

ICONOGRAFIA DE SAN ILDEFONSO EN EL MANUSCRITO ASHBURNHAM

Rosa López Torrijos

Tenemos en san Ildefonso uno de los santos más ricos en iconografía, no sólo por la cantidad y calidad de sus representaciones artísticas, sino también por su pervivencia a través de los siglos y su difusión fuera de España.

La importancia histórica del personaje no es preciso señalarla. Perteneciente probablemente, a una familia visigoda de Toledo, importante y rica, fue primero monje, luego abad y más tarde arzobispo de Toledo en tiempos de Recesvinto. Destacó especialmente por sus escritos, motivo principal de su fama posterior.

Las representaciones de san Ildefonso en el arte se centran en torno a dos episodios: la imposición de la casulla por la Virgen y la aparición de santa Leocadia a Ildefonso.

La frecuente repetición de estos temas, especialmente el primero, ha hecho que se olviden o desconozcan otros aspectos iconográficos del mismo personaje. Sin embargo, estudiándolo más detenidamente se observa que al aparecer las primeras representaciones artísticas de Ildefonso (siglos XI-XII), los aspectos representados eran varios y todos considerados a la par en importancia con los episodios en que interviene la Virgen. No obstante, al aparecer las colecciones de milagros de María —tan importantes para el arte— en los siglos XII-XIII, comienza la primacía de las representaciones de Ildefonso con la Virgen, las cuales se van apoderando de la iconografía hasta llegar a la casi exclusividad de los siglos XVI y XVII, cuyos ejemplos, más conocidos, salen repetidamente al paso de cualquier estudioso del arte de estas épocas.

Para dar una idea general, breve, y forzosamente superficial, de este fenómeno, se puede decir que, en un principio, aparece la Imposición como un episodio más dentro de las series iconográficas de Ildefonso mientras que, más tarde, aparecen otras escenas de la historia de Ildefonso sólo como aspectos ilustrativos y justificativos de la Imposición de la casulla.

Dejando para otra ocasión el estudio de las causas de esta modificación,

pasamos a estudiar lo que consideramos primera iconografía de Ildefonso —o más bien, primera iconografía llegada a nosotros— objeto del presente trabajo.

Como ya hemos dicho, la fama de Ildefonso, esto es, su conocimiento y difusión posterior, se debieron principalmente a sus escritos. De entre ellos, uno destaca muy por encima de todos: el tratado *De virginitate Beatae Mariae*, obra ampliamente difundida cuyas copias se conocieron en Francia, Bélgica, Italia, Portugal y Alemania, por lo menos desde el siglo X.

Así pues, la primera iconografía de Ildefonso va ligada a la ilustración de su tratado *De Virginitate*.

Los códices más antiguos conservados de esta obra¹ se remontan al siglo IX (catedrales de León y Toledo), si bien las primeras ilustraciones historiadadas aparecen en un códice del siglo XI objeto de nuestro estudio.

Se trata del manuscrito Ashburnham 17-2 de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia. El manuscrito estuvo en el convento de Trinitarios de Toledo, por lo menos hasta el siglo XVIII, pasó después a la colección Ashburnham, que le dio nombre, y de allí a la célebre Biblioteca florentina.

El manuscrito fue empleado para la edición de la obra de San Ildefonso, que hizo el cardenal Lorenzana en los SS. PP. de Toledo en 1782.

En 1755 Burriel hizo el cotejo de una copia del tratado de Ildefonso con este manuscrito de los Trinitarios de Toledo y al comparar este cotejo, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms 13062) con el códice de Florencia, se aprecia que se trata de una misma obra, como ya advirtió Blanco en 1936². Esto hace que dicho cotejo sea muy útil para suplir las hojas perdidas por el manuscrito de Florencia, entre ellas la que precisa lugar y fecha de ejecución, como veremos seguidamente. En cuanto a las miniaturas, hace una descripción y explicación de cada una de ellas.

El manuscrito tiene una serie de ilustraciones intercaladas en el texto que responden a diferentes pasajes del mismo. Las que se refieren a Ildefonso son cuatro y nos dan el ciclo iconográfico más antiguo de este personaje.

Las representaciones son:

1. Ildefonso, con mitra episcopal extiende sus manos hacia arriba. Sobre él aparece representada la Virgen, coronada, entre el sol y la luna, y dentro de un círculo sostenido por dos ángeles. Enfrente, un poco más abajo, la silla episcopal vacía (pág. 3).

1. Véase BLANCO GARCÍA, Vicente: *Santos Padres Españoles*. I. *San Ildefonso de Toledo*. Madrid, 1971, pág. 12 y sigs.

2. BLANCO GARCÍA, Vicente: *El manuscrito Ashburnham 17 de la R. Biblioteca Medica (sic) Laurenziana de Florencia*, en "Anales de la Universidad de Madrid", 1936, págs. 32-39.

2. Ildefonso, con mitra y báculo, aparece sentado ante otro personaje —Joviniano— (pág. 9, número en lápiz, posterior).

3. Ildefonso, sentado, con mitra y báculo, habla con un judío, de pie. Al lado de ambos aparece su identificación escrita «Ildefons» «Iudeus» (pág. 18).

4. Ildefonso, con atuendo episcopal también, aparece de pie ante la Virgen, sentada. Miniatura incompleta, rasgada en la parte inferior (pág. 102).

El texto de la obra de Ildefonso nos ayuda a precisar estas imágenes.

La número 1 corresponde al comienzo de la obra. Ildefonso hace profesión de fe y expresa su devoción al escribir el tratado. Sobre él aparece la Virgen a quien va dirigida la obra.

Número 2. El tratado *De Virginitate* se escribe contra «tres infideles» (Helvidio, Joviniano y los judíos). Aquí aparece uno de ellos. Joviniano, junto a Ildefonso. El texto correspondiente lo explica: «Item contra Ioviniane infidele». Ildefonso se dirige al infiel «Audite percipe tu, Ioviniane».

Joviniano es un personaje anterior a la época de Ildefonso. Este lo hace aparecer aquí porque sigue el esquema anterior de San Isidoro y porque, probablemente, en esta época vuelve a resurgir una herejía que se quiere hacer representar por este personaje.

Número 3. Corresponde al comienzo de la parte dedicada contra los judíos según indica el texto del tratado. Se representa a Ildefonso argumentando con uno de ellos. El nombre de ambos figura al lado.

Número 4. Ildefonso, acabado el tratado, le ofrece a la Virgen e invoca su protección: «At nunc venio ad te, sola mater et virgo Dei...».

¿Qué importancia tiene esta iconografía dentro de los ciclos dedicados a San Ildefonso?

Las escenas de Ildefonso no parecen sino ilustración del texto, al igual que las otras historias intercaladas en la obra y no referentes al santo (véase más abajo). En realidad así es, no se trata de un ciclo dedicado a Ildefonso sino de un ciclo de un ciclo dedicado al tratado *De Virginitate* y por tanto, las ilustraciones de Ildefonso tienen la misma importancia, dentro de él, que las no dedicadas al santo. El texto condiciona la ilustración, sin embargo, hay algunas notas que lo hacen especialmente interesante para un estudio iconográfico.

De las obras llegadas a nosotros con representaciones de Ildefonso ésta es la más antigua; interesa por tanto saber bajo qué aspecto se empieza a representarle.

En estas miniaturas aparece el santo vestido siempre como obispo, sin posible duda en su identificación, ya que figura con la mitra y el báculo episcopales. Esta característica es importante.

Si hiciésemos un estudio más amplio de la iconografía de Ildefonso, veríamos que sus primeras representaciones forman siempre parte de ilustraciones del tratado que él escribió o del relato de su vida. Se trata de copias de estas obras hechas en monasterios y en ellas, aparece Ildefonso como monje prioritariamente.

Poco a poco las representaciones de Ildefonso se van haciendo independientes del tratado y aparece casi siempre como obispo.

Ildefonso tiene el doble carácter de monje y arzobispo. El primer aspecto parecen señalarlo esencialmente las obras realizadas en monasterios, y el segundo, que será el que triunfe definitivamente, en la iconografía de Ildefonso, parece más ligado a las obras o encargos de la iglesia secular; algo así como si cada uno quisiera resaltar el aspecto que más liga Ildefonso a ellos.

Toledo será, lógicamente, quien potencie la importancia de Ildefonso y el núcleo difusor de sus distintos aspectos iconográficos a partir del siglo XII.

La reconquista de Toledo en 1085, significó mucho para el mundo cristiano español. Además de importante ciudad musulmana, Toledo era la antigua sede de la monarquía visigoda, antecedente buscado por la monarquía castellano-leonesa. Prescindiendo ahora de otros aspectos, la ciudad representaba para los cristianos el mayor triunfo moral en su lucha contra el Islam y la justificación más fuerte para proseguir la lucha bajo la idea de «reconquista» de lo usurpado anteriormente.

Toledo pasará a ser la ciudad más importante de la España cristiana. Desde un principio reclama todos los privilegios antiguos. Uno de ellos es la sede episcopal (archiepiscopal más bien), que se restaura inmediatamente en don Bernardo, quien no tardará en reclamar la primacía de Toledo sobre los restantes episcopados españoles.

La primacía es contestada por otras diócesis (Braga y Santiago principalmente) y los prelados toledanos se dedicarán durante siglos a acumular argumentos que justifiquen la primacía de Toledo tal y como se expresa no sólo en obras dedicadas a ello —las de Salazar y Castejón de Mendoza, por ejemplo— sino en cualquier obra sobre la historia de la ciudad.

Naturalmente uno de los argumentos para demostrar la antigüedad e importancia de la sede es Ildefonso, obispo de Toledo ya en época visigoda. Esto explica la difusión que Toledo hace de él, difusión que incluye las numerosísimas obras de arte que la sede toledana encarga o patrocina y en las que, lógicamente, se quiere insistir en su condición episcopal, que interesa especialmente a la ciudad.

Recuérdese también que una de las causas que se alegan para la primacía de Toledo frente a Santiago, es que, si bien a la segunda la visitó el apóstol, a la primera la visitó la misma Virgen cuando bajó para visitar

a Ildefonso. Así lo hizo constar el arzobispo don Rodrigo, en 1215, en el concilio Lateranense³.

Así pues, Toledo, una vez reconquistada insistirá en la figura de Ildefonso obispo y la iconografía artística, partiendo de allí en su mayoría, lo representa siempre así.

Ahora bien, el manuscrito que nosotros estudiamos está escrito e ilustrado antes de la conquista de Toledo y en este sentido se puede decir que en estas miniaturas está el origen de su representación episcopal.

El manuscrito Ashburnham tenía en su última hoja una nota en la que se indicaba que estaba hecho por el arcipreste Salomón, en la ciudad de Toledo, en 1067, hoja perdida en el original, pero conservada en el cotejo de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Podríamos resumir pues, que hay dos corrientes iconográficas de Ildefonso, una basada en las copias de sus escritos hechas en monasterios y que insiste en su carácter de monje esencialmente, y otra que partiendo de Toledo, quiere insistir en su carácter episcopal sobre todo. Esta última será la que triunfe definitivamente y pueden considerarse las miniaturas Ashburnham como su antecedente primero.

Otra nota que querríamos destacar es que justamente en esta primera serie iconográfica de Ildefonso no aparecen los dos milagros más famosos del santo, aparición de santa Leocadia e imposición de la casulla.

Lógicamente no aparecen porque en el texto al que ilustran, no figuran tampoco los milagros. Resulta extraño, sin embargo, que no se hiciera alusión a ellos en esta obra, máxime teniendo en cuenta que en los demás casos, en que sí se mencionan, se trata también de copias del tratado *De virginitate*, al que se añade la Vida de San Ildefonso con los famosos milagros.

El texto de los dos milagros aparece por vez primera en la biografía de Cixila de san Ildefonso. Sabemos que ésta no fue escrita, como se creía, por el arzobispo Cixila de Toledo (siglo VIII). La conocemos por un texto intercalado en un códice del siglo X pero perteneciente al XI, aunque se supone que recoge una tradición mozárabe más antigua.

Sería interesante poder averiguar de cuándo arranca realmente esta tradición y por qué no figura en este manuscrito de 1067, y hecho en Toledo precisamente.

Resumiendo lo anterior podemos señalar los aspectos iconográficos más importantes del códice Ashburnham: 1.º) tener las representaciones historiadas de Ildefonso más antiguas de las conocidas hasta ahora. 2.º) representarlo como obispo y precisamente partiendo de Toledo. 3.º) corresponder al año 1067 y no contener los milagros de Ildefonso relatados en la supuesta biografía de Cixila.

3. PORTOCARRERO, FRANCISCO: *Libro de la Descensión de Nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo*, Madrid, 1616, fol. 54 y 54 v.

En cuanto al estudio artístico de la obra, podemos incluirla dentro de la última etapa del arte mozárabe. Efectuada en Toledo en 1067, como indica el apéndice del copista, pertenece a la última época, ya inmediata la conquista de la ciudad por los cristianos y nos puede decir mucho por tanto, del desarrollo del arte cristiano en la España musulmana.

Las miniaturas han sido estudiadas con anterioridad por Domínguez Bordona⁴ y figuraron en el catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles de 1929.

Antes de saberse su fecha exacta fueron atribuidas a fines del siglo X pues ya señaló el mismo Domínguez Bordona la dificultad de distinguir las miniaturas de los siglos X y XI.

El ciclo completo consta, además de las miniaturas de san Ildefonso, ya reseñadas, de las siguientes:

1. Puerta cerrada, en forma de arco de herradura, alusión a la virginidad de María, pág. 24.
2. Pequeño monte, pág. 25.
3. Pequeño monte, pág. 38.
4. María sentada con el Niño en brazos, pág. 52.
5. Marta y María ante el sepulcro, pág. 57. Corresponde a la parte del tratado que quiere demostrar la divinidad de Cristo basándose en su resurrección.
6. Cristo reposa en el sepulcro y Jonás en el vientre de la ballena, pág. 58. Corresponde también al texto que quiere demostrar la divinidad de Cristo: «porque así como Jonás estuvo en el vientre de una ballena tres días y tres noches, así el Hijo del Hombre estará tres días y tres noches en el seno de la tierra, esto es, en el sepulcro»⁵.
7. Figura femenina de pie, pág. 62. Representa a la profetisa Ana, según indica Ildefonso al judío: «Oye también lo que se refiere a la anciana Ana, profetisa, de preclaro origen...»⁶.

4. DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *La miniatura española*. Florencia, 1930, I, pág. 35. También fijó su atención en estas miniaturas André Grabar al estudiar los frescos de Doura Europos en 1956. Precisamente la comparación de algunas de las ilustraciones del códice toledano con las pinturas paleocristianas, sirvieron a Grabar para aclarar el significado de algunas de las imágenes pintadas en Doura, y hoy deterioradas, y también, para demostrar la continuidad de temas preconstantinianos orientales en el arte cristiano occidental. Así, según Grabar, el ilustrador del códice toledano imita, estilísticamente, pinturas musulmanas, miniaturas arcaicas e incluso cerámica historiada de Bagdad, y representa, iconográficamente, la aportación palestina a la iconografía española. Todo ello posible gracias al papel transmisor del arte musulmán que conectó oriente y occidente a través de España. (ANDRÉ GRABAR: *La fresque des Saintes Femmes au tombeau à Doura*, "Cahiers Archéologiques", 1956, págs. 9-26).

5. Traducción de BLANCO GARCÍA, Vicente: *Santos Padres Españoles*. I. *San Ildefonso de Toledo*. Madrid, 1971, pág. 104.

6. *Ibidem*, pág. 110.

8. Cristo en pie y otro personaje de rodillas ante él. Se refiere a la escena de Jesús y el ciego, intercalada aquí también para probar la divinidad de Jesús: «Lee también lo del ciego, que como preguntase el Señor, ¿tú crees en el Hijo de Dios? respondió y dijo: ¿Quién es Señor, para que crea en El? Y le contestó Jesús: lo viste ya y es el mismo que está hablando contigo. Entonces dijo él: Creo, Señor, y postrándose le adoró»⁷.

9. María, sentada, recibe el anuncio de Gabriel, los nombres de ambos figuran a su lado, pág. 68.

Ildefonso invoca a Gabriel como primero en tomar contacto con María: «Ven san Gabriel... pues... tú eres el primero que saludaste a la Virgen»⁸.

10. Aparición del ángel a san José que descansa en el lecho. Junto a las figuras se indica «Joseph dormientem» y «Angelus», pág. 69.

El texto de Ildefonso indica: «José, su esposo, siendo justo y no queriendo entregarla... Estando en este pensamiento se le apareció un ángel»⁹.

11. Cristo ante 5 vasijas, pág. 72.

Alusión al milagro de las bodas de Caná. Ildefonso recuerda al judío: «Ve en el comienzo de su vida pública un milagro: que el agua es convertida en vino»¹⁰.

12. Representación de tres panes y tres peces, pág. 73.

Alude al milagro de la multiplicación de los panes y los peces. San Ildefonso dice: «Fíjate en los panes y pececillos, ya que no pueden hablar por su boca»¹¹.

13. La Virgen María en pie ante la figura de un ángel, pág. 78.

De nuevo alude a la anunciación, esta vez para referirse más claramente a la Encarnación: «Tú, San Gabriel... que fuiste enviado a la Virgen a Israel, que te acercas a la Madre de Dios»¹².

14. Figura del águila de san Juan con las palabras: «Johannes animal simile aquilae», pág. 86.

Corresponde a la alusión a Juan evangelista que elogia a la Virgen.

15. Figura de un ángel, pág. 101. Hoja rasgada seguramente con varias figuras de ángeles que ilustran el texto: «Ellos [los ángeles] también lo glorifican como a Dios»¹³.

Además de estas miniaturas historiadadas aparecen intercaladas en el

7. *Ibidem*, pág. 111.

8. Traducción de BLANCO GARCÍA: *op. cit.*, pág. 115.

9. *Ibidem*, pág. 116.

10. *Ibidem*, pág. 119.

11. *Ibidem*, págs. 119-120.

12. *Ibidem*, pág. 125.

13. *Ibidem*, pág. 134.

texto otras, como estrellas, cabezas de animales y decoraciones de entrelazo en orlas e iniciales.

Los colores predominantes son rojo, azul y verde —amarillo con menor frecuencia—, con perfiles hechos a pluma y color dado como aguada.

La forma del entrelazo en la decoración de orlas e iniciales es netamente mozárabe con formas de animales y vegetales de hojas digitadas que terminan evocando a su vez, cabezas de animales, lo que recuerda en ocasiones, los capiteles de las iglesias mozárabes (por ejemplo san Miguel de Escalada).

También se ve la influencia mozárabe en la aparición de arcos de herradura en puertas y fondos de arquitectura de las historias.

Las figuras son toscas de proporciones y la composición es algo forzada. Las escenas se dibujan siempre sobre el fondo neutro del pergamino.

Interesa en ellas, primero, su carácter de ilustración de un texto, característica muy rara dentro de la miniatura mozárabe¹⁴.

La personalidad de la escuela toledana se manifiesta en este códice que mantiene características de épocas anteriores: colores agrios, sin matices —aunque con un menor predominio del amarillo— orientalismo en la decoración zoomórfica de iniciales y entrelazos, variedad y profusión de ornamentaciones y un cierto barbarismo en las figuras. Los fondos, sin embargo, han dejado de representarse como franjas de color y aquí, se destacan las figuras sobre el fondo neutro que les presta el pergamino.

Mientras en la España cristiana se acusan ya las influencias francesas o irlandesas en la decoración, Toledo mantiene la influencia andaluza, y oriental naturalmente, con elementos indígenas que le dan personalidad.

La obra que estudiamos, dada su fecha avanzada, puede considerarse como la última realización de la escuela mozárabe toledana que mantiene su arcaísmo como previendo ya su futura y pronta inserción en un ámbito cultural distinto. En efecto, justamente en los años en que se ilustraba el códice de Ildefonso, habitaba en Toledo, como huésped oficial, Alfonso, el rey cristiano que habría de conquistarla 18 años más tarde.

14. DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles*. Madrid, 1929, pág. 18. Véase a este respecto lo expuesto también en la nota 14.



LÁMINA 1. *Ildefonso ofrece su obra a la Virgen.*
 Manuscrito Ashburnham, pág. 3 (numeración moderna).
 Florencia. Biblioteca Mediceo-Laurenziana.

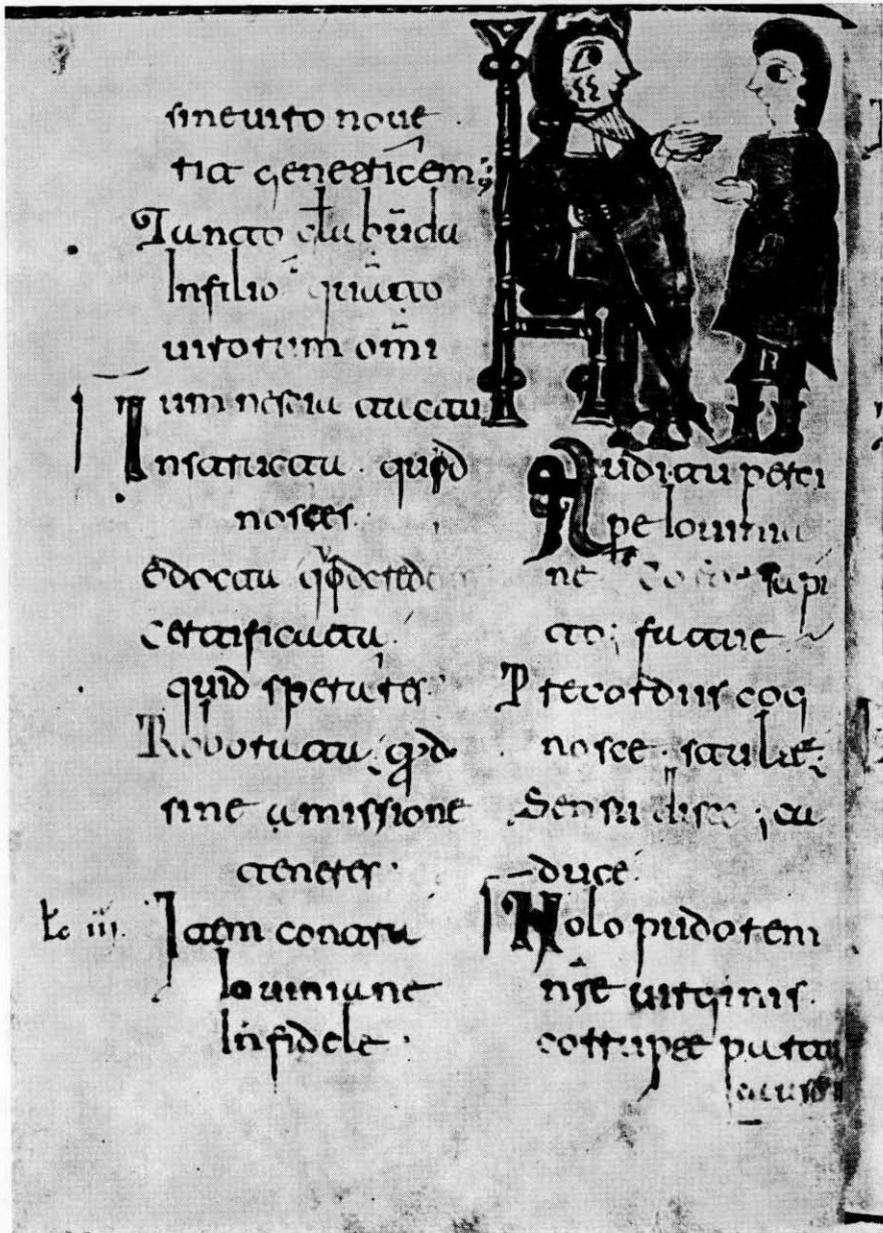


LÁMINA 2. *Ildelfonso y Joviniano.*
 Manuscrito Ashburnham, pág. 9 (numeración moderna).
 Florencia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana.



LÁMINA 3. *Ildefonso y el judío.*
Manuscrito Ashburnham, pág. 18 (numeración moderna).
Florencia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana.

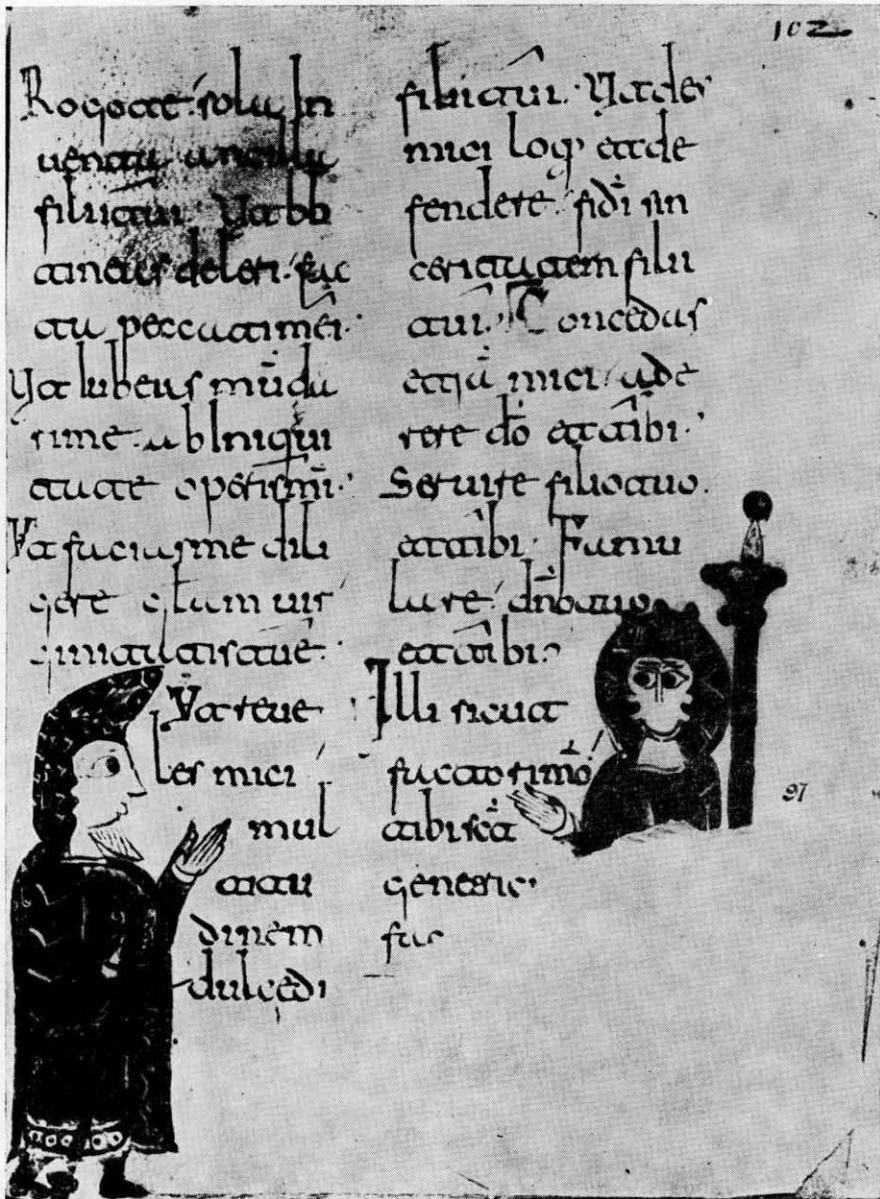


LÁMINA 4. *Ildefonso invoca la protección de la Virgen.*
 Manuscrito Ashburnham, pág. 102 (numeración moderna).
 Florencia. Biblioteca Mediceo-Laurenziana.



LÁMINA 5. *Cristo en el sepulcro y Jonás en el vientre de la ballena.*
Manuscrito Ashburnham, pág. 58 (numeración moderna).
Florenca. Biblioteca Mediceo-Laurenziana.

