llegando al altar para fazer oracion... vió a la virgen santa María asentada en la silla do él se solía asentar e predicar al pueblo" (52). A su alrededor, hombres, mujeres y niños, escuchan atentos sus explicaciones, alguno muestra sorpresa y uno de los personajes de primera fila parece replicar. El gesto de las manos de Ildefonso indica enumeración, algo así como lo que se hacía en las "disputas" escolásticas, con los argumentos que se iban oponiendo a las razones del contrario; probablemente Ildefonso rebate las teorías de los herejes contra los que escribió su obra.

En el XVII, Cajés vuelve a este tema en uno de los lienzos de la capilla del Sagrario, pero la manera de tratarlo cambia considerablemente.

En 1615 la herejía no es algo lejano, de otro tiempo. Hacía poco que España había luchado en Europa contra los herejes y tardaría poco

también en volverlo a hacer. Una de las cuestiones negadas por los protestantes era la virginidad de María, lo mismo que discutió Ildefonso en su tiempo, por lo que éste vuelve a tomar vigencia. La iglesia tiene ya una doctrina firme fijada por el concilio de Trento y apoyada en los textos de los Santos Padres y en la tradición. La difusión de esta doctrina se encomienda a las órdenes religiosas, dedicadas expresamente a la predicación contra las herejías.

En este ambiente, Cajés expresa perfectamente la posición católica. Representa a san Ildefonso, no como obispo sino como fraile, con la misma actitud que ya vimos en Vigarny, o sea, enumerando argumentos en contra de sus adversarios. Ildefonso se basa para ello en textos escritos que tiene abiertos para consulta. Ahora no habla desde la sede episcopal sino que, con autoridad de maestro, explica desde una tribuna de profesor. A su lado, otros frailes y novicios escuchan aprendiendo del maestro, mientras los oyentes fijan su atención, no en el texto, sino en el predicador que lo interpreta, confirmando así el magisterio de la Iglesia y su exclusiva autoridad para transmitir los textos cristianos a los fieles.

En el retablo de San Ildefonso de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción, de Dueñas (Palencia), hay dos tablas del siglo XVI dedicadas a Ildefonso. Una de ellas representa la imposición de la casulla y otra a Ildefonso arrodillado ante la Virgen.

En la colegiata de Santa María de Calatayud hay otras dos tablas, también del siglo XVI, dedicadas igualmente a Ildefonso; como en el caso anterior una representa la Imposición y otra al santo obispo en una habitación con un libro en las manos, cuya lectura ha interrumpido ante la visión de la Virgen y el Niño, el nombre del santo aparece en una cartela bajo la imagen de la Virgen, como para confirmar su personalidad.

Esta escena, colocada en ambos casos junto a la de la imposición, nos indica que se trata de dos momentos diferentes e importantes en la vida de Ildefonso.

Si cotejamos las historias primeras de Ildefonso no encontramos más apariciones de la Virgen que la del momento de la imposición. La *Vida* del Cerratense nos habla de una aparición anterior, pero en ella María figura llevando el libro de Ildefonso en la mano. Lo mismo recoge la *Legenda* (53).

Aquí se trata sin embargo de otro momento, y el texto que nos puede servir para explicar la representación es distinto para cada una de ellas.

El Beneficiado de Ubeda, en su *Vida de San Ildefonso* (principios del siglo XIV) menciona dos apariciones de la Virgen a Ildefonso y la primera de ellas, para prometerle un don, parece adaptarse perfectamente a la escena del retablo de Dueñas:

"Estando en su portal un dia en escuso
Leyendo el su libro muy sancto que compuso,
la Virgen gloriosa fuesele parar de suso,
Cuando la vió el santo fuese le a par muy ayuso.
levantóse privado ende seya en la su silla,
De somo de la cabeza tirósele la capilla,
Alzó suso las manos e fincó la rodilla,
Comenzó de fablar la Virgen sin mançilla" (54).

Así vamos que en la pintura aparece Ildefonso con la cabeza descubierta, las manos alzadas, "fincada la rodilla", y junto a él el libro y la silla en que se supone estaba leyendo.

El segundo texto nos lo proporciona el Arcipreste de Talavera, quien también menciona en su libro sobre san Ildefonso, esta primera aparición de la Virgen: "desque sant yllefonso ovo fecho el libro de la virginidat de la virgen María, siempre lo leya cada día una vez. E estando un día solo en su cámara leyéndolo, segunt que avía de costunbre de se apartar a su estudio e oraçion, apareçiole santa María con muy grant resplandor e dixóle..." (55).

El texto del arcipreste, escrito en 1438, divulga en lengua castellana la vida de Ildefonso y, en el caso de la tabla de la colegiata de

Calatayud, tanto la Virgen, que aparece en un gran resplandor, como el santo, paseando en su habitación, responden perfectamente a la narración del arcipreste.

Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso

Este milagro no se encuentra en la vida de Santa Leocadia sino en la de San Ildefonso, y por ello aparece siempre en relación con este santo, sobre todo en época medieval. Así por ejemplo, en la colección francesa *Contes et fabliaux* se cuenta el milagro de San Ildefonso con el título: *Ci commence de Sainte Léochade, dame de Tholéte et du Saint Arcevesque.*

La escena representa, salvo raras excepciones, el momento de cortar el velo a Leocadia.

El ejemplo más antiguo está en las miniaturas de la *Vida de San Ildefonso* por San Julián, del siglo XIII y el más bello en las *Cantigas* de Alfonso X. Aunque no con muchos años de diferencia, el estilo de la aparición en la *Vida de San Ildefonso* y en las Cantigas cambia bastante. En el primero, la santa aparece incorporada en el sepulcro mientras Ildefonso corta su velo, los personajes están dispuestos como en frisos y la composición es angosta. Esta es la única vez que aparece Ildefonso como fraile en esta escena. Probablemente, escrito e iluminado en un monasterio, los monjes quisieron resaltar esta condición de Ildefonso.
En las *Cantigas*, por el contrario, la elegancia gótica está presente, el sepulcro es parecido al anterior pero Leocadia está levantada aunque dentro del sepulcro.

Libro cortesano, destaca con interés la comitiva real que asiste a la aparición. Iconográficamente es interesante que en esta miniatura sea el rey, y no Ildefonso, el que corte el velo a Leocadia. Se cree que Alfonso X manejó varios textos como base para sus cantigas, sería interesante hallar el que señala a Recesvinto como autor de este hecho, o averiguar si fueron los mismos artistas de Alfonso X los que desplazaron la importancia de Ildefonso en favor del rey; aunque esto último no parece probable ya que también el teatro del siglo de oro refiere la escena de esta manera, y así Calderón, en su comedia *La Virgen del Sagrario*, que incluye la aparición de Leocadia a Ildefonso y al rey, refiere la escena cortando Recesvinto el vestido de Leocadia:

"Por milagrosa
Reliquia se ha de quedar
con él:
y aunque yo al altar
me atreva con justo zelo,
aquel milagroso velo
con la daga he de cortar" (56).

El manuscrito de los Concilios de Toledo intercala dibujos finos a pluma con representación de las sesiones, obispos y hechos más interesantes acaecidos en relación a ellos y entre estos figura la aparición de Leocadia.

También dentro de lo medieval está el retablo de Gallego en la catedral de Zamora, dedicado a la historia de San Ildefonso que incluye, naturalmente, la aparición de Leocadia y es ejemplo de primera categoría artística.

Se representa la escena según indica el relato de Cixila, o sea, ante el sepulcro de Leocadia adonde Ildefonso había ido a orar junto al rey y demás cortesanos y clérigos, cuando el rey tiende el cuchillo a Ildefonso para que corte el velo que este tiene ya cogido. Sobre la cabeza de Leocadia aparecen escritas las palabras "per vitam Ildefonsi vivit Domina mea", según las pronunció ella. En esta pintura que no está hecha para acompañar textos como las anteriores, sino para enriquecer el lugar donde estaban las reliquias de San Ildefonso y para destacar la importancia del santo, se puso la alabanza hecha a él por Leocadia. El momento sin embargo, no es aquel en que Leocadia pronuncia las palabras sino más tarde, cuando viendo ya Ildefonso que se retira al sepulcro, coge el cuchillo del rey y corta el velo.

A principios del siglo XVI corresponden las tablas de la historia de Ildefonso en el museo Arqueológico de Valladolid. En la dedicada a la aparición de Leocadia figuran detalladamente las circunstancias que rodearon el hecho. A la izquierda, la procesión de clérigos y nobles con el rey saliendo de la ciudad hacia la iglesia de Santa Leocadia para celebrar su fiesta. A la derecha, el interior del templo con la

famosa escena de la aparición. Podemos decir que ésta es la interpretación más amplia de lo relatado en el texto de Cixila.

Vigarny vuelve a representar la escena en la capilla de la Descensión de la catedral de Toledo, en un relieve pareja del de la predicación de Ildefonso, en el banco del retablo.

La escena también tiene lugar dentro de la iglesia, junto al altar donde Ildefonso ha interrumpido la misa: el rey, que le escuchaba devoto, contempla la escena. Cixila y las demás fuentes latinas medievales dicen que el hecho ocurrió cuando Ildefonso y sus acompañantes oraban ante el sepulcro, el texto castellano del Arcipreste de Talavera es el único que dice sucedió durante la misa: "el bienaventurado arzobispo comento su Missa muy devotamente. E estando él en el momento rogando a Dios... abrióse en ese punto la sepultura" (57).

En esta etapa además se da al velo un significado más profundo por ser el distintivo de las vírgenes y por tanto de Leocadia: "Y en esta consacracion de las vírgenes se les dava un velo sobre la cabega que llegava a las espaldas, de manera que santa Leocadia aparecio resucitada e san Illefonso con el velo de que avia usado en vida" (58).

Naturalmente la escena no puede faltar en el arca de las reliquias de Leocadia, donde por primera vez se extrae de la vida de San Ildefonso este hecho para incorporarlo a la vida de Leocadia.

Se le dedica uno de los dos relieves mayores y se representa con solemnidad, en una magnífica iglesia renacentista, ante numerosa concurrencia: el obispo y el rey están junto al sepulcro como formando parte de una procesión que se hubiera formado para acudir allí. Leocadia aparece en el momento en que se retira al sepulcro después de haber hablado al santo, Ildefonso apresuradamente coge el cuchillo sujetando el velo.

La escena es suficientemente importante como para incluirla en un ciclo de la vida de Leocadia, pero además tiene otro punto de interés. En el relieve central del lado opuesto del arca, un relieve de iguales dimensiones se dedica a la entrada de los restos de Leocadia en Toledo. Con esto se da unidad a la intención de resaltar las reliquias que la catedral poseía y que los fieles debían venerar: por una parte, el cuerpo de Leocadia entregado recientemente y por otra, el cuchillo y el velo que se guardaban desde antiguo en el relicario. Los dos espacios mayores y más visibles para los fieles, se reservaron pues para recordar las reliquias cuyo culto acababa de ratificar el Concilio de Trento.

En 1603 Pantoja de la Cruz realiza su aparición de Santa Leocadia, hoy en la catedral de Córdoba. En ella representa el mismo momento anterior, sin embargo hay un aspecto nuevo en la iconografía: Leocadia surge del sepulcro con aspecto triunfante, la importancia no es de lldefonso en este caso sino de Leocadia que con la mano elevada indica que tiene algo importante que anunciar. Su personalidad se señala además con la palma del martirio que antes no había aparecido en esta escena y que viene a darle más categoría y a centrar la atención en ella.

Dentro del ambiente de la Contrarreforma se corrobora el papel mediador de los santos, puesto que en ocasiones son enviados con mensajes divinos y permiten que queden reliquias suyas como prueba.

La escena, representada con más naturalismo en el cuadro de Cajés, del Sagrario de Toledo, recibe una nueva interpretación con Orrente. El pintor adopta un punto de vista muy bajo y la aparición de Leocadia es real no solo para Ildefonso sino para el espectador que la ve surgir de la tierra más o menos al nivel de sus ojos, elevándose o descendiendo por encima de él. La unión entre lo representado y el espectador es la propia santa.

La aparición es escena relativamente frecuente en el banco de los retablos toledanos, acompañando a la escena de la imposición de la casulla a San Ildefonso. Así lo vemos, por ejemplo, en el retablo de Yepes de 1616, o en uno de los laterales de la actual iglesia de Santa Leocadia en Toledo.

A principios del XVII tenemos otra vez la escena en el libro de Selazar de Mendoza *El glorioso Doctor San Ildefonso, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas*, como ilustración del texto. El grabado, a página entera, tiene carácter arcaico y en la losa del sepulcro

se inscribe el elogio de Leocadia a Ildefonso.

La pintura de Van der Pere es más avanzada en la línea de ensalzar a Leocadia, suprime incluso el momento en que Ildefonso coge la reliquia y el velo aparece ya cortado en manos del rey mientras Ildefonso se arrodilla

Leocadia, que interesaba al principio solo en relación a la historia de Ildefonso, va tomando importancia y en la bóveda de la tribuna de la colegiata de La Granja, aparece ya plenamente gloriosa, con la Virgen que sobre el cielo aprueba su mensaje.

Imposición de la casulla a San Ildefonso

Como hemos visto, el culto a San Ildefonso se difunde unido al de la Virgen y gracias a su libro *De perpetua virginitate* y al milagro de la imposición, se hace popular. "Invirtiendo los términos de la frase que, en expresión de Cixila, le dirigió Santa Leocadia: Vivit domina mea per vitam Hildephonsi, podemos decir que en la veneración del pueblo cristiano y en la historia literaria San Ildefonso vive por su celo en defender el honor de la Virgen María" (59).

Siempre pues, que el culto a María ha recibido mayor atención se ha visto también aumentada la atención sobre su "capellán". Ildefonso es verdaderamente "el Doctor de la Realeza de María y de la esclavitud mariana". Bajo este aspecto supera a todos los Padres que le han precedido, tanto orientales como occidentales... *De Virginitate* es el escrito latino más extenso y más denso que se conoce dedicado exclusivamente a María (60).

En la Alta Edad Media la devoción de la Virgen coincide con la devoción general a los santos "estaba basada en un sentimiento de comunidad entre la iglesia terrenal y la iglesia triunfante" (61).

En el siglo XI hay numerosas composiciones poéticas dedicadas a María como reflejo del espíritu de cortesía ante "la mujer por antonomasia". "Ya en los siglos XI y XII comenzaron a reunirse estos milagros mariales en colecciones latinas y de ellas pasaron a las literaturas romances y germánicas (62).

En 1220 Gautier de Coincy encuentra una de estas colecciones latinas que traduce al francés y se hace popular acompañada de música y canciones. Entre los milagros está la imposición del "alba" a San Ildefonso (63).

En 1240 Vicent de Beauvais da noticias sobre San Ildefonso y el milagro.

Otra fuente latina inspira a Berceo en *Los Milagros de Nuestra Señora* en los que aparece en primer lugar el de San Ildefonso y se habla de "casulla" y de "alba" indistintamente. La fuente de Berceo, según Becker (64) es un manuscrito latino de la Biblioteca de Copenhague que dice "vestimentum" aunque añade una vez "quod nos albam sacerdotalis vocamus".

También las cantigas en el XIII narran el milagro. Se inspiran en otro u otros manuscritos distintos al de Berceo y hablan siempre de alba.

Al igual que en España., el milagro de Ildefonso es conocido en toda Europa llegando incluso a los coptos (65).

"Mussafia, quien ha hecho un cuidadoso estudio de esto, señala que casi todos los manuscritos que contienen una recopilación de los milagros de María, sea escrita en latín o en lengua vernácula, empiezan con la leyenda de María e Ildefonso. Esto es cierto, dice, no sólo para las de España sino también para las encontradas en Francia, Inglaterra, Alemania] Bélgica. Villecourt atestigua el mismo hecho en los milagros de María en Oriente" (66).

El milagro de la imposición de la casulla es exclusivo de San Ildefonso aunque algunos autores, entre ellos Vicente de Beauvais, cuentan uno similar del obispo de Auvernia San Benito, a quien se le apareció la Virgen con santos y ángeles y le regaló una casulla que le fue impuesta, según unos por la misma Virgen y según otros, por los ángeles.

Salazar de Mendoza que cuenta el hecho (67) supone, muy justamente con toda probabilidad, que es atribución del milagro de

Ildefonso a otro personaje a quien no corresponde.

Esta tradición continúa en los siglos XIV y XV ensalzando cada vez más a María cuyos milagros "son el dulce entretenimiento y el consuelo de los fieles" (68).

La iconografía de la imposición de la casulla es no solo la más rica de Ildefonso sino una de las más ricas de la historia del arte, comparable a la misa de San Gregorio o al martirio de Santa Catalina por poner un ejemplo. Contrariamente a otros temas frecuentes en la Edad Media pero que no se repiten en la Edad Moderna, el de la imposición a San Ildefonso se puede seguir casi hasta nuestros días. Además dentro de la iconografía de los santos españoles es Ildefonso uno de los más conocidos fueron del país y con ejemplos de máxima categoría artística.

De la cantidad de obras en que aparece el milagro de la imposición, puede dar una idea el hecho de que el cabildo de Toledo lo adoptase como escudo y la imagen esté por tanto en todos los edificios relacionados con la catedral, no solo figurando en el escudo sino presidiendo retablos, capillas, etc. En la propia ciudad de Toledo se puede decir que no hay iglesia o convento que no tenga o haya tenido una pintura o una escultura de la imposición y frecuentemente en un mismo lugar hay varias representaciones del mismo asunto.

La archidiócesis de Toledo es la más grande de España y dentro de su territorio, las catedrales y colegiatas tienes buenos ejemplos de la imposición. Son también muchas las iglesias, conventos y monasterios, aparte de las cofradías y pueblos que tienen por patrón a San Ildefonso y como tal, le dedican altares, estandartes, etc. que, en la mayoría de los casos, representan la imposición de la casulla.

Fuera de la diócesis de Toledo son importantes sobre todo Zamora, Sevilla, Zaragoza y Palencia.

Nada más con esto se puede suponer lo inagotable del tema, pero aún queda por ver la difusión que alcanzó en el siglo XVII, quizás la mayor de su historia.

Las variaciones en la representación del milagro están generalmente relacionadas con los acompañantes de la Virgen o de Ildefonso en el momento de la imposición. La Virgen se representa usualmente como dama de Ildefonso más que como madre de Cristo, es decir, que la descensión la efectúa María sola sin su hijo quien por tanto, no aparece tampoco en la entrega de la casulla. Esta parece ser la iconografía tradicional y consagrada del tema y las escasas representaciones de la Virgen con el Niño en brazos no eran bien recibidas. "Bien es verdad que estos años atrás se traxo vna estampa pequeña de Roma, que contiene la historia de el santo, y trahe a la beatissima Virgen sentada en vna silla, y delante a su hijo abracado, poniendo la casulla a san Ildefonso. Esto es pintar como querer y licencia de escultores y pintores, los quales, y los Poetas, dize Horacio, tienen poder para atreuerse a quanto se quieren" (69). Con estas palabras, sin embargo, Salazar de Mendoza parece haber olvidado que el sello del cabildo de la catedral de Toledo tenía, a mediados del siglo XIII, la imagen de María con el Niño de pie, en el acto de la imposición de la casulla.

En España tenemos no obstante, tres ejemplos famosos de imposición con la Virgen y Jesús en los brazos, dos del siglo XV y uno del siglo XVII. El primero es la pintura gótico?italiana de la iglesia parroquial de Illescas; el segundo la tabla de Jacomart, del antiguo retablo de San Agustín y San Ildefonso, en la colegiata de Játiva, el tercero uno de los relieves de la sillería del coro de la catedral de Lugo, obra de Moure, en el siglo XVII. En ellas además de los santos y ángeles de costumbre, aparece Jesús niño con la Virgen, mientras ésta entrega la casulla a Ildefonso. Tal vez se podría rastrear por aquí una huella de la misma fuente iconográfica que influiría después en las "pequeñas estampas romanas" de que habla Salazar de Mendoza en el siglo XVII y que, particularmente en el cuadro de Illescas, resulta muy interesante tratándose de una obra destinada a un lugar tan próximo a la ciudad de Toledo.

Hay algunas variaciones en la iconografía de la imposición debidas al texto en que se inspiran. Al principio no está fijo la prenda que María le entrega como regalo, unas veces es alba y otras casulla. Cixila, que es la fuente para todos, sólo dice "vestimentum". Berceo, una vez dice casulla y otra alba. Alfonso X dice siempre alba y el Cerratense vestimentum "quod nos albam sacerdotalem vocamus".

Se ha explicado la diversidad aplicando la palabra, no a la forma sino al color o al tejido: así para algunos sería alba por ser casulla

blanca (aunque el P. Cavañas dice que era azul), para otros sería alba (del arabe albaz) por ser cendal muy fino (70).

No obstante, lo que ha quedado fijo como vestidura de San Ildefonso es la casulla. A veces en la Edad Media se puede confundir, incluso visualmente, con el alba, por ser la casulla antigua más amplia y larga.

En el siglo XVII se da a la casulla un matiz simbólico para explicar el porqué de entregar la Virgen esta prenda: "significa [la casulla] la Caridad, y siendo cerrada, y entera, como se acostumbró en la primitiua Yglesia, denota la vnion de fé, y su integridad. Los doblezes que solia lleuar al lado derecho, y al izquierdo: es de los preceptos de la Caridad, amor de Dios, y de el Próximo. Significa también muchas cosas que pertenecen a vn buen Sacerdote: los ayunos, la oración, la doctrina, el silencio, el secreto, el canto y obras vistuosas" (71).

Una de las primeras menciones poéticas que tenemos del milagro de Ildefonso es la de Gonzalo de Berceo, y una de las primeras representaciones la del manuscrito de la *Vida de San Ildefonso* de la Biblioteca Nacional de Madrid, ambas deben de ser de la primera mitad del siglo XIII y curiosamente coinciden en la iconografía de la imposición (lám. 5).

Según los textos, la Virgen al aparecerse a Ildefonso, debía estar sentada en una cátedra e imponer al santo la casulla que tenía en las manos. Más tarde, esta única aparición de Cixila se hace preceder de otra en que la Virgen traería consigo el libro de Ildefonso sobre su virginidad.

En Berceo las dos apariciones se superponen y la Virgen al descender para la imposición trae el libro de Ildefonso en la mano:

Apareciól la madre del Rey de Magestat
Con un libro en mano de muy grant claridat:
El que él avie fecho de la virginidat.
Plogol a Illefonso de toda voluntat.

Fizoli otra gracia qual nunqua fue oida,
Diole una casulla sin aguia cosida,
Obra era angelica, non de omne texida,
Fabloli poccos viervos, razon buena, complida (72).

En la miniatura aparece exactamente la Virgen con el libro en una mano y la casulla en otra, la prenda está plegada y no se puede ver bien la forma, pero el texto indica que es una casulla, como parece.

La miniatura no coincide del todo con el resto del texto de Berceo, por lo que seguramente una fuente latina anterior a ambos les sirve de guía.

En las *Cantigas*, las miniaturas siguen un texto similar, al de Cixila y el Cerratense. Puede que en ninguna otra representación se interprete la imposición con más fidelidad al texto latino, ni más de acuerdo con lo que dice su primer narrador, Cixila.

La escena representada bajo cuatro arcos apuntados se divide en dos partes iconográficas: a la derecha se representa el exterior de la iglesia, donde hay oscuridad, pues la llegada de Ildefonso y su cortejo al templo es "nocte media". Las puertas de la iglesia están abiertas ("ostia Ecclessiae aparientes") y por ellas ven la luz del interior ("intra Ecclessiam lumen caeleste viderunt") ante la cual huyen de temor abandonando las lámparas ("quasi mortui relictis luminaribus cum tremore fugerunt"), Ildefonso entra en el templo, ya representado en la parte de la izquierda, y arrodillándose ("cum ante altare solito more genua flecteret") ve que la Virgen está en su cátedra acompañada por ángeles y vírgenes que la alaban ("videt Virginum Reginam sedentem, in Sede ubi ipse solebat sedere... vidit et virginum turmas laudantes eam). María le entrega el alba, así llamada en el texto, y cuya forma, se puede ver claramente, corresponde a la actual.

Debió haber otras obras con este tema en tiempo de Alfonso X, pues las hubo con el tema de santa Leocadia; pero no nos ha llegado ninguna, ni tampoco noticias.

En el siglo XIV aparece el milagro en sitios públicos de tránsito frecuente.Entre las portadas, merece mención especial la de la Catedral de Toledo.

Muchas de las catedrales góticas habían sido dedicadas a la Virgen. En España, la de Toledo lo fué también y, según decía una inscripción considerada como visigoda, encontrada en la catedral, ya había sido dedicada a ella la primera iglesia edificada en ese lugar por el rey Recaredo (73).

La portada principal de la nueva catedral se dedicó al milagro de la imposición que la Virgen realizó en Toledo, al santo más ilustre de la ciudad. El tímpano central de la puerta del Perdón tiene pues, el milagro de la casulla.

El espacio es bastante amplio, dadas las dimensiones de la portada. Las figuras, casi de bulto redondo, están dispuestas en el tímpano con rigurosa simetría. En la parte derecha la Virgen con los ángeles; en la izquierda, Ildefonso con las vírgenes que cantan salmos según sabemos ("virgenes de Canticis David admodulata suavitate aliquid decantantes"). El centro riguroso está ocupado por la casulla, y el vértice, por un angel turiferario. Las imágenes de vírgenes y ángeles tienen una postura algo forzada para acomodarse al marco. La Virgen, para dar agilidad a la composición, no está sentada en la cátedra sino de pie, extendiendo la casulla ante Ildefonso. La casulla es según el tipo amplio antiguo.

A fines del siglo XIV se representa probablemente la imposición en la Puerta del Sol de Toledo (lám. 6). El relieve está dentro de un gran medallón sobre la puerta interior, pero se halla situado de tal manera en relación con el arco apuntado exterior, que éste le sirve de enmarque y aumenta su centro de atención. El relieve es a su vez triangular y el vértice coincida con el del arco exterior apuntado. Tiene en la base tres escenas sucesivas: Ildefonso escribiendo, la Virgen entregándole la casulla y el santo obispo arrodillado ante un altar. Arriba, ángeles con incensarios solemnizan la escena como en la puerta del Perdón de la catedral.

El relieve está formado, sin embargo, por grupos escultóricos de distintas épocas y, justamente el de la imposición, parece posterior (siglo XVI) aunque probablemente habría en su lugar otro del mismo tema al que sustituyó al actual (74).

Durante el siglo XV hay una gran profusión de representaciones del milagro en portadas de iglesias, retablos, pinturas aisladas, libros litúrgicos, etc.

A la imposición se dedica también la portada de la colegiata de Torrelaguna, pero la representación es mucho más modesta que la de la catedral o la Puerta del Sol de Toledo.

Como ejemplo de los libros litúrgicos con escenas de este mismo milagro tenemos un cantoral de la catedral de Toledo avanzado ya el siglo XV.

Del XV son las primeras pinturas en tabla, lienzo y fresco que se conservan sobre el tema. En ellas aparecen ya santos identificables, incluso con donantes, que sustituyen a las anónimas vírgenes cantantes que dice la historia de Ildefonso.

Sin duda, el deseo de ambientar la escena con detalles o personajes conocidos ya del espectador, hizo que figuraran en el momento de la imposición santos famosos, cuyas vidas, conocidas a través de la *Leyenda Dorada*, se podían relacionar con la historia de Ildefonso. A veces es una sola figura aunque en ocasiones, forman un nutrido grupo hasta de seis, como en el Maestro de San Ildefonso. Esta iconografía, que aparece en el XV seguirá hasta el XVII. Los santos varían según la representación aunque algunos son frecuentemente repetidos.

En el retablo de Villalcázar de Sirga, obra del maestro Alejo, aparecen santa Catalina y santa Bárbara. La primera es la más asidua compañera de la Virgen en este momento y su iconografía perdurará hasta el siglo XVII en esta escena. Aparece también en el retablo de Gallego, en la imposición del Maestro de San Ildefonso, en el Maestro de Osma en Juan de Borgoña y en el XVII en Diego de Aguilar y Zurbarán.

Además de ser una de las santas más célebres de la Edad Media, su presencia aquí se explica por la similitud de su historia con la de

Ildefonso pues al igual que él, Catalina disputó con infieles y enseñó la verdadera doctrina. "Se hizo venir pues, de diferentes provincias cincuenta oradores que sobrepasaban a todos los mortales en todas las clases de ciencia mundana... Ahora bien, como la virgen discutía con la mayor sabiduría con los oradores a quienes rebatía con razonamientos evidentes, éstos, estupefactos y no sabiendo qué responder fueron reducidos a un profundo silencio" (75). Por esto se considera a Catalina en cierto modo como patrona del clero: "su sabiduría filosófica contra cincuenta doctores le valió el homenaje de todos los sabios: teólogos y filósofos, estudiantes y escolares" (76).

Santa Bárbara aparece muchas veces emparejada con santa Catalina, "protectora de los hombres de armas. Ella simboliza la vida activa, mientras que santa Catalina, patrona de los sabios, es la imagen de la vida contemplativa" (77), aunque también puede figurar relacionada con los estudiosos por méritos propios, pues en su historia leemos que su padre le aisló y a pesar de ello, Bárbara se instruyó y recibió el bautismo.

En el fresco de Santa Clara de Toledo hay otras santas que acompañan la escena, entre ellas se reconoce a Lucía y Elena.

Durante el siglo XV es muy corriente la aparición de santas específicas junto a María e Ildefonso pero no hay ningún grupo tan numeroso como el del cuadro del Maestro de San Ildefonso. A ambos lados de la Virgen aparecen Catalina, Agueda, Lucía, Apolonia, Odilia y san Antonio Abad.

La presencia de Catalina ya se ha visto anteriormente justificada. También por causas parecidas, se pueden explicar la presencia de san Antonio Abad, pues él predijo la herejía arriana como azote de la iglesia y amenazó a Arrio en sus cartas.

A veces la costumbre determina la iconografía agrupada de algunas santas tal parece suceder con Agueda, Lucía y Apolonia (78).

En la segunda mitad del XV hay ejemplos de gran calidad artística también, como el relieve de la bóveda del puente de Alcántara de Toledo, el cuadro del Maestro de San Ildefonso y el retablo de Gallego.

Fernando Gallego hace el retablo encargado por el cardenal Mella para la capilla de San Ildefonso en la catedral de Zamora y el mismo donante se hace representar en el cuadro central dedicado a la Imposición.

Ya muy a finales del siglo (1490) el Maestro de las 11.000 vírgenes representa la imposición (lám. 8). Nunca como ahora se hace tan cierto el texto de Cixila pues en efecto, Ildefonso en este caso ve "omnem absidem Ecclesiae repletam virginum turmis", ya que el maestro hace acudir a sus once mil vírgenes a presenciar el suceso. Existen dos versiones, una en el Museo del Prado, la de mayor calidad, en ella ángeles, vírgenes y fieles que acompañan a Ildefonso, estos últimos derribados con sus luces en el suelo; la segunda versión estuvo en la iglesia de San Martín de Segovia y tiene en primer término a San Francisco y dos donantes.

Los ejemplos de la imposición aumentan en el siglo XVI.

El primero del siglo corresponde al Maestro de Osma, se considera de 1500, y puede incluirse en la tradición gótica. Los ángeles, además de sostener la mitra de Ildefonso durante la ceremonia sostienen también los objetos de la misa pues seguramente en esta época empieza a interpretarse ya que la oración (missa) que los textos dicen iba a hacer Ildefonso cuando se le apareció la Virgen, era realmente una misa moderna y por ello figura el cáliz, la patena y el misal.

En el fresco de la sala capitular de la catedral de Toledo interviene de nuevo Catalina y otras santas no identificadas. Se puede decir que en el XVI hay una tendencia a despersonalizar de nuevo a las vírgenes presentes en el acto de la imposición, a quienes se representa con la palma del martirio pero sin ningún atributo especial. Incluso se llegan a suprimir en las obras posteriores de Borgoña o su círculo (capilla Virgen de la Antigua de la catedral, iglesia de San Andrés, retablo de Pedro de Cisneros, obras de Vigarny y Gregorio Pardo, todos en Toledo y retablo de Castrogonzalo en Zamora) acusándose esto cada vez más según avanza el siglo, tal vez por el deseo de suprimir elementos legendarios de la iconografía cristiana.

De nuevo hay portadas dedicadas a San Ildefonso, por ejemplo, la de la capilla de la Universidad de Alcalá, que se dedica como doctor

de la iglesia española que ha de librar al nuevo colegio de las falsas doctrinas y las de las iglesias de San Ildefonso en Jaén y Granada.

También figura la imposición en las sillerías de coro, tales como las de las catedrales de Toledo, Avila, Burgos y Jaén.

Como se ha indicado antes, mucha de su iconografía está determinada por ser el distintivo de la catedral toledana. Así figura por ejemplo, en los relieves del sepulcro del cardenal Tavera en Toledo y del cardenal Cisneros en Alcalá, ambos arzobispos de Toledo.

El tema de la imposición en la Contrarreforma

Hacia la mitad del siglo tiene lugar el concilio de Trento, en el que por fin la iglesia romana da respuesta oficial a la Reforma protestante. En él se fija la doctrina oficial católica contrarreformista y las bases del culto.

El arte es el encargado de atraer la atención de los fieles e instruirles en las verdades de la religión ya que "las pinturas son un muy fuerte argumento... porque... mueue y leuanta más el espíritu que la escritura. La razón, es, porque como dize San Agustín, en el Psalmo 20 canonizado en el decreto de Graciano. Lo que sabemos por la escritura lo sabemos, como de oydas, y esto mueue menos, que la pintura, que lo pone delante de los ojos" (79) o, como dice Juan de Butrón en 1620: 'Para los doctos y letrados la Escritura basta, mas para los ignorantes, ¿qué maestro hay como la pintura? Leen en la tabla lo que deben seguir y no pueden sacar de los libros. De donde nace que aun los que más saben usan del libro de la pintura para que más claramente entiendan lo que los libros no les declaran" (80).

La iconografía cambia y se orienta especialmente a aquellos motivos que los protestantes rechazan.

En la iconografía de Ildefonso se ven tres puntos de su historia que sirven perfectamente en la lucha contra los luteranos: el culto a la Virgen, la defensa de la verdadera doctrina contra los herejes y la afirmación de la tradición cristiana. Estos tres puntos están unidos en el acto de la imposición. Esta es posiblemente la razón de que a finales del XVI prolifere más que en ninguna época la representación del milagro de Ildefonso.

El excesivo culto a María y las leyendas de los santos, en detrimento de Cristo y del conocimiento del evangelio, motivaron una reacción ya a finales del siglo XV y fueron totalmente rechazados por la Reforma.

Lutero no negó al principio las doctrinas católicas sobre María, pero sí refutó el culto a la Virgen como mediadora e intercesora de los hombres, ya que el papel salvador era exclusivo de Cristo. Más tarde, al afianzarse la separación de Roma, se fueron negando la virginidad, la concepción inmaculada de María y su asunción, cuestiones estas dos últimas sin embargo, admitidas solamente como tradición piadosa en la iglesia romana.

La posición de los protestantes en este asunto extremó la de los católicos en sentido contrario y, lejos de mitigar el culto a la Virgen, lo aumentó realzando aun más su categoría. Se solicitó del Papa que definiese como dogmas la asunción y la inmaculada concepción.

Los protestantes, al querer bajar a María del alto puesto otorgado por el culto medieval provocaron su ascenso definitivo ya que abandonó incluso el aire de figura cotidiana que tenía en el primero y se dirigió ahora a los fieles rodeada de la gran gloria y majestad que su alto puesto merecía. "En el siglo XV, la Virgen... estaba en la tierra, muy cerca de los hombres, muy cerca de sus deseos, maternal y familiar; no hacía falta elevar la cabeza para verla. Ahora retrocedía a la profundidad del cielo. Los protestantes le habían obligado a subir más allá de las nubes: pero todos los corazones la seguían. En adelante, los santos arrodillados, con los ojos en el cielo contemplaban con toda su alma este celestial modelo" (81).

En los países católicos hubo un acentuamiento de la devoción mariana, muy especialmente en España donde siempre habían tenido mucha aceptación las doctrinas que ensalzaban a María. Felipe III, en 1617, solicita al Papa Paulo V la definición de la inmaculada concepción "para remediar las intemperancias de las dos partes (maculistas e inmaculistas) que comprometían la pública tranquilidad" (82).

Se acentuaron las invocaciones que demostraban los favores de María a los hombres, por este motivo volvió a resurgir, sin haber decaído, Ildefonso, que había recibido el regalo de la Virgen por escribir en su favor.

La oposición violenta de los protestantes al culto de María era porque había reemplazado a Cristo. La quisieron hacer semejante a los hombres recordando su origen: "Ella fue en este mundo una humilde mujer, no de la raza de los reyes de Judá, sino del origen más modesto y en quien nadie podía fijarse" (83).

Esta inclinación de los protestantes a rebajar a María, como mujer sin mérito especial, provocó en los católicos su encumbramiento. Se la distinguió de todas las demás mujeres ya desde su aspecto físico. "Se la devolvió en primer lugar la belleza. Aquella a quien se llamaba "la obra maestra de Dios", había sido la más bella, no solamente entre las hijas de los hombres, sino también entre los ángeles" (84).

El mundo católico formó a su alrededor un círculo defensivo. Se dio su nombre a las nuevas iglesias, a las cofradías, se enriquecieron sus imágenes con ricas coronas reales e imperiales y se consagraron a ella algunas regiones. "En 1617, España con sus colonias era oficialmente puesta bajo el patrocinio de María" (85).

La Virgen, sin llegar a descender en España del trono medieval, se vió elevada al más alto aún de la Contrarreforma.

Las órdenes religiosas creadas para combatir la herejía la tomaron como insignia y los jesuitas se distinguieron en esta lucha.
Otro punto importante para promocionar a San Ildefonso en esta época fueron sus obras contra los herejes precisamente en apoyo de María. "Cuando el mundo amenaza con sumergirse en la herejía ella hace surgir santos para vencerla" (86). Las palabras vibrantes que Ildefonso lanzó contra Helvidio y Joviniano, se pueden considerar ahora dirigidas contra los nuevos heresiarcas: "atiéndeme desvergonzado: fíjate hombre sin pudor; repara, inhonesto, y mírame atrevido" (87). San Ildefonso, campeón de la Virgen en el siglo XVI vuelve a serlo en el XVII, y las nuevas órdenes religiosas piensan ser recompensadas como él por María. Los jesuitas colocan el momento del premio a Ildefonso en la fachada exterior de su iglesia de Toledo expresando así su deseo de luchar contra los herejes y recordar el lugar natal del santo.

El papel protector contra los herejes lo ha mantenido Ildefonso hasta nuestro días y es curioso que la oración de su Octavario -incluida en el Octavario Mundial por la Unión de las Iglesias- se lea: "os rogamos santísimo Padre San Ildefonso, que... así como en vuestro tiempo llenasteis de confusión a los descarriados en la herejía, libradnos siempre del peligro de las sectas protestantes y demás que negaron las verdades que tan sabiamente defendisteis con vuestros escritos" (88). (De la eficacia de la oración sobre la unión de las iglesias juzgue el lector).

El tercer punto que señalábamos en el resurgimiento de Ildefonso era la confirmación de la tradición contra la negativa de los protestantes. En su caso la tradición había sido continua y desde antiguo, "Assi ha venido de unos a otros, de padres a hijos, y a todos hasta estos tiempos" (89). Con su culto se confirmaba la tradición y además, su ejemplo demostraba la solidez de ésta, pues estaba comprobada por los escritos y reliquias de Ildefonso que se conservaban todavía. 'Por la tradición tenemos muchas cosas a fé... Está acreditada por el santo Concilio de Trento: y es un grande argumento para conuencer a algunos de los hereges, particularmente de los antiguos, como consta en Tertulliano porque negando las escrituras, no se atreuian a la tradición" (90).

Con esto el tema de la imposición se divulgó más que nunca y alcanzó a otros países debido a la posición preponderante de España y de sus órdenes religiosas entonces.

En Europa se divulgó por los encargos hechos a artistas de primera categoría. Aparte de las obras hechas en Roma para las iglesias españolas ha que señalar dos pinturas de capital importancia. La primera es el encargo de Paulo V para su capilla de Santa María la Mayor en Roma. El Papa encargó a Guido Reni algunos frescos, todos relacionados con el culto a la Virgen, y uno de ellos es la imposición a San Ildefonso. Reni realizó el fresco en 1612 quizás con la colaboración de Lanfranco, y la inscripción colocada debajo, da noticias de la historia.

La segunda obra es el tríptico de Rubens con el mismo motivo, encargado por el archiduque Alberto, gobernador de los Países Bajos y anteriormente arzobispo de Toledo. La obra, realizada para la cofradía de San Ildefonso de la iglesia de Sant Jacques de Coudenberg, en Bruselas, está ahora en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Las órdenes religiosas difundieron la imagen de Ildefonso como doctor mariano en las regiones próximas al protestantismo. "Así está el mismo tema en una pintura de la primitiva iglesia de los jesuitas, de la actual iglesia del Angel de la Guarda en Eichstátt. Precisamente en las casas del colegio de la Compañía de Jesús podrían continuarse ejemplos ibéricos más antiguos. También una pintura de bóveda, de Ottobeuren muestra en el siglo XVIII, al santo con la casulla" (91). Y en el siglo XVIII era ya popular en Alemania en estampas de devoción. "En primer lugar se encuentra S. Ildefonso de Toledo... y S. Isidoro de Sevilla... Ambos santos encontraron también en las estampas de devoción alemanas del siglo XVIII una consideración popular" (92). Naturalmente siempre está relacionado con el culto a la Virgen (93).

Posiblemente más importante aún sea su difusión en América. Allí, colegios, parroquias, cofradías, se pusieron bajo el patronato de San Ildefonso y el milagro de su imposición se encuentra un poco por todas partes, como en España.

Para estudiar la iconografía en esta etapa es necesario acudir de nuevo, como en la Edad Media, a la literatura.

El mismo papel que en la época medieval tuvieron las colecciones de milagros de Nuestra Señora y los misterios representados en las iglesias, tiene en la época barroca el teatro que, a través de autos y poemas versificados divulga y confirma las doctrinas y tradiciones cristianas.

En España, como es sabido, el teatro, especialmente Lope, se inspiraba muy a menudo en leyendas medievales y al sacarlas a la luz con su nuevo formato, volvía a hacerlas populares, esto sucedió con la historia de San Ildefonso que Lope empleó en *El capellán de la Virgen*. "Como no hay *Flos sanctorum* ni crónica de España en que la vida de San Ildefonso no se consigne más o menos extensamente creo de todo punto imposible la averiguación de cual fue el texto que Lope pudo tener a la vista, dudo casi que necesitase alguno y no le bastase la memoria para tener presente la historia tan popular en España y que... habrían rezado en las lecciones de su Breviario. Lo único que puede tenerse por seguro es que no acudió a las fuentes primitivas, sino que tomó la tradición en la forma en que corría en su tiempo, dándole un color más español que visigótico (94).
En su comedia Lope presenta a lldefonso como vehemente luchador: "Oh, perros heresiarcas, / bocas del blasfemo infierno: ¡No fuera yo querubín! / Sigo esta lengua de fuego / Para abrasarlos hablando/" (95).

Además de la representación de la aparición de Leocadia y de la descensión de la Virgen, Lope incluye también la historia de la vieja devota que asiste a la imposición con una vela prestada por los ángeles y que después se niega a devolver.

Este mismo tema trata años antes Valdivieso (96) en el auto que se estrenó cuando la inauguración del Sagrario de Toledo en 1616 (97).

Los dos momentos importantes de la vida de Ildefonso son presenciados por la vieja que acude a la iglesia cuando el ángel distribuye las velas:

Vieja: "Anjel el que las velas / con faz risueña reparte / Señor Anjel no me olvide / deme vela".

Anjel: "que me place / toma mas con codicion / que ha de
bolvermela, madre"

Después de presenciar el milagro, la vieja no quiere darle la vela al ángel:

"Anjel: "madre deme la vela".

Vieja: "anjel vendito / perdone su merçed".

Anjel: "de aquesta suerte / la buelve, y si por fuerça se la quito?"

Vieja: "no hará, por que sabre haçerme fuerte".

Anjel: "gran devoçion".

Vieja: "quadarla soliçito / para el transito triste de la muerte / no me
la quite".

Ánjel: "guardela en buen ora" (98).

No se sabe tampoco de donde tomó Valdivieso esta leyenda de la vieja que se conoce ya en Francia en composiciones teatrales del siglo XIV (99).

La inserción de esta pequeña anécdota en la obra añadió una nota muy humana que se fijó en el alma popular.

El auto de Valdivieso estrenado en presencia del rey y de la Corte, y más tarde la comedia de Lope, divulgaron hasta tal punto la asistencia de la vieja al milagro que, a partir de entonces, se verá incorporada a la iconografía de la imposición con muchísima frecuencia.

Siguiendo esta misma línea, también trata el tema de la descensión de la Virgen, Calderón de la Barca con la comedia *La Virgen del Sagrario* que presenta, en el primer acto, la entrega de la casulla:

"Ildefonso, desta suerte
agradecida me juzgo
a tu devoción y zelo
con real aparato y triunfo
vengo a premiar de mi mano
de mi pureza el estudio.
Este vestido, en quien es
todo el Sol, un astro obscuro,
recibe, porque en mi fiesta
salgas galán, que procuro,
como dama celebrada
que te vistas a mi gusto (100).

Son interesantes igualmente los certámenes poéticos y sermones que se celebraron en Toledo con ocasión de las fiestas de la inauguración de la capilla del Sagrario. Góngora participa en ellos con unas octavas a la descensión de la Virgen: "Desde el sitial, la Reyna,/ esclarecido/ ornamento le viste de un brocado,/ cuyos altos no le era concedido/ al Serafin pisar mas levantado./ Enbidioso aun antes que venido,/ carbunclo ya en los cielos enastado,/ en bordadura pretendio tan bella,/ poco rubí ser más que mucha estrella" (101).

Observando ahora la iconografía de la imposición, quizás el ejemplo más ilustrativo de la nueva tendencia que señala Mále de subir a la Virgen "audessus des nueges" obligando a los mortales a elevar los ojos, la tenemos en la imposición de Pedro de Campaña en la catedral de Sevilla. La obra es de 1553 pero constituye el primer ejemplo claro en que se abandona el aire familiar que ha tenido hasta entonces la imposición.

Anteriormente, la Virgen aparecía como parte del ambiente cotidiano de Ildefonso, estaba realmente sentada en la cátedra del santo, situada a su mismo nivel, las vírgenes y los ángeles parecían personajes tan verdaderos como el séquito de Ildefonso, la descensión era realmente la bajada de María del cielo a la tierra.

Ahora, sin embargo, María no entra del todo en el ambiente de Ildefonso, sino permite más bien, que él vea el que ella no abandona.

Esto expresa perfectamente Campaña, pues la Virgen aparece sobre el altar donde Ildefonso iba a decir misa, no sentada junto a él, como hubiera hecho unos años antes, sino sobre las nubes por encima de él.

La versión de Campaña es posiblemente avanzada para la fecha y anticipa más bien la versión del XVII, pues las obras posteriores siguen esta misma línea de alejamiento de lo cotidiano aunque con más realismo que Campaña. La Virgen aparece sobre nubes y con su corte celestial, pero más cerca del arzobispo, así lo vemos en la obra de Ancheta en las Huelgas, en la de Juanes y en El Greco.

En este siglo aparecen gran cantidad de ejemplos escultóricos de primera calidad que superan en muchos casos a la pintura, como son los de Berruguete, Vigarny y el Greco.

Alonso Berruguete incluye la escena de la aparición en los relieves del retablo de San Benito, posiblemente su obra maestra. Ildefonso, como monje antiguo y distinguido de la orden, no puede faltar en el retablo del convento benedictino (lám.13).

El conjunto se ejecutó de 1526 a 1532, es por tanto obra temprana. En la escena la Virgen aparece todavía próxima a Ildefonso. El artista ha interpretado libremente el texto y suprime las vírgenes al tiempo que representa a María de pie en el momento de la imposición: la sobriedad y belleza de la composición, formada solo por cuatro personajes, constituyen quizás el ejemplo más bello de la imposición en todo el renacimiento español.

Alrededor de esta misma fecha ejecuta Vigarny el retablo de alabastro de la capilla de la Descensión en la catedral de Toledo. El espacio central se dedica a la imposición de la casulla y la predela a dos escenas de la vida de San Ildefonso, ya vistas. El grupo carece del color del de Berruguete pero es, sin embargo, menos sobrio que éste, quizás por no poseer verticales tan marcadas y porque la abundancia de pliegues menudos y contrapuestos le dan más inestabilidad. Es, naturalmente un ejemplo de calidad como debía corresponder a la capilla titular del suceso.

Esta obra sirvió de modelo al relieve de la silla arzobispal del coro de la misma catedral que debió realizar el hijo de Virgarny, Gregorio Pardo.

Tanto Berruguete como Vigarny dejaron una gran escuela que siguió representando la imposición al estilo de sus maestros. Por ejemplo, el retablo de la capilla de Santa Ana de la catedral de Toledo, la sillería de Villoldo en la catedral de Avila (lám.16), el retablo de Torrecilla de la Orden, el de San Miguel de Ampudia, etc.

La última obra escultórica del XVI corresponde a la imposición del Greco. La ejecutó como parte de la decoración que debía enmarcar el cuadro del Expolio en la sacristía de la catedral de Toledo (lám. 14). Es relieve de pequeñas dimensiones en madera policromada. El milagro se representa sin vírgenes ni acompañantes de Ildefonso, solamente unos ángeles que ayudan a la Señora en el momento de la donación. María, sentada sobre nubes y querubines desciende hasta Ildefonso para premiar su obra. El santo obispo la contempla en suspenso y la mirada profunda expresa el sentimiento que más tarde será definido como éxtasis y característico de los santos de la Contrarreforma.

El relieve es una de las mejores obras escultóricas del Greco y comparativamente se le paga más caro que el cuadro.

En 1580 se encarga al Sodoma el motivo de la imposición para la capilla española del Santo Spirito de Siena, con lo que se inicia la proyección del tema en el extranjero.

Si abundante ha sido siempre la iconografía de la imposición puede imaginarse lo que será en el siglo XVII, cuando se unen el punto más álgido de la Contrarreforma y el momento de mayor expansión española. Puede decirse que ningún artista de categoría dejó de realizar, al menos una vez, esta escena: Velázquez, Murillo, Castillo, Valdés Leal, Zurbarán, Pereda, Sánchez Cotán, Gregorio Fernández, Maino, etc. y seguirán estos modelos o harán los suyos propios muchos artistas.

Las representaciones son casi siempre de pintura y los ejemplos de relieves o esculturas son más escasos, al contrario que en el siglo anterior.

En el XVII se generaliza la visión celestial en el momento de la imposición. La Virgen acude siempre sobre nubes, rodeada de ángeles, y cuando la interpretación es más naturalista aparece la visión de la gloria por rompimiento del cielo.

A pesar de esto, la visión medieval asoma intermitentemente por motivos de devoción. Hay temas iconográficos que vuelven a interesar para hacer más familiar la escena, así veremos que los ejemplos en que aparecen santos identificables de la leyenda dorada son mucho más frecuentes que en el XVI.

Cronológicamente la primera obra es tal vez la pintura de la catedral de Burgo de Osma. Artísticamente es arcaica y de proporciones y dibujo incorrecto, pero interesa su iconografía ya que vuelve a representar a santa Catalina con la espada del martirio y a santa Leocadia con el largo velo que muestra a Ildefonso. Además de esto, el artista imagina la escena como llevada a cabo no en la catedral de Toledo sino en un templo gótico?renacentista casi contemporáneo suyo, similar por ejemplo, a la cercana colegiata de Berlanga, cuyo arranque de bóvedas copia.

Dentro de la gran cantidad de ejemplos de imposición de este siglo, se pueden marcar unas líneas generales a las que, más o menos, se aproximan las representaciones.

Un grupo de ellas lo interpretan más cerca del espíritu medieval, éstas son las que quieren sobre todo acercar la escena al espectador, no solo por el carácter realista de las figuras sino, principalmente, por el ambiente cotidiano en que se desarrollan.

Dentro de esta corriente podemos incluir, en primer lugar, la imposición de Sánchez Cotán, del Museo de Granada (lám.17), en la que aparece la Virgen sentada realmente en la silla desde donde predicaba Ildefonso. Naturalmente no es una silla gótica sino un sillón del mobiliario usual en el XVII (recuérdese también la de la predicación de Ildefonso en el lienzo del Sagrario de Toledo). La Virgen ha descendido del cielo a la habitación de Ildefonso y la gloria ha quedado más arriba, como indica además, la mirada elevada de uno de los ángeles que acompañan a María. La presencia real y total de la Virgen en la tierra es tan natural como lo fue en el siglo XV.

Otra versión de Diego de Aguilar (Imposición del castillo de Oropesa) es más avanzada, se sirve de otros detalles para expresar este sentimiento. La Virgen aparece elevada sobre Ildefonso, sentada en el trono y coronada como reina del cielo. La escena se realiza también en un lugar determinado como puede verse por el jardín que asoma al fondo. Como en la etapa medieval los testigos de la Virgen son santos ya conocidos del espectador y relacionados con san Ildefonso: San Juan evangelista, que ya vimos en el cuadro de Blas de Prado, tres vírgenes identificables por sus atributos: Catalina e Inés, de la leyenda dorada, y Leocadia que se reconoce por la pequeña cruz que lleva en la mano y, claro está, por la inscripción de su nombre que aparece en el nimbo. Leocadia, era uno de los personajes más adecuados para la escena aunque no aparezca en ella durante la Edad Media. Leocadia trajo el mensaje de la Virgen a Ildefonso y en la literatura del siglo XVII la acompaña en la descensión: "Luego el alba salio/ de todos los gloriosos cortesanos/ Leocadia se quedó de los postreros, que sustentava (con glorioso assombro)/ la mano de la Virgen sobre el hombro" (102).

En el auto de la Descensión de Valdivieso, la vieja ve llegar a la Virgen con ángeles y con santa Leocadial (103) y vista la influencia que el teatro ejerció en la iconografía no es extraño pues que aparezca Leocadia en esta escena.

Al mismo grupo podrían pertenecer la imposición de Zurbarán en Guadalupe. La Virgen, sentada en?la cátedra de Ildefonso despliega la casulla que le sirve en una bandeja un paje celestial. Las santas que contemplan la escena podrían formar parte tanto del cortejo terrenal de Ildefonso como del celestial de la Virgen y difícilmente se reconoce a santa Catalina en la moza extremeña que asiste a la ceremonia plácidamente apoyada en su espada. Ildefonso, vestido como iban los contemporáneos de Guadalupe, deja a los pies de la Virgen su obra, cuya encuadernación corresponde perfectamente a un ejemplar del siglo XVII.

A este primer grupo, interesado sobre todo en señalar la cercanía del milagro, pudiéramos oponer un segundo, más preocupado por destacar la categoría del milagro. Está formado por obras realizadas por artistas extranjeros, en o fuera de España.

A este grupo pertenece primeramente la imposición de Saraceni de la catedral de Toledo. La escena está dividida en dos partes, una terrena con Ildefonso, los clérigos asustados que huyen y los que forman la procesión detrás de él, otra parte es la celestial: Virgen, ángeles y santas que intervienen sin mezclarse con los demás. La diferencia entre la santa Catalina de Zurbarán, que apenas pertenecía al cielo y las vírgenes de Saraceni, que apenas si miran la tierra, nos indica dos maneras distintas de interpretar el mismo asunto. Saraceni lo que quiere es dar dignidad y categoría a la escena, dentro naturalmente, de un tono naturalista en las figuras.

Otro ejemplo en este mismo sentido es la imposición de Pietro del Po. Esta pintura, enviada de Italia, fue ejecutada posiblemente conociendo solamente la narración general del milagro, sin detalles; en la obra, clasicista, cuenta sobre todo la belleza de la composición y el dibujo de las figuras.

De las obras que permanecieron en el extranjero es importante la de Rubens, que tiene en España imitadores. La imposición fue encargada por el archiduque Alberto, y está hecha como tríptico con las figuras de Alberto e Isabel. Una copia se guarda en el museo de Lugo (lám.18).

La interpretación de Rubens, es grandiosa, quizás la más grandiosa, exceptuado el fresco de Lucas Jordán. La escena se desarrolla en una magnífica estancia palaciega, en cuyo trono ?que se hace difícil pensar sea la silla de Ildefonso? está la Virgen. Testigos acostumbrados son las vírgenes y dos supuestos acólitos de Ildefonso. Testigos excepcionales los archiduques y sus santos patronos. Ildefonso deja en el suelo, no la mitra, sino el sombrero de cardenal y besa solicito la casulla que le tiende la Virgen.

La copia permite hacerse una idea de la calidad del original.

No obstante, ni el original ni la copia española tienen el error iconográfico que le imputaba el padre Interián a "un pintor flamenco famoso" y que, se creía era la versión de Rubens precisamente. Dice Interián: "es error rarísimo, el que he observado en una imagen bastante célebre de San Ildefonso... la que hizo en Flandes un pintor de bastante fama. En dicha imagen se ve pintado al glorioso Prelado (San Ildefonso)... vestido con alba, manípulo y estola, pero desnudos totalmente los pies, lo que no puedo aprobar. Porque aun dado que así hubiese andado el Santo alguna vez (lo que tengo por muy dudoso y aun por falso, singularmente siendo ya prelado de Toledo), debiera sin embargo pintarse calzado, cuando iba o estaba para celebrar, como se le representa en dicha imagen, particularmente en aquel tiempo en que ya estaban recibidas las sagradas y siempre venerables ceremonias de la Misa" (104).

Otro tipo de interpretación en el XVII es imaginar la escena en la intimidad, simplemente la Virgen y su defensor, sin más personajes. Se señala lo principal: el regalo que María trae a su "capellán" y la actitud emocionada de Ildefonso. Posiblemente la que más subraya esta intimidad es la obra del Salvador de Granada, del círculo de Pedro de Moya.

También de este estilo, aunque con su manera personal, es la imposición de Valdés Leal de la catedral de Sevilla.

Finalmente queda el grupo más numeroso y el que mejor refleja la visión que del milagro tenía la gente del siglo XVII. Corresponde a las versiones que incorporan en su iconografía los personajes sacados de Lope y Valdivieso. La figura más repetida es la de Ana de Mendo, la vieja devota de la comedia de Lope que ve el milagro alumbrada por la vela que le da un ángel. Su figura es familiar al arte del XVII, bien apareciendo sola, como figura de medio cuerpo en primer plano (Castillo, Orrente, Van de Pere, Murillo (lám. 19), retablo de Ntra. Sra. de la Encina de Ponferrada, retablo del convento del Rosario en Zafra, relieve de los Jesuitas de Toledo), bien con la historia más completa, como aparecen en el cadro de Cajés del Prado (lám. 15) y en la imposición de Orrente de museo de Valencia.

En el lienzo de Cajés, Ana recibe de los ángeles la vela para asistir a la entrega de la casulla y en el de Orrente aparece dos veces, una, en primer plano, presenciando el milagro con el ángel que le da la luz, y otra, al fondo, formando parte de la procesión con los ángeles, la Virgen y San Ildefonso que les siguen. Seguramente todo este escenario está sacado, incluido el vestuario, de una representación teatral en la que, en algún momento, se haría una procesión quizás para ir al altar de la Virgen del Sagrario, imagen que la Virgen abraza antes de marcharse, tanto en la comedia de Calderón como en la de Valdivieso.

El reflejo del teatro de estos dos últimos autores no se puede dar sin embargo, en una pintura del siglo XVI, anónima (colección particular madrileña) y en el retablo de San Miguel de Medina del Campo, también del XVI, los cuales no obstante, cuentan ya con la figura de la vieja con la candela, lo cual muestra la influencia de la leyenda popular que inspiró a los autores teatrales del XVII, o a la existencia de otras piezas teatrales no tan famosas pero sí igualmente populares en el XVI.

También el teatro influye en el grabado de la portada del *Libro de la Descensión de Nuestra Señora* de Portocarrero (105), en él se imagina el momento de la imposición ante un altar sobre el que está la imagen del Sagrario, según las instrucciones que Valdivieso da

en su auto, pues en él indica que la imagen debía figurar en un altar para que María la pudiese abrazar antes de subir de nuevo al cielo. Con esto, además, se da pública aprobación a la imagen, puesto que ya lo había hecho antes la Virgen real:

"Como vna a ti y a mi nos considera
a ti y a mi, un mismo culto ofreçe
por ti a mi me engrandeçe y me venera
y a ti por mi, te honra y engrandençe de mi por ti,
la interçesion espera
a ti por mi alcançada, le agradece
y por ti en el cielo, me conozco honrada,
y tu por mi, en la tierra venerada (106).

Interesante es también la versión de Maino. En ella Ildefonso aparece vestido de pobre fraile con sandalias y hábito raído: el realismo nos recuerda algunos de los personajes de Caravaggio rechazados por la Iglesia como no convenientes. La versión de Maino, que no debía conocer el Padre Interián pues la hubiese censurado, no debió tener mucha aceptación en España, por no corresponder el aspecto triunfal que la Iglesia quería dar a sus imágenes. La versión, que conocemos por una copia, permite suponer el valor del original con la calidad pictórica de Maino y la sinceridad y hondura de sus personajes.

Ya en la frontera del siglo XVIII surge la versión más grandiosa y espectacular del milagro de Ildefonso. A ella se dedica todo el techo de la sacristía de la catedral de Toledo (lám. 20). El autor de obra tan comprometida es Lucas Jordán. Con él recibe la imposición la mayor solemnidad de su historia y se alcanza la cumbre en la interpretación triunfal del milagro. Es el apogeo de la elevación de la Virgen sobre los mortales que se iniciara en la Contrarreforma.

En este caso, más que la descensión de la Virgen, lo que se representa es la ascensión de Ildefonso, al permitírsele contemplar la gloria en todo su esplendor y nunca como ahora está más justificada la huida de los personajes que le acompañan.

Pocos temas medievales persistieron con tanta asiduidad en el arte de un país y aun menos tuvieron la suerte de coronarse con un ejemplo de tan alta calidad como este.

Ildefonso, el monje sencillo de las miniaturas de San Julián y el obispo famoso de las Cantigas, no ha aparecido nunca tan glorioso como en el fresco de Jordán, en el que, simple sacerdote, no precisa de ninguna categoría terrena para contemplar el mayor despliegue de gloria que le haya sido mostrado a santo alguno anteriormente, ni para recibir el regalo que la propia reina del cielo con toda su grandeza le concede.

El techo, en toda su extensión, es la apertura del cielo para la descensión de María, subrayada por los contraluces de los ángeles que forman círculo alrededor. Dentro de él, ángeles y santos contemplan la escena: un rayo de luz divina baja del centro señalando a la Virgen que, coronada y llevada por los ángeles, va a entregar la casulla a Ildefonso. En la parte inferior del techo, al fondo de la sala, un pequeño espacio está reservado para mostrar la sorpresa y el temor de los hombres que acompañan a Ildefonso.

Así representa Jordán el milagro medieval que distingue y ensalza a San Ildefonso para gloria y honor de la iglesia de Toledo "Primada de las Españas".

En el siglo XVIII la iconografía de la imposición es menos frecuente, aunque se le dedican unos cuantos retablos de categoría. Como siempre, Toledo es el que más ejemplos nos ofrece.

En la iglesia de los jesuitas además de la imposición de la portada, se encarga a los González Velázquez que representen el mismo asunto en el fresco que ha de figurar como retablo de altar mayor. La escena, contemplada por santos jesuitas, subraya en la parte inferior, las obras escritas por San Ildefonso, causa de la visita de la Virgen.

En la catedral son dos los lugares que han de contar ahora con el milagro de la casulla. Uno, la capilla de Reyes Nuevos, para la que hizo Maella su lienzo, y otro, la capilla de San Ildefonso, de donde se quitó el retablo gótico para poner el relieve de mármol de

Francisco Alvarez, ambos con sentido grandioso también, pero no con mucha fuerza.

En Madrid, el retablo de las Trinitarias de San Ildefonso puede considerarse dentro de la tradición del siglo XVII.

Finalmente, como ejemplo de la difusión del tema y de la iconografía del XVII en América, tenemos el lienzo de Vázquez Ceballos, en el Museo Colonial de Bogotá, donde se incluyo el personaje del auto de Valdivieso en la escena de la imposición.

Milagros de San Ildefonso

Es extraño la poca representación que se hace de los milagros efectuados por las reliquias o la intercesión del santo.

Los ejemplos habría que buscarlos sobre todo en Zamora, sede de sus reliquias ya que Toledo no encargó obras de este tema ni propagó sus milagros que recordaban donde estaba, y no debían estar, según ellos, el cuerpo de su santo patrón.

Ejemplo de calidad en esta iconografía lo tenemos en el retablo de Fernando Gallego, en Zamora, que muestra al obispo de la ciudad enseñando el arca de las reliquias de San Ildefonso, en las que buscan curación algunos enfermos, según el relato de Gil de Zamora ya comentado.

Dentro de este apartado se podría incluir también la escena del retablo de la iglesia de San Ildefonso de Jaén.

En él se representa el descenso de la Virgen a esta ciudad, efectuado según la leyenda, cuando el ataque musulmán a la población en 1430. En este "descenso" la Virgen iba acompañada de un hombre "muy semejante a la imagen de San Ildefonso en el altar de su iglesia... y el hombre que a San Ildefonso semejábase mostraba abierto un libro ante los ojos de aquella Señora" (107).

Estos son los únicos ejemplos que conocemos hasta ahora sobre este tema específico.

NOTAS:

(1) Portocarrero, Francisco. *Libro de la Descensión de Nuestra Señora a la santa Yglesia de Toledo*. Madrid, 1616, fols. 54 y 54v.

(2) Véase sobre este tema Rosa López Torrijos: *Iconografía de San Eugenio de Toledo.* "Anales Toledanos", 1977, págs. 16?19.

(3) Véase Martín Gamero, Antonio: *Historia de la ciudad de Toledo*. Toledo, 1862 pág. 940 y Kagan, Richard L.: La Toledo del Greco en *'El Greco de Toledo'*, Madrid-Toledo 1982 págs. 35-40.

(4) Publicado por Enrique Flórez en *España Sagrada. Theatro Geographico histórico de la Iglesia de España*. Madrid, 1747, V, apéndice 6.

(5) Publicado por E. Flórez, ob. cit. V, apéndice 8.

(6) García Rodríguez, Carmen. *El culto de los santos en la España romana y visigoda*. Madrid 1966, pág. 45. Véase también Bauouin de Gaiffier. *Les Vies de S. Ildephonse. A propos d'attributions discutées* "Annalecta Bollandiana" 1976 pág. 235-244. Sobre la introducción de los milagros más famosos de San Ildefonso (aparición de Santa Leocadia e imposición de la casulla) véase Angel Custodio Vega *De patrologia española: San Ildefonso de Toledo, sus biografías y sus biógrafos. Y sus Varones Illustres*. "B.R.A.H." 1969 pág. 35-107.

(7) Sobre la figura de San Ildefonso en la literatura española véase el interesante estudio de Joseph Snow *Esbozo de la figura de San Ildefonso de Toledo (607-667), a través de mil años de literatura española* "Anales Toledanos" 1984 pág. 19?43, obra que debe consultarse para conocer fuentes y textos literarios referentes a San Ildefonso y a su difusión por Europa.

(8) García Rodríguez, ob. cit., p. 344.

(9) Véase Rosa López Torrijos: *La iconografra de Santa Leocadia* "Anales Toledanos" 1985, pág. 9-10.

(10) Flórez, ob. cit., V, pág. 508-509.

(11) Braegelmann, A. The l8ife and writings of Saint Ildefonsus of Toledo Washington 1942, pág. 24?25.

(12) Pérez de Urbel, Justo: *Los monjes españoles en la Edad Media*, Madrid, 1933, I pág. 338.

(13) Blanco García, Vicente: San Ildefonso. De virginitate Beatae Mariae. Madrid, 1937 pág. 33.
Braegelmann ob. cit., pág. 28.

(14) Hernández, Miguel: *Vida, Martyrio y Translación de la gloriosa Virgen y Martir santa Leocadia*. Toledo, 1591, fols. 6161v.

(15) Ribadeneyra, Pedro de: *Flos sanctorum de las vidas de los santos*. Madrid, 1761, I pág. 239 Parro, Sixto R, Toledo en la mano. Toledo, 1857, I, pág. 42.

(16) Portocarrero, ob. cit., fol. 84-84v.

(17) Fita, Fidel: *Traslación é invención del cuerpo de San Ildefonso. Reseña Histórica, por Gil de Zamora* "B.RA.H.", 1885, VI, pág. 60-71.

(18) Ibidem, pág. 62.

(19) Ibidem, pág. 63.

(20) Ibidem, pág. 6770.

(21) Esteve Barba, Francisco: *San Ildefonso de Toledo, el capellán de la Virgen*. Madrid 1941, pág. 104.

(22) Quintana dueñas, Antonio de, *Santos de la imperial ciudad de Toledo y su arzobispado* Madrid, 1651, pág. 307.

(23) Manuscrito latino de 1308 publicado por Juan Tamayo de Salazar: *Anamnesis sive commemoratio omntvm sanctorum Hispanorum*. Lyon,1651, VI pág. 246 ss.

(24) Martínez de Toledo, Alfonso. *Vidas de San Ildefonso y San Isidoro* apud Madoz, José *San Ildefonso de Toledo a través de a pluma del Arcipreste de Talavera*
Madrid 1943, pág. 65.

(25) Ibidem pág. 83.

(26) Quintanadueñas ob. cit. pág. 293-94.

(27) Ibidem pág. 305.

(28) Documento citado por Parro (ob. cit. I pág. 353-354).

(29) Ibidem I pág. 522.

(30) Quintanadueñas ob. cit. pág, 476.

(31) Ribadeneyra ob. cit. pág. 239.

(32) Quintanadueñas ob. cit. pág. 308.

(33) Parro ob. cit. II pág. 84.

(34) Gil Calvo, Joaquín *La iglesia de San Ildefonso y la casa profesa de la Compañía de Jesús en Toledo* "Anales Toledanos 1973 VI pág. 228.

(35) Gómez Moreno, Manuel *Catálogo Monumental de España. Zamora* Madrid 19271 pág. 155.

(36) Gómez Moreno ob. cit. I pág. 109.

(37) Tormo E. *Las iglesias de Madrid Madrid* 1972 (reedición de los fascículos de 1927 pág. 180-182.

(38) Quintanadueñas ob. cit. I pág. 307.

(39) Tormo, Elías *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispanoamericanos*, Madrid 1942, I pág. 59.

(40) Ibidem II pág. 21.

(41) Rosa López Torrijos. *La iconografía de San Ildefonso en el códice Ashburnham* "Anales Toledanos" 1982, p. 7-20.

(42) Berceo, Gonzalo de *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid 1968, p. 18-19.

(43) Vega Carpio, F. Lope de *Comedias de Vidas de Santos y leyendas piadosas. El capellán de la Virgen*, Publicadas por la Real Academia Española, Madrid 1895 IV pág. 489.

(44) Interián de Ayala, Juan *El pintor christiano y erudito*. Madrid 1782 II pág. 83.

(45) Mále, Emile *L'art religieux de la fin des Moyen Age en France*. Paris 1908, pág. 710.

(46) Réau, Louis *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1958 III 2a pág. 710.

(47) Salazar de Mendoza ob. cit. pág. 119.

(48) Herrera, Pedro de *Descripción de la Capilla de nuestra Señora del Sagrario de Toledo* Madrid 1617. Descripción e las fiestas fol. 80v.

(49) Schreiber, Georg *Deutschland und Spanien*.Düsseldorf 1936 pág. 133.

(50) Salazar de Medoza ob. cit.

(51) Pérez Sánchez, A. E. *Las series dispersas del Greco*. En "El Greco de Toledo". Madrid 1982 pág. 152.

(52) Martínez de Toledo apud Madoz ob. cit. pág. 95.

(53) Esto mismo cuenta Gautier de Coincy en su *Liber de miraculis sanctae Dei Genitricis Mariae* (ed. F.F. Crane 1925).

(54) Beneficiado de Ubeda *Vida de San Ildefonso* "Biblioteca de Autores Españoles" *Poetas anteriores al siglo XV* Madrid 1952 pág. 328.

(55) Martínez de Toledo apud Madoz ob. cit. pág. 87.

(56) Calderón de la Barca, Pedro Comedia famosa. *La Virgen del Sagrario. Su origen, pérdida y restauración*. Barcelona 1771 s.p.

(57) Martínez de Toledo, Alfonso *Vidas de San Ildefonso y San Isidro*, apud Madoz José *San Ildefonso de Toledo a través de la pluma del Arcipreste de Talavera*. Madrid 1943 pág. 92-93.

(58) Pisa, ob. cit. fol. 5 v.

(59) Madoz ob. cit. pág. 23.

(60) Roschini, Gabrielle *Diccionario mariano*, Barcelona 1964 pág. 265.

(61) *New Catholic Encyclopedia*.Washington 1967 IX pág. 265.

(62) Berceo ob. cit. Prólogo de Antonio G. Solalinde pág. XVIII.

(63) Véase nota 52.

(64) Berceo ob. cit. prólogo pág. XX ss.

(65) García Rodríguez ob. cit. pág. 344.

(66) Braegelmann ob. cit. pág. 28.

(67) Salazar de Mendoza ob. cit. pág. 141. Véase también Rivera Recio, Juan F. *Los arzobispos de Toledo. Desde sus orígenes hasta fines del siglo I*. Toledo 1973 p. 84.

(68) Mále ob. cit. pág. 209.

(69) Salazar de Mendoza ob. cit. pág. 123. Sobre el sello del cabildo en el siglo XIII puede verse *Del tesoro de la catedral primada* "Toledo" 1925 pág. 1085.

(70) Fita ob. cit. VII pág. 60.

(71) Salazar de Mendoza ob. cit. pág. 81-82.

(?2) Berceo ob. cit. pág. 15?16.

(73) Parro ob. cit. I pág. 41.

(74) La fotografía y la información sobre el relieve de esta portada me han sido facilitadas por Ma Teresa Pérez Higuera, a quien doy aquí las gracias.

(75) Voragine, Jacques de *La légende dorée*. Paris 1967 II pág. 389.

(76) Réau ob. cit. III la pág. 265.

(77) Ibidem pág. 170 y 172.

(78) Ibidem pág. 30.

(79) Salazar de Mendoza ob. cit. pág. 125.

(80) Butrón, Juan de *Discursos apologéticos en que se defiende el arte de la pintura* Madrid 1926 fol. 36v.

(81) Mále, Emile *L'art religieux de la fin du XVIe. siécle du XVIIe. siécle et du XVIII siécle*. Paris 1951 pág. 194.

(82) Roschini ob. cit. pág. 278.

(83) Mále, ob. cit. 1951, pág. 30.

(84) Ibidem pág. 30-31.

(85) Roschini ob. cit. pág. 174.

(86) Mále ob. cit. 1951 pág. 34.

(87) Blanco García-Campos Ruíz ob. cit. pág. 55.

(88) Fernández-Prieto Enrique *Octavario del Glorioso San Ildefonso Patrono de la ciudad de Zamora*. Zamora 1952, pág. 9.

(89) Salazar de Mendoza, ob. cit. pág. 76.

(90) Ibidem pág. 76-77.

(91) Schreiber ob. cit. pág. 133.

(92) Ibidem pág. 430.

(93) Ibidem pág. 132.

(94) Menéndez Pelayo, M. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* IV Madrid 1895, pág. CXVIII.

(95) Vega Carpio, F. Lope de ob. cit. IV pág. 474.

(96) Valdivieso, Joseph de *Auto famoso de la Descensión de nra. Señora, en la santa yglesia de Toledo*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.

(97) Herrera ob. cit. fol. 88v.

(98) Valdivieso ob. cit. manuscrito fol. 21v. 22.

(99) Rouanet, Léo *Un auto inédito de Valdivieso* "Homenajea Menéndez Pelayo". Madrid 1899 I pág. 61.

(100) Calderón de la Barca, Pedro, *Comedia famosa: La Virgen del Sagrario. Su ortgen pérdida y restauración*. Barcelona 1771 s. p Sobre el tema puede verse más ampliamente, Rosa López Torrijos, *Infuencia del teatro en la iconografía de San Ildefonso*, "Archivo Español de Arte" 1978 pág. 430-138.

(101) Herrera ob. cit. Certamen poético. Octava de Góngora fol. 41.

(102) Ibidem, fol. 47.

(103) Valdivieso ob. cit. manuscrito fol. 20.

(104) Interián de Ayala ob. cit. pág. 83-84.

(105) Portocarrero, Francisco *Libro de la Descensión de Nuestra Señora*, Madrid; (1616).

(106) Valdivieso ob. cit. manuscrito fol. 23.

(107) Citado por Chamorro Lozano, José *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*. Jaén 1954 pág. 263-264.

OBRAS CONSULTADAS PARA ESTUDIO

Siglo XI

Ciclo

1- Miniaturas del códice *De virginitate Mariae*. Florencia. Biblioteca Mediceo Laurenziana (Ash. 17-2).

2- Miniaturas de la obra de San Ildefonso *De Virginitate Sanctae Mariae*. Parma. Biblioteca Palatina. Ms. 1650. (lám. 1)

Siglo XIII

Ciclo

3- Historia de San Ildefonso. Miniaturas del libro *Vita S. Ildephonsi* Madrid. Biblioteca Nacional Ms. 10087 (lám. 2 a 5). Serie de 14 miniaturas que componen el ciclo más completo de la historia de San Ildefonso.
Las 14 escenas representadas son: 1) Ildefonso marchando al convento, 2) recibiendo el hábito, 3) arrodillado ante la Virgen, 4) Ildefonso y Joviniano, 5) Ildefonso y Helvidio, 6) Ildefonso discutiendo con los judios, 7) Ildefonso con un ángel, 8) Ildefonso con un obispo, 9) Aparición de santa Leocadia, 10) Ildefonso con el rey, 11) Ildefonso con cuatro personas, 12) Imposición de la casulla por la virgen, 13) Ildefonso diciendo misa, 14) entierro de san Ildefonso

4- Historia de San Ildefonso. Miniaturas de las *Cantigas de Santa Maria*. Monasterio del Escorial. Biblioteca T-I-1.
Seis escenas, 1) Ildefonso escribiendo el libro De Virginitate, 2) la disputa con los herejes, 3) la procesión a la basílica de santa Leocadia, 4) la aparición de la santa, 5) la imposición del alba, y 6) el castigo de Siagrio, sucesor de Ildefonso que quiso ponerse el alba milagrosa y murió ahogado.

5- Libro de los Concilios de Toledo. Madrid. Biblioteca Nacional. Dibujos a pluma insertados en la historia de los Concilios

siglo XIV

6- Aparición a san Ildefonso. Miniatura del Libro *Miracles de Notre-Dame*. París. Biblioteca Nacional. Jean Pucelle.

Imposición de la casulla a san Ildefonso

7- Relieve de la puerta del Perdón. Toledo. Catedral. s. XIV.

8- Medallón de escultura de la Puerta del Sol. Toledo. S. XIV-XVI (lám? 6).

Siglo XV

Figura aislada

9- San Ildefonso de pontifical. Valencia Museo de la Catedral.

10- Zaragoza. Santa Catalina. 1454.

San Ildefonso con donante

11- Retablo de San Agustín y San Ildefonso. Játiva. Colegiata. Capilla cardenal Alonso de Borja. Obra de Jacomart.

Ciclo

-Retablo capilla san Ildefonso. Zamora. Catedral. Fernando Gallego.
Corresponden a la historia de san Ildefonso las tres tablas inferiores en las que se representan:

12- Aparición de santa Leocadia.

13- Imposición de la casulla

14- Presentación de las reliquias de San Ildefonso a los enfermos por el obispo Suero Pérez de Velasco.
- Retablo de san Ildefonso.
Covarrubias (Burgos). Museo de la Colegiata. 2a mitad del siglo XV (lám. 7). Serie de 5 tablas en las que se representan:

15- Predicación de Ildefonso.

16- Ildefonso escribe *De Virginitate*.

17- Imposición de la casulla.

18- Ildefonso diciendo misa.

19- Ildefonso acostado ante una aparición.

Imposición de la casulla

20- Illescas. Iglesia parroquial. Capilla lateral. .

21- Pintura mural. Toledo. Convento de Santa Clara. 1a mitad del siglo XV.

22- Tabla del antiguo retablo de san Agustín y san Ildefonso. Játiva Colegiata. Obra de Jacomart.

23- Retablo de la Virgen. Villalcázar de Sirga (Palencia). Obra del maestro Alejo, segunda mitad del siglo XV.

24- Cantoral. Toledo. Catedral.

25- Relieve. Bóveda interior del puente de Alcántara. Toledo. Fines del siglo XV.

26- París. Museo del Louvre. Maestro de san Ildefonso.

27- Madrid. Museo del Prado. Obra del llamado maestro de las 11.000 vírgenes (lám. 8).

28- Segovia. Antes en la iglesia de San Martín. Obra del maestro de las 11.000 vírgenes, o de su círculo

29- Capilla de san Ildefonso. Burgo de Osma. Catedral. Hacia 1.500.

30- Portada iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Torrelaguna (Madrid) Obra de fines del XV o principios del XVI.

31- Colección Higgins. Worcester. Massachusetts. (Antiguamente col. Pacully de París).
Tabla central del tríptico de San Ildefonso (las otras dos tablas de san Isidoro y san Leandro en el museo de Bellas Artes de Valladolid). Obra de fines del siglo XV atribuída a un seguidor de Memling, conocido como maestro Pacully.

Siglo XVI

Imagen aislada

32- Toledo. Iglesia de san Salvador. Capilla santa Catalina.
Principios del siglo XVI. Círculo de Juan de Borgoña.

33- Toledo. Catedral. Capilla Mozárabe.

Tabla del retablo de la capilla. 1508-10. Intervienen Borgoña Villoldo y Francisco de Amberes.

34- Toledo. Catedral. Sala Capitular.
Fresco de la sala capitular. Juan de Borgoña 1510.

35- Toledo. Catedral. Capilla de la Torre.
Estatua de la portada. Obra de Gregorio Pardo. 1537.

36- Toledo. Catedral. Sillería alta del coro. Obra de Felipe Vigarny 1539-1543.

37- Toledo. Museo de Santa Cruz. Se atribuye a Correa y Comontes o a su escuela. Hacia 1550.

38- Retablo capilla san Bernardo. Zaragoza. La Seo.

39- Retablo capilla de Diego Caballero. Sevilla Catedral.
Pedro de Campaña 1555.

40- Altar de la iglesia del monasterio del Escorial.
Obra de Diego de Urbina. 1582.

41- Escultura. Toledo. Museo de Santa Cruz.
Obra de Diego Velasco entre 1582 y 1592.

42- Madrid. Museo del Prado
Puerta de un tríptico, cara exterior. Obra de Otto van Veen o Venius. Hacia 1589 (lám. 9).

43- Granada. Iglesia de San Ildefonso.
Retablo del altar mayor. Fines del siglo XVI.
S. Ildefonso con donante.

44- San Ildefonso con Alonso Salcedo. Toledo. Catedral. Sacristía.
Puerta del tríptico de la Cena. Juan de Borgoña.

45- San Ildefonso con D. Alfonso de Idiázquez. Madrid. Museo del Prado.
Otto van Veen, 1589 aprox. (lám. 10).

46- Sagrada Familia, San Juan Evangelista, San Ildefonso y el maestro Alonso de Villegas.
Madrid. Museo del Prado. Obra de Blas de Prado, 1589 (lám. 11).

Ciclo

- Retablo capilla Descensión Toledo. Catedral. Felipe Vigarny 1524-27. Se representa:

47- Predicación de san Ildefonso (lám. 12).

48- Aparición de santa Leocadia.

49- Descensión de la Virgen a premiar a san Ildefonso.

Escenas de la vida de san Ildefonso
Predicación de san Ildefonso

50- Valladolid. Museo Arqueológico Provincial.

Aparición de la Virgen

51- Dueñas (Palencia). Iglesia Ntra. Sra. Asunción. Retablo lateral.
Obra del siglo XVI.

52- Calatayud (Zaragoza). Iglesia de Santa María. Claustro.

Tabla resto de un retablo del siglo XVI.

53- Bercial del Barco (Zamora). Iglesia parroquial.
Retablo principal.

Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso

Véase Rosa López Torrijos, *La iconografia de Santa Leocadia de Toledo*. "Anales Toledanos" 1985 pág. 27.

Imposición de la casulla a San Ildefonso

54- Sevilla. Colección Marqués de Almunia. Tabla.

55- Toledo. Catedral. Sala capitular.
Fresco. Juan de Borgoña. 1510-11.

56- Dallas (U.S.A.) Meadows Museum
Tabla. Juan de Borgoña.

57- Caramulo (Portugal)
Pintura de un discípulo de J. de Borgoña.

58- Madrid. Colección particular.
Siglo XVI. Círculo de Juan de Borgoña.

59- Valdemoro (Madrid) Iglesia Parroquial
Siglo XVI. Influencia de Juan de Borgoña.

60- Toledo. Catedral. Capilla Ntra. Sra. la Antigua.
Tabla lateral del retablo.

61- Pittsburgh. Pennsylvania (U.SA.)
Carnegie Institute
A.Isenbrant

62- León. Catedral. Museo.

63- Lausana (Suiza). colección Baud.
Atribuida a Andrés López y Antón de Vega, pintores documentados en 1505 y 1511.

64- Toledo. San Andrés.
Antonio de Comontes y Juan de Borgoña, 1513.

65- Covarrubias (Burgos). Santo Tomás.

66- Alcalá de Henares. Capilla de San Ildefonso. Relieve portada.

67- Burgos, Catedral. Sillería del coro.
Felipe Vigarny y otros. Hacia 1510.

68- Alcalá de Henares. Capilla de san Ildefonso.
Medallón del sepulcro del Cardenal Cisneros. Bartolomé Ordónez.

69- Guadalajara. Concatedral. Capilla del Santísimo.

70- Ampudia (Palencia). San Miguel, Capilla de san Ildefonso.
Relieve del retablo, obra de escuela burgalesa posterior a 1521.

71- Glasgow. Colección Stirling Maxwell.
Tabla del siglo XVI atribuida a Jerónimo Cosida.

72- Jaén. Catedral. Relieve sillería del coro.

73- Atienza (Guadalajara). Santa María del Rey. Relieve.

74- Valladolid. Museo Nacional de Escultura.
Relieve del retablo de San Benito. Obra de Berruguete. 1526-39, (lám. 13).

75- Toledo. Hospital Tavera. Bautista Vázquez el Viejo y Alonso Berruguete 1554-61.

76- Burgos. Museo.
Obra de la primera mitad del XVI. Influencia de Berruguete.

77- Soria. Santa María del Espino. Relieve.
Obra del siglo XVI de influencia de Berruguete.

78- Torrecilla de la Orden (Valladolid). Iglesia parroquial.
Relieve. Obra de influencia de Berruguete.

79- Toledo. Catedral. Sillería del coro. Medallón silla arzobispal
Gregorio Vigarny.

80- Palencia. Catedral. Capilla de san Ildefonso. Relieve
Obra de Juan de Balmaseda 1549.

81- Ciudad Real. Catedral. Retablo mayor.
Obra de Giraldo de Merlo y Juan Hasten.

82- Toledo. Convento de Santa Clara.
Obra de Pedro de Cisneros, de 1535.

83- Toledo. Museo de Santa Cruz. Depósito del Museo del Prado.
Juan Correa.

84- Avila. Catedral. Sillería del coro
Obra de Isidro de Villoldo. 1544 (lám. 16).

85- Toledo. Catedral. Capilla de Santa Ana.
Relieve del banco del retablo.
Círculo de Vigarny, quizá de su hijo Gregorio Pardo.

86- Peñafiel (Valladolid) iglesia de Santa María
Retablo capilla de la epístola
Taller palentino, influencia de Vigarny.

87- Logroño. Santa María la Redonda.
Relieve del retablo de la capilla lateral lado norte.

88- Castrogonzalo (Zamora). Iglesia parroquial.
Retablo altar mayor. Tabla lateral. Hacia 1550.

89- Calatayud (Zaragoza). Colegiata de Santa María.
Tabla del antiguo retablo.

90- Burgo de Osma. Catedral. Retablo mayor. Relieve.
Obra de Juan de Juni que la realizó con Picardo y Peranchís o Pedro Andrés.

91- Arévalo (Ávila). Iglesia del Salvador. Capilla Alonso Avila Obra de Juan de Juni y su hijo Isaac. 1573-80.

92- Ocaña (Toledo). Santo Domingo. Relieve de la sillería.
La sillería proviene de un convento de Almagro. Es otra de 1573.

93- Jaén. San Ildefonso. Relieve de la portada.
Obra de Andrés de Vandelvira, 1545-54.

94- Granada. San Ildefonso. Relieve de la portada.
Obra de Diego de Aranda, 1555 aprox.

95- Belmonte (Cuenca). Iglesia parroquial
Retablo de la Vida de la Virgen. Siglo XVI.

96- Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) Iglesia Regina Coelis.
Relieve del retablo.

97- Burgos. Monasterio de las Huelgas.
Obra de Juan de Anchieta y Martín Ruíz de Zubiate.

98- Medina del Campo (Valladolid). San Miguel. Retablo.
Leandro de Carrión 1567.

99- Dueñas (Palencia). Ntra. Sra. de la Asunción.
Véase n° 51.

100- Sevilla. Catedral. Capilla de Diego Caballero.
Tabla lateral del retablo de la Purificación.
Obra de Campaña y Alfián, 1555.

101- Siena (Italia). Santo Spirito. Capilla española.
Sodoma 1580.

102- Toledo. Catedral. Sacristia. Relieve.
Obra de El Greco de 1585 a 1587 (lám. 14).

103- Valladolid. Museo Arqueológico.
Obra atribuída a Gregorio Martínez.

104- Antiguamente en Madrid, colección Serafín G. de la Huerta
Luis de Vargas.

105- Barcelona. Ant. colección Babra.

106- Madrid. colección particular.
Pintura anónima del siglo XVI.

107- Valencia. Colegio del Corpus Christi. Tabla de un díptico.
Finales del siglo XVI, escuela de Juan de Juanes o de su hija Margarita.

108- Totana (Murcia). Iglesia de Santiago. Retablo capilla lateral.
Siglo XVI muy avanzado.

109- Miraflores de la Sierra (Madrid). Iglesia parroquial.
Retablo de Alonso Callejo, 1597.

siglo XVll

Figura aislada

110- Monasterio de El Escorial.
Obra de El Greco, 1610-1614.

111- Madrid. Museo del Prado. Copia de El Greco atribuida a Cajés.

112- Toledo, Museo de Santa Cruz.
Otra copia del original de El Greco, copia antigua de dimensiones similares.

113- La Guardia (Toledo). Parroquia. Capilla Concepción.
Obra de Nardi. 1632.

114- Toledo. Catedral. Muro lateral de la fachada del Perdón.
José Sánchez 1637.

115- Madrid. Convento Benedictinas de San Plácido
Obra de Manuel Pereira. 1653-66.

San Ildefonso con otros personajes

116- Madrid. Biblioteca Nacional. Grabado del libro de Salazar de Mendoza *Vida del Glorioso Doctor San Ildefonso de Toledo*.
Impreso en Toledo en 1618.

117- San Ildefonso y santa Bárbara. La Guardia (Toledo).
Iglesia parroquial. Capilla de la Concepción
Angelo Nardi. 1632.

Ciclo

- Toledo. Catedral. Capilla del Sagrario.

118- Predicación de San Ildefonso.

119- Aparición de Santa Leocadia.
Estas obras fueron contratadas junto a las series de San Eugenio y Santa Leocadia por Cajés y Carducho. 1615.

120- Imposición de la casulla.
Aunque incluida en la serie del Sagrario, es obra aparte enviada desde Italia y realizada por Saraceni en 1613.

121- Imposición de la casulla. Toledo. Antecapilla del Sagrario.
Copia del lienzo anterior. Probablemente obra de Francisco de Aguirre hecha en 1645.

Escenas de la vida de San Ildefonso
Ildefonso escribiendo inspirado por la Virgen

122- Illescas (Toledo). Hospital de la Caridad. Altar lateral.
Firmado por Domenico Theotocopuli. 1600.

123- Washington. National Gallery.
Réplica del taller de El Greco.

124- Granada. Iglesia de San Ildefonso. Capilla lateral. Retablo.
Obra de Juan García Corrales.

Disputa con los infieles

125- Granada. Iglesia de San Ildefonso. Capilla lateral. Retablo.
Obra de Juan García Corrales, compañera del anterior.

Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso

- (Véase Rosa López Torrijos. *La iconografía de Santa Leocadia de Toledo* "Anales Toledano") 1985, pág. 28-29.

Imposición de la casulla por la Virgen

126- Lugo. Seminario.
Obra firmada por Pantoja de la Cruz en 1603.

127- Cartagena. (Murcia). Colección particular.
Firmado por Santiago Morán.

128- Murcia. Colección particular.
Firmado por Santiago Morán.

129- Beade (Orense) Iglesia Parroquial.
Relieve. Francisco de Moure 1608.

130- Roma. Santa María la Mayor. Capilla Paolina
Guido Reni. 1610.

131- Sevilla. Colección particular.
Obra atribuída a Maino o copia antigua de un original de éste.

132- Madrid. Museo del Prado
Firmado por Eugenio Cajés (lám. 15).

133- Burdeos. Museo

134- Burgo de Osma (Soria). Catedral. Capilla del Espino
Pedro de Valpuesta.

135- Sevilla. Iglesia filial de San Juan de la Palma.
Obra de principios del siglo XVII. Círculo de Roelas.

136- Granada. Museo Provincial de Bellas Artes.
Obra de Sánchez Cotán. 1615-17 (lám. 17).

137- Toledo. San Marcos.
Ocupa el ático de la capilla familiar de la familia La Fuente.
Obra atribuída a Sánchez Cotán.

138- Oropesa (Toledo). Parador Nacional de Turismo
Diego de Aguilar.

139- Toledo. Catedral. Capilla del Sagrario.
Relieve del escudo de la Catedral.

140- Yepes (Toledo). Iglesia parroquial.

141- Madrid. Biblioteca Nacional.
Grabado del Libro de la *Descensión de Nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo*, de Francisco Portocarrero.
Impreso en Madrid en 1616.

142- Madrid. Biblioteca Nacional
Ilustración del libro de Salazar de Mendoza *El glorioso Doctor San Ildefonso de Toledo*. Impreso en Toledo 1618.

143- Villalpando (Valladolid). Iglesia de Santa María.

144- Roma. San Ildefonso in Via Sixtina
Lienzo del retablo mayor.

145- Alcalá de Henares (Madrid). Convento de las Bernardas
Retablo mayor. A. Nardi. 1620.

146- Paradero desconocido
Lienzo de Nardi.

147- Cantoría y Urracal (Almería) Parroquia
Firmado por Antonio Lanchares, 1622.

148- París. Colección Conde de Quinto
Otra versión del mismo Antonio de Lanchares.

149- Sevilla. Museo de Bellas Artes
Velázquez
Procede del palacio Arzobispal de Sevilla.

150- Lugo. Catedral. Sillería del coro. Relieve silla pontificial
Francisco Moure 1621-1624.

151- Valencia. Museo de Bellas Artes
Círculo de Orrente.

152- Murcia. Museo Provincial de Bellas Artes
Atribuído a Orrente o a su círculo.

153- Villarejo de Salvanés (Madrid). Iglesia parroquial. Retablo mayor
Desaparecido en 1936. Orrente.

154- Cuerva. Carmelitas Descalzas.
Obra de Felipe Diriksen firmada en 1627.

155- Viena Kunsthistorisches Museum
Tríptico de Rubens. 1630.

156- Lugo. Museo Provincial. Pintura sobre cobre.
Es depósito del Prado y copia del anterior de Rubens (lám. 18).

157- Braojos (Madrid) Parroquia. Capilla de los Vargas
Relieve central del retablo
Gregorio Hernández. 1633.

158- Ponferrada (León) Santa María de la Encina.
Relieve del retablo mayor.

159- Zaragoza. San Ildefonso. Retablo
Relieve de madera.

160- Cebreros (Avila) Iglesia Parroquial
Hacia 1634. Atribuído a Luis Fernández.

161- Toledo. Santo Domingo el Antiguo.

162- Toledo Convento de las Gaítanas
Recuerda las obras de Sánchez Cotán.

163- Valladolid San Martín
Obra de Diego Valentín Díaz.

164- Madrid. Antiguamente San Nicolás
Juan de Cabazalero.

165- Zafra (Badajoz) Santa María. Capilla Ntra. Sra. Remedios
Obra de Zurbarán. 1643?44.

166- Guadalupe (Cáceres). Monasterio
Obra de Zurbarán.

167- Fuente de Cantos (Badajoz) Ntra. Sra. de la Granada
Lienzo en el ático del retablo.

168- Córdoba. Museo Provincial de Bellas Artes.
Obra de Antonio del Castillo.

169- Granada. Antes parroquia del Salvador
Obra de escuela sevillana atribuída a Pedro de Moya.

170- Madrid. Museo del Prado
Murillo hacía 1650 (lám. 19).

171- San Millán de la Cogolla (Logroño). Monasterio de S. Millán
Obra de Fr. Juan Ricci, hacia 1653.

172- Barcelona. Colección particular.
Obra firmada por Antonio Pereda en 1655.

173- Sevilla. Catedral. Capilla de San Francisco.
Lienzo de Juan Valdés Leal, 1661.

174- Colección particular. Paradero desconocido
Obra de Valdés Leal, 1661.

175- Barcelona. Colección particular
Obra de Andrés Sarabia.

176- Toledo. Catedral
Pintura sobre cobre. Obra de Pietro del Po. 1662.

177- Madrid. Antiguamente en el convento de Santa Isabel
Lienzo de Benito Manuel Agüero, 1664.

178- Burgos. Catedral. Capilla de Santa Ana
Mateo Cerezo.

179- Bogotá. Museo Colonial
Obra de Vázquez Ceballos de 1674

180- Bogotá. San Ignacio
Obra de Baltasar de Figueroa, en el altar de los tres Franciscos.

181- Bogotá. Colección particular
Lienzo de Baltasar de Figueroa.

182- Alcalá de Henares (Madrid), Antiguamente Iglesia Jesuitas
Antonio van der Pere.

183- Barcelona. Colección particular.
Escuela sevillana.

184- Madrid. Trinitarias de San Ildefonso. Relieve fachada.

185- Medina Sidonia (Cádiz) Iglesia de Santiago
Lienzo en la capilla de la Virgen de la Paz.

186- Toledo. Catedral. Bóveda de la sacristía. Fresco

Realizado por Lucas Jordán 1698 (lám. 20).

Siglo XVIII

Imagen aislada

187- Toledo. Catedral. Transparente.
Obra de Narciso y Diego Tomé 1726.

188- Toledo. Catedral. Claustro
Obra realizada por Bayeu hacia 1779.

189- Toledo. Catedral. Puerta de los Leones
Obra de Mariano Salvatierra. 1785.

Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso

- Véase Rosa López Torrijos. *La Iconografía de Santa Leocadia de Toledo*. "Anales Toledanos" 1985. pág. 30.

Aparición de San Ildefonso

190- Jaén, San Ildefonso. Retablo mayor.
Es el único caso, que sepamos, de aparición de San Ildefonso, si bien ahora se trata de acompañar a la Virgen en su descenso a la ciudad de Jaén, según la tradición, en 1430.
El retablo es obra de 1760 hecha por Francisco Calvo según traza de Duque Cornejo.

Imposición de la casulla por la Virgen

191- Villamuriel de Cerrato (Palencia). Iglesia parroquial
Retablo mayor.

192- Segovia. Catedral. Capilla de San Ildefonso.

193- Zafra (Badajoz) Convento del Rosario.
Relieves del retablo principal.

194- Toledo. Iglesia de San Juan Bautista. Relieve fachada.
Obra de Diego Rodríguez Luna 1708-12.

195- Granada. San Ildefonso.
Retablo mayor. José Risueño.

196- Zaragoza. San Ildefonso
Francisco Bayeu.

197- Madrid. Trinitarias de San Ildefonso
Retablo principal.

198- Toledo. San Juan Bautista
Obra de los hermanos Luis y Alejandro González Velázquez 1756.

199- Granda. San Juan de Dios
Relieve. Obra de Agustín Vera.

200- Toledo. Catedral. Capilla de Reyes Nuevos.
Lienzo del altar mayor. Obra firmada por Maella.

201- Jaén. San Ildefonso. Retablo mayor.
(véase n° 190).

202- Toledo. Catedral. Capilla de S. Ildefonso
Obra de Manuel Alvarez 1779-1785.

203- La Granja (Segovia) Colegiata
Procaccini.