

El altar de San Ildefonso (Granada, s. XVII): aparición de Santa Leocadia y disputa con los herejes, permanencia de una tradición iconográfica que se remonta al siglo XIII. (Lámina II, del cód. *TII*, *Cantigas de Santa María* núm. 2)

The altar of St Ildefonso's Church (Granada, 17th Century): the apparition of St. Leocadia and the dispute with the heretics, an iconographic tradition going back to the 13th Century

Montoya Martínez, Jesús *
Cabrerizo Hurtado, Jorge J. *

Fecha de terminación del trabajo: julio de 2003.
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2003.
C.D.U.: 7.04
BIBLID [0210-962-X(2004); 35; 41-61]

RESUMEN

Estudio comparativo de los textos que narran la historia de San Ildefonso y comprobación de su permanencia literaria e iconográfica desde el siglo XIII (miniaturas de las *Cantigas de Santa María*) hasta el XVII (iglesia de San Ildefonso, Granada), en el que constatamos la presencia de los principales tópicos de la leyenda y de su ordenación retórica dentro de la narrativa visual, análoga a la literaria. El estudio de las pinturas del altar descubre una representación de Erasmo de Rotterdam, cuyo valor didáctico-político se confirma dentro del ambiente erasmista que se vivía en la Granada del momento.

Palabras clave: Miniatura alfonsí; Miniatura medieval; Retablo; Iconografía sacra; Erasmismo.

Identificadores: Iglesia de San Ildefonso (Granada); Alfonso X; Rey de Castilla; García Corrales, Juan; Erasmus; Desiderius; Leocadia (Santa).

Topónimos: Granada.

Período: Siglos 13, 14, 15, 16, 17.

ABSTRACT

The present paper offers a comparative study of accounts of the life of St. Ildefonso and demonstrates that this topic has been a recurrent one both in literature and painting from the 13th century (miniatures from the *Cantigas de Santa María*) to the 17th century (St. Ildefonso Church, Granada) onwards. We establish the principal themes of this legend and analyse its rhetorical representations in both visual and narrative art. A study of the altar paintings reveals a picture of Erasmus of Rotterdam, and the political and educational relevance of this find coincides with the enthusiasm for the ideas of Erasmus prevalent in the Granada of that time.

* Grupo de Investigación HUM 499. *Retórica Medieval*. Universidad de Granada.

Key words: Alphonsine miniatures; Medieval miniatures; Altarpiece; Sacred iconography; Erasmus.
Identifiers: St. Ildefonso Church (Granada); Alphonso X, King of Castile; García Corrales, Juan; Erasmus; Desiderius; St. Leocadia.
Place Names: Granada.
Period: 13th-17th centuries.

«Yo misma asistí hace poco a una discusión teológica, pues es cosa que hago con frecuencia. Había en esta ocasión uno que quería saber cuál era, en definitiva, el pasaje autorizado de las Sagradas Escrituras que dispone vencer a los herejes mediante el fuego, más que convencerlos mediante la controversia...»

Erasmus de Rotterdam
Elogio de la Locura

Hasta cuatro son las versiones en las que podemos recoger los dos motivos hagiográficos relatados pictóricamente en el retablo de la parroquia de San Ildefonso, en Granada: la aparición de Santa Leocadia y la disputa de San Ildefonso con los herejes de su tiempo. De estas versiones, sin embargo, tres son narraciones literarias y sólo una, la de Alfonso X, incluirá una pictórica, la lámina II del códice historiado de El Escorial¹. Éstas van del siglo VIII al siglo XIII.

LA VIDA DE SAN ILDEFONSO

La historia de San Ildefonso fue narrada por el obispo de Toledo, San Julián († 690) en su: *Beati Hildefonsi Elogium (Patrologia Latina, XCVI, 44)*, y más tarde por Cixila (s.VIII, *PL, ibidem, 44-48*) y por Rodrigo, el Cerratense (s. XIII, *PL, ibidem, 48-50*). En éstas últimas se recoge, lo que ya San Julian había narrado, es decir, que Ildefonso había escrito un libro apologético, entre otras cosas: «*librum Prosopopoeiae propriae imbecilitatis, id est, libellum de virginitate Beatae Mariae, contra tres infideles*», *PL, ibidem, 44*), aunque con explicitaciones diversas². El milagro de Santa Leocadia sin embargo es narrado por vez primera por Cixila (*PL, ibidem, 45*) y por quien lo sigue: el Cerratense (*PL, ibidem, 49*)³.

EL MILAGRO DE LA CASULLA. SU POLÉMICA

La narración del «milagro de la casulla», ubicada dentro del elogio que se hace de San Ildefonso, se considera por Cixila como «munusculum de manu mea —*de la Virgen*—, quae de thesauro Filli mei tibi attuli» («pequeño regalo de mi mano, que te traje del tesoro de mi hijo», *Ibidem, 48*). Una apreciación metafórica del don divino concedido a San Ildefonso que para el Cerratense será ya «de vestimentis perpetuae gloriae vestimentum» («de entre los vestidos de la gloria perpetua un vestido» *PL, ibidem, 50*). Esta cosificación del «don divino» se convirtió en el milagro que tradicionalmente se ha segregado de la Vida del Santo y se ha independizado, centrandolo la polémica en lo que el Cerratense (o su transmi-

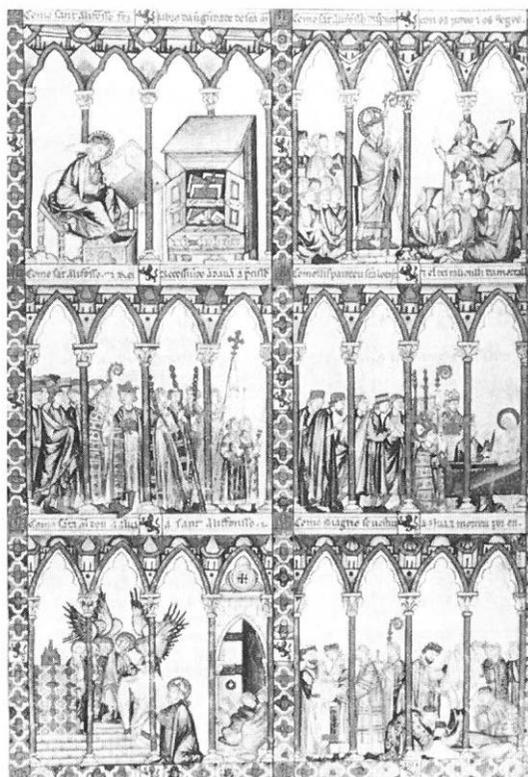
sor) quiso precisar en su día, es decir, «vestimentum quod nos *albam* vocamus» («vestido que nosotros llamamos alba», *Ibidem*).

Paralelamente al Cerratense, en el siglo XIII, surgieron otras versiones: dos latinas (una extensa, y otra, abreviada) de Gil de Zamora, que Fita comentó en su día⁴; una tercera en castellano (en cuaderna vía) de Gonzalo de Berceo⁵, más otras dos procedentes del *Scriptorium* alfonsí; una, de carácter *zejelesco*, en lengua gallega (*Cantigas de Santa María*, núm 2), y otra, como noticia histórica, (*Estoria de España*, cap. 510). A éstas podemos sumar una versión en castellano, dentro del códice *TII*, aunque, según todos los indicios, no perteneciente al entorno de Alfonso, situada al pie de las la narración en gallego⁶.

Rodrigo Jiménez de Rada (*De rebus Hispaniae*, I II, cap. 22), narra esta anécdota como algo histórico y, según los críticos, la toma del obispo historiador Don Pelayo (Flores, *Ibidem*, XXXVII, 347), quien dice que el alba fue trasladada a Oviedo (*BRAH*, VII, 57)⁷. La metáfora, por tanto, se había convertido en realidad histórica y quedaba un vestigio, la sagrada reliquia custodiada en Toledo y después trasladada a Oviedo.

El Padre Fita, por su parte, no acepta que Berceo dependa directamente de Cixila ya que la «casulla de blanco cendal» se deriva del árabe *albaz*⁸, y se pregunta: ¿por qué Berceo (c. 1264) se anticipó a su más inmediato antecesor el Cerratense, quien decía: «et vestimentum, quod nos *albam* vocamus, ei reliquit», (Cerratense, *PL*, XCVI, 50)? En ese mismo artículo citaba a Hermann de Laon (1113-1151) quien, al felicitar a Alfonso VIII, cuenta cómo el monarca le hizo concebir esperanzas de poder llevar consigo la «casullam preciosissimam» de San Ildefonso y cómo luego, al pasar por Chalons, pudo comprobar la noticia de la entrega de la misma por parte de la Virgen en un códice de la vida del santo en donde se hallaba la descripción de la aparición de la Virgen. Todo ello hace pensar a Fita que la leyenda, tal como la transmite Berceo, debió estar fijada antes, posiblemente en el siglo XI, época a la que pertenecería la fuente empleada por nuestro autor.

Jaime Ferreiro Alemparte⁹ hizo un largo estudio sobre las redacciones latinas de la leyenda y dice que Berceo se aparta de los textos más antiguos al englobar en un sólo milagro la aparición de la Virgen con el libro y la de la entrega de la casulla.



1. Lámina II, Cód. TJI.

También se encuentra la versión en francés de Gautier de Coinci († 1136), prior de Vic sur Aisne. Ésta es mucho más amplia y más compleja que la de Gonzalo de Berceo, y recoge en su larga narración el suceso de Santa Leocadia, del que Ildefonso es testigo y actor¹⁰.

EL ESCRITORIO ALFONSI. VERSIONES EN PROSA

Como hemos dicho más arriba, al pie de la cantiga de santa María, existe una versión en castellano, procedente posiblemente del entorno de los depositarios del código, los canónigos de la catedral de Sevilla, donde se relata con estilo indirecto las diversas noticias que se narran en el *Cerratense*, con una dramatización, muy próxima a la que hace Berceo, del pecado de presunción cometido por Siagrio.

Éste, a pesar de ser advertido por el tesorero de la iglesia de Toledo de que no vistiera la casulla, introduce un razonamiento, que no consta en ninguna de las vidas anteriores, donde le dice:

«... Señor, catad qué queredes fazer, que esta vestimenta es de gran santidat, e sancta María cuando aquí descendió, dióla en donación a sant Alifonso, para con [ella] que le dixiesse él misa e le onrase en sus fiestas. E sant Alifonso encomendóla a la iglesia deste su sagrario para que fuese en grant g[u]arda e en su thesoro, e sy la vos vestides non sabemos sy le plagera y a santa María dello. E por eso ved primero sy a vuestra merced ploguiere lo que queredes fazer»¹¹.

Este razonamiento bastaría para comprender el origen de una versión como ésta; en ella se quiere dejar bien claro que los canónigos no estaban de acuerdo con la atrevida propuesta del arzobispo. De ahí que quieran dejar bien explícita la escrupulosidad de la custodia de tan santa reliquia por parte de los canónigos de Toledo. Pero el arzobispo obligó a sus canónigos a traérsela y con tono arrogante se la vistió:

«El arzobispo, non catando a cosa desto, tomó la vestimenta y vestiósela; e asy como se la vestió, ante todos cayó muerto en tierra» (Añadido, *CSM* 2)

LA VERSIÓN LITERARIA DE ALFONSO

La cantiga núm. 2, es decir su texto, lo encontramos en código *To* y en cód. *E*, de las *Cantigas de Santa María*. Está redactado en versos octosílabos, dispuestos del modo siguiente: ABAB, cdc d efef b; es pues una composición de carácter zejelesco con estribillo de cuatro versos de rima alterna más seis estrofas de versos de cuatro versos y dos rimas alternas, más un verso de vuelta¹². Ésta es una versión literaria que recoge la tradición del siglo XI.

La primera estrofa es la *propositio*, pues narra en síntesis lo que más tarde expondrá en las estrofas siguientes. La segunda narra cómo Ildefonso participó muy activamente en la polémica contra judíos y la herejía monotelita sobre la virginidad de María, lo que obtuvo

de la Virgen una primer reconocimiento por parte de Santa Leocadia quien, cuando con Recesvinto celebraba su fiesta, ésta se levantó del sepulcro para elogiar el valor moral de Ildefonso en su lucha contra la herejía (estrofa tercera).

Otra manifestación de agradecimiento la concreta en la entrega de «un alba» (estrofa cuarta) con que celebrar la misa el día de la fiesta de María.

La quinta y sexta las dedica a la prohibición, a cualquiera que no fuera él, de sentarse en aquella cátedra (donde la Virgen se sentó); ni que vistiera tal alba. Lo que consecuentemente le originaría un castigo.

En efecto, bastó que se quebrantase una de estas prohibiciones, para que la eficacia del castigo se hiciera manifiesta en la muerte repentina del atrevido obispo Siagrio¹³.

Cantiga núm 2

<p>Original. Esta é de como Santa Maria pareceu en Toledo a Sant' Alifonso / e deu-ll' húa alva que trouxe de Parayso, con que dissesse missa.</p> <p><i>R.- Muito devemos, varões, loar a Santa Maria, que sas graças e seus dões dá a quen por ela fia.</i></p> <p>I Sen muita de bõa manna, que deu a un seu prelado, que primado foi d' Espanna e Affons' era chamado, deu-ll' hua tal vestidura que trouxe de Parayso, ben feyta a ssa medida, porque metera seu siso en a loar noyt' e dia.</p> <p>II Ben enpregou el seus ditos, com' achamos en verdade, e os seus bõos escritos que fez da virgiidade daquesta Sennor mui santa, per que sa loor tornada foi en Espanna de quanta a end' avian deytada judeus e a eregia.</p>	<p>Versión¹⁴. Ésta es de como Santa María se le apareció en Toledo a San Ildefonso y le dió un alba que trajo del paraíso para que celebrase la Misa.</p> <p><i>Refrán.- Varones, mucho debemos loar a Santa María, quien otorga sus gracias y sus dones a quien en Ella confía.</i></p> <p>I A un prelado suyo, que fue Primado de España y era llamado Ildefonso, además de buenas dotes, le dio una vestidura que trajo del Paraíso, bien hecha, a su medida, porque él había puesto todo su entendimiento en loarla noche y día.</p> <p>II Bien empleó él sus dichos¹⁵, como lo hallamos, de cierto, y sus buenos escritos que hizo sobre la virginidad de esta muy santa Señora; que por ellos, le fue devuelta la alabanza que le habían arrebatado en España los judíos y la herejía¹⁶.</p>
---	--

III Mayor miragre do mundo
 ll' ant' esta Sennor mostrara,
 u con Rei Recessiundo
 ena procisson andara,
 u lles pareceu sen falla
 Santa Locay' , e enquanto
 ll' el Rey tallou da mortalla,
 disse-l' : «Ay, Affonssso santo,
 per ti viv' a Sennor mya.»

IV Porque o a Groriosa
 achou muy fort' e sen medo
 en loar sa preciosa
 virgiidad' en Toledo,
 deu-lle porend' húa alva,
 que nas sas festas vestisse,
 a Virgen santa e salva
 e, en dando-lla, lle disse:
 «Meu Fillo esto ch' envia.»

V Pois ll' este don tan estrāyo
 ouve dad' e tan fremoso,
 disse: «Par Deus muit' eāyo
 seria e orgulloso
 quen ss' en esta ta cadeira,
 se tu non es, s' assentasse,
 nen que per nulla maneira
 est' alva vestir provasse,
 ca Deus del se vingaria.

VI Pois do mundo foi partido
 este confessor de Cristo,
 Don Siagrio falido
 foi Arcebispo, poys isto,
 que o fillou a seu dano;
 ca, porque foi atrevudo
 en se vestir aquel pano,
 foi logo mort' e perdudo,
 com' a Virgen dit' avia.

III El mayor milagro del mundo, ya esta señora se lo había mostrado antes, cuando marchaba, en una procesión, con el rey Recesvinto, y se les apareció Santa Leocadia y, cuando el rey cortaba un trozo de su mortaja, le dijo: «Ay, Alfonso santo; por ti vive, devuelta su honra, mi Señora»¹⁷.

IV Porque la Señora lo encontró fuerte y sin miedo en loar su preciosa virginidad, le donó un alba, para que la vistiese en sus fiestas. La Virgen santa y salva, le dijo: «Mi hijo te envía esto...».

V Y después de que le hubo dado este raro y hermoso don, le dijo: «Por Dios, muy fatuo sería quien se sentase en esta cátedra, cuando tú no estés, o intentase vestir esta alba, pues Dios tomaría venganza de él»¹⁸.

VI Luego que fue partido de este mundo este confesor de Cristo, fue arzobispo fallido, don Siagrio, que determinó esto para su daño, ya que el atrevido al vestirse aquella paño fue muerto y perdido, como había pronosticado la Virgen.

NARRACIÓN VISUAL. DESCRIPCIÓN DE LA LÁMINA DEL CÓD. *TII* II¹⁹.

Como es común en este códice las cantigas suelen estar acompañadas de una lámina miniada con la narración visual del milagro. Esta lámina está dividida en cuadros o viñetas (seis en este caso) en las cuales se distribuye con criterio auténticamente retórico los momentos más significativos de la historia narrada en el texto.

En la primera de estas viñetas aparece el santo sentado, encuadrado por una arquitectura goticista²⁰, inclinado sobre una mesa de *scriptorium* en acción de profundo estudio y empleado en la escritura en un libro que tiene abierto ante sí. Un halo de santidad rodea su cabeza, por lo demás tocada con sombrero de doctor de la Iglesia. Una paloma, símbolo del Espíritu Santo, descansa sobre su hombro inspirándole en su labor —pareciera como si le susurrara al oído explicaciones teológicas—. Frente a San Ildefonso se sitúa un mueble, en tosca perspectiva, repleto de volúmenes en evidente desorden, acentuando así el carácter de letrado del santo²¹.

En la segunda viñeta, San Ildefonso, perfectamente definido en su indumentaria como obispo, departe con toda una serie de «*judíos y herejes*»²² sobre dogmas teológicos (cabe pensar que, incluso, sea sobre la Virginitad de María, ya que esta es la discusión —en defensa de este dogma— que más caracterizaba al santo²³). Los «*judíos y herejes*» aparecen bien definidos externamente como tales (por su vestimenta, nariz aguileña... caracterizados claramente para ser reconocidos como ajenos a la Iglesia, extranjeros de la Fe, no occidentales —Cristianidad—, no castellanos incluso). Baste compararlos con el grupo de beatíficos creyentes en Cristo que aparecen detrás del santo. En ambos grupos un individuo de entre el conjunto porta un libro —con tapas rojas— señalando así que se discute en base a textos sagrados.

La tercera viñeta nos muestra la procesión con el rey Recesvinto. Aparece celebrada en un interior de iglesia. A las figuras perfectamente reconocibles del rey y el santo rodean toda una serie de personajes que participan en la comitiva procesional vestidos con ricas telas y *perfectamente ordenados* en el desfile (primero dos clerizones con cirios, después la Cruz, etc...). El rey porta un cofre dorado propio para conservar reliquias²⁴.

La cuarta viñeta muestra el famoso milagro de Santa Leocadia, que se incorpora de su sepulcro al paso de la procesión. San Ildefonso y el rey, ambos de rodillas. El resto de los personajes permanecen en pie y en perfecto orden, aunque moderadamente sorprendidos y azorados por la visión milagrosa. Recesvinto, con una daga —por lo demás, muy ibérica— corta un trozo de la mortaja de la santa, tal y como narra la cantiga.

La quinta viñeta propone una bellísima representación de la imposición de la Casulla a San Ildefonso, sin duda el capítulo más importante de la vida del santo y la representación iconográfica por antonomasia del mismo. Rodeada por ángeles y santos, la Madre de Dios ayuda a Ildefonso a ponerse la hermosa prenda. Él la recibe arrodillado al pie del altar. Desde la puerta de entrada al oratorio, tras el santo, varios fieles caen de bruces al suelo ante la visión milagrosa.

La última viñeta nos muestra al desafortunado don Siagrio, obispo sucesor de Ildefonso tras el óbito de éste, que muere fulminantemente al osar intentar vestir la divina prenda, solo reservada al virtuoso San Ildefonso. Un buen número de eclesiásticos rodean el cadáver del arrogante. La escena se narra en tres momentos —ya que el obispo (barbado) aparece por tres veces (y el resto de los personajes dos)— sutilmente unidos en el espacio por la casulla (una misma representación de la casulla sirve para dos escenas distintas encadenadas —el intento de vestirla y la muerte rotunda de Siagrio—. Así, son tres momentos del obispo dentro de dos momentos del resto de los personajes, todo ello en un mismo espacio. Una elegante muestra de retórica medieval).



2. Retablo de García Corrales. Estado actual.

DESCRIPCIÓN DEL RETABLO DEL ALTAR DE SAN ILDEFONSO DE JUAN GARCÍA CORRALES²⁵

En principio hay que reseñar que el retablo se encuentra actualmente bastante mutilado, por lo que la lectura en conjunto del mismo es limitada y se presta a error.

Se sitúa en la segunda capilla a la derecha de la iglesia del mismo nombre. En un estado preocupante de dejadez y claramente mutilado y adaptado tras su traslado desde la capilla mayor en el siglo XVIII, se encuentra sobre una mesa de altar que ostenta un corazón traspasado por los Siete Dolores, por lo que cabe pensar que la capilla, con toda seguridad, fue antes de una Dolorosa.

Numerosos elementos confirman que el retablo fue mutilado en su reubicación. Baste fijarse en el nefasto ensamblaje de la calle central con las laterales y éstas, a su vez, con el banco que las sustenta. Incluso podemos observar cómo, al recortarse la calle central para adaptar el retablo al reducido espacio de la capilla, han desaparecido dos

de las figuras de los Cuatro Evangelistas que flanquean, junto a San Pedro y San Pablo, el pequeño sagrario. Pero la falta más traumática se refiere al relieve central, hoy desaparecido, que debiera representar la *Imposición de la casulla* por parte de la Virgen al santo. Queda sustituido por una imagen de bulto redondo, en madera policromada, de San Ildefonso. Gallego y Burín, en su *Guía de Granada*, nos informa sobre este retablo.

«...en la siguiente (capilla) se halla el retablo que ocupó la capilla mayor hasta el siglo XVIII, trazado por Ambrosio de Vico y hecho por Miguel Cano, de 1603 a 1605, con dos cuerpos, jónico y corintio, y tablas pintadas por Juan García Corrales, de la Crucifixión y pasajes de la vida de San Ildefonso; el relieve en madera de la imposición de la casulla a este santo, obra de Bernabé de Gaviria, que ocupaba el encasamiento central, se vendió hace años y también se ha perdido el Sagrario con relieves que, en 1558, hizo Esteban Sánchez, decorando el basamento del retablo escudos del arzobispo Don Pedro de Castro, ...»²⁶.

Es posible que falten cuadros con escenas de la vida del santo o de otra temática, del mismo modo que falta la obra central con el importante capítulo de la Imposición de la Casulla.

Pero, ya que nuestro interés se centra en la representación de las escenas de los cuadros en particular más que en el retablo en su conjunto, no existe mayor problema.

Eso sí, hay que citar que por un imperdonable error en la reorganización del retablo en su actual emplazamiento, se rompe la lógica discursiva —o narrativa— de la lectura del mismo, ya que en el cuadro superior izquierdo aparece una escena posterior a la situada en el cuadro superior derecho. Si *leemos* el retablo, se nos cuenta antes la escena en la que se corta el trozo de mortaja de Santa Leocadia y, después, el momento de su milagrosa incorporación de la tumba. Esto sólo puede deberse a un error de reubicación de los cuadros en su traslado, ya que es impensable que un maestro como Miguel Cano pudiera caer en un fallo tan pueril.

Subrayado este hecho y siguiendo una lectura ordenada del retablo tal y como hoy podemos contemplarlo, podemos observar en él cinco pinturas de las cuales hay cuatro relacionadas con la vida del santo. Obviaremos la representación central del Calvario ya que nuestro interés se puntualiza en San Ildefonso y su iconografía.

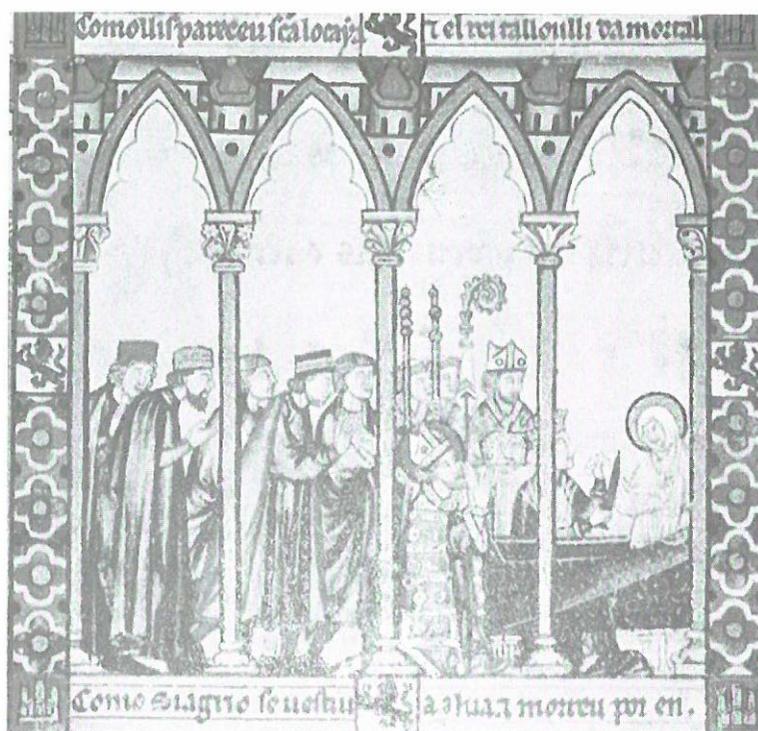
La tabla²⁷ superior izquierda muestra la escena en la que el santo corta un trozo del velo de la resurrecta Santa Leocadia para conservarlo como reliquia de la milagrosa visión. En el interior de la capilla donde se encuentra la tumba de la santa, los personajes se sitúan alrededor de la mujer en actitud visible de sorpresa (expresada de forma muy amanerada). Todos visten a la moda (hablamos de principios del XVII), algunos de ellos, como el rey, incluso con gola. La casulla de San Ildefonso también se muestra como una rica confección tardorrenacentista. La única en vestir de modo retardatario y afín —aunque idealizada— a la época en que vivió es Santa Leocadia²⁸.

La segunda tabla, superior derecha, presenta a los mismos personajes que aparecen en la primera aunque momentos antes. La santa²⁹ se incorpora en su tumba y los protagonistas de la procesión se sorprenden ante este milagro. En un primerísimo plano se destaca la daga, de noble empuñadura, del rey, que jugará tan importante papel en la historia del milagro.

La tercera tabla, inferior izquierda, presenta al santo en actitud de escribir, inspirado por la Virgen, que se muestra, como una aparición celeste, portadora del Niño Dios. El rostro de Ildefonso está aquí representado de forma más detallista. Mucho más avejentado que en



3. Una de las dos tablas con el milagro de Santa Leocadia.



4. Una de las dos miniaturas con el milagro de Santa Leocadia.

los dos cuadros arriba descritos (esta inteligente manera de subrayar el paso del tiempo entre un momento y otro de la historia del santo es digna de aplaudirse), ricamente revestido de su autoridad (con el báculo de obispo, incluso, a sus espaldas *reiterando* su cargo), el santo escribe sobre una mesa, de poderoso pie, en la que descansan varios libros. La escena se representa en un interior donde una ventana «airea» el cuadro, dotándolo de perspectiva, luz y belleza paisajística. Obligado es señalar, dentro de este paisaje, la puerta aislada, a manera de Arco de Triunfo, que sitúa el autor en mitad de un serpenteante camino.

Puede tratarse de una manera simbólica de señalar la capacidad del iluminado santo para traspasar el límite entre el mundo terreno y el divino. De hecho en esta escena se unen los dos planos, ya que asistimos a una aparición mariana.

La última tabla —y quizás la más interesante, por lo que veremos más adelante— cuenta el momento en el que Ildefonso discute con los herejes. Asediado a preguntas sobre dogmas y asuntos teológicos, el santo, sentado en un interior similar al del cuadro anterior —aunque varía el pie de la mesa— y vestido de igual forma, defiende sus posiciones con los textos sagrados en su mano. Los cuatro personajes que lo acompañan aparecen *definidos externamente* como «judíos y herejes», ya sea por su vestimenta o sus rostros —como luego aclararemos—. Una ventana al fondo de la estancia muestra un edificio religioso a lo lejos³⁰.

SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE AMBAS REPRESENTACIONES DE LA MISMA HISTORIA

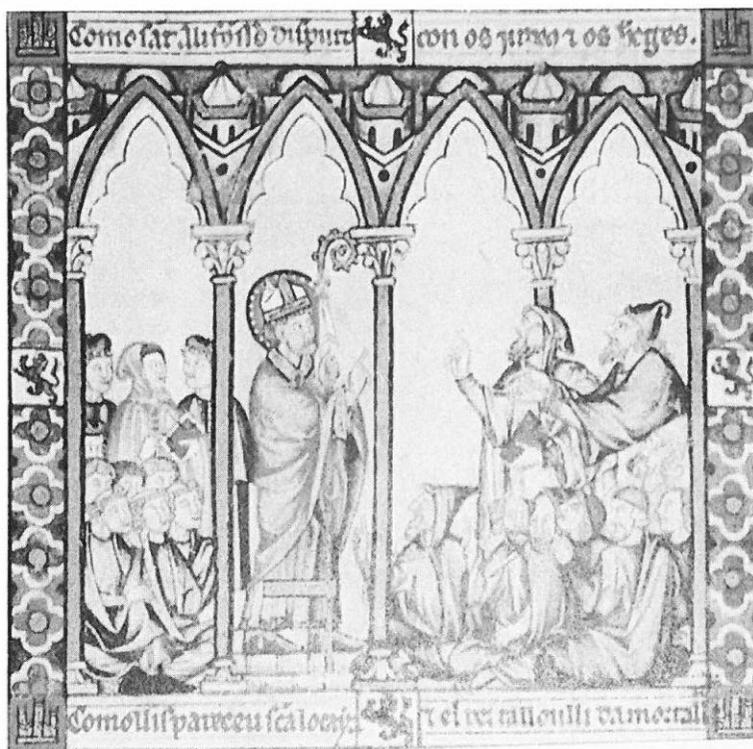
La forma de representación de la historia de San Ildefonso en las *Cantigas* y en el retablo de la iglesia granadina es, ciertamente, muy similar. Así, vemos que los rigores de la icono-

grafía de temas cristianos hacen mínimas las licencias y variantes que se permite el autor sobre el relato sacro³¹. Esto se debe, principalmente, al interés por parte de la Iglesia de no dejar campo libre a ningún error de interpretación dentro de la función tan importante que desempeña el Arte como vehículo de transmisión y educación en la fe católica. Los elementos esenciales de cualquier relato sacro permanecen inalterables durante siglos (aquí, las Cantigas del XIII y el retablo del XVII) en su iconografía.

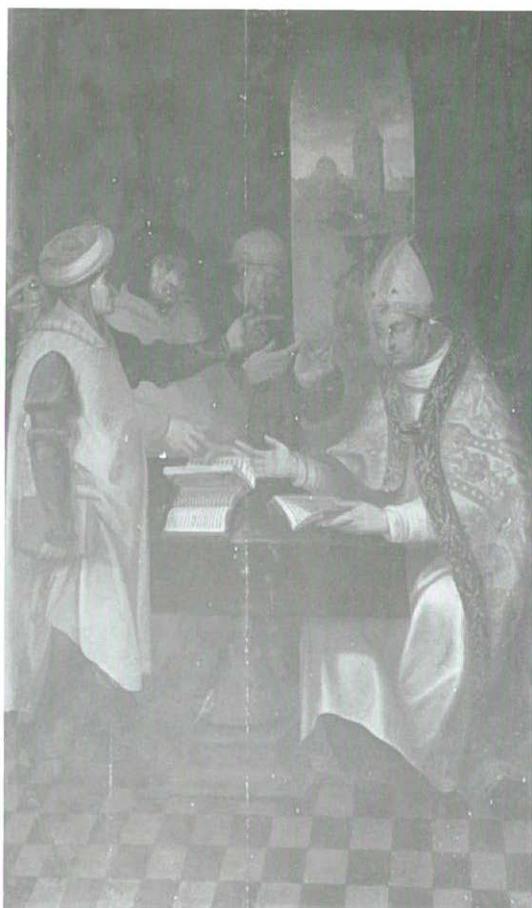
Es curioso subrayar que, incluso, los episodios de la vida del santo aparecen idénticamente acotados en las dos representaciones. Es decir, el santo y los herejes discutiendo sobre temas teológicos aparece en una viñeta y en una tabla. El santo en su estudio consultando y escribiendo sus libros aparece en una viñeta y en una tabla. La procesión, aparición milagrosa de Santa Leocadia y el corte de su mortaja con la daga del rey aparecen relatados *en dos viñetas y dos tablas*. Muestra esto el rigor con el que se hacía frente a las representaciones. La anécdota podía haberse representado en una sola escena, o más de dos... pero la *tradición iconográfica inamovible* (que ya aparece en la cantiga y se conserva casi cuatro siglos más tarde en el retablo) estipula que sean dos escenas concretas las que se representen de dicha historia. Y así se hace.

Pero los parecidos (reales y causados) no terminan aquí. Existen toda una serie de *detalles referenciales* para la mejor comprensión del mensaje de las pinturas por parte del espectador que se dan, invariablemente idénticos, en la miniatura de la cantiga y en el retablo.

Así pues, en la representación del santo en su estudio de los textos sacros aparece en ambos casos sentado delante de su mesa y con numerosos *libros a su alcance* (uno de ellos abierto entre sus manos). Por esto el espectador, aunque pueda parecernos pueril, no duda de que está ante un hombre docto, propietario —y autor además— de numerosos volúmenes. Estos detalles son importantes y no varían en la iconografía de *San Ildefonso doctor de la Iglesia*:



5. Miniatura con el episodio de los herejes.



6. Tabla con el episodio de los herejes.

el santo *solo en su estudio*, sentado ante una mesa con un libro abierto, en actitud de escribir, y otros volúmenes a su alrededor, y —esto es importante— recibiendo la *Inspiración Divina* para su trabajo intelectual.

Como podemos comprobar, al margen de elementos superficiales como el vestir, el entorno que le rodea, etc..., la esencia de la representación permanece estrictamente inalterada en ambos casos.

Sucede lo mismo con la escena de la discusión con los «judíos y herejes». Estos se sitúan en grupo ante el santo que, mesuradamente, expone sus tesis. Los contrarios a la *Fe Católica*³² son reconocibles por su perfil de rasgos caricaturescamente judaicos (barbas descuidadas, grandes narices aguileñas...) y por su característica y exótica vestimenta (de marcado corte hebraico y arabizante, oriental en general, por las hechuras y los vivos colores). Destacable es que el santo tenga un libro en sus manos —en la cantiga lo porta uno de los que lo acompaña— similar —la encuadernación roja se repite en cantiga y tabla— al que también lleva uno de los herejes. Esto muestra claramente al espectador que ambos grupos —Ildefonso y herejes— están tratando sobre temas doctos, sobre las Sagradas Escrituras... sobre el mismo libro incluso³³. Así,

los *elementos esenciales iconográficos inalterables* serán: El santo *revestido de su autoridad episcopal* (sucede en ambos casos) discutiendo con los *herejes y judíos*, *perfectamente reconocibles por su caracterización física*. Ambas facciones portan un *mismo libro* (probablemente las Escrituras) sobre el que versa la discusión. Este último elemento es sutilmente indispensable.

En el caso del milagro de Santa Leocadia se abre un poco la mano en los rigores iconográficos, aunque esto es debido más a la ambientación de época del hecho, que a otros motivos. En ambos casos, cantiga y tabla, y como antes hemos dicho, la narración se representa en dos escenas perfectamente definidas. La primera es la procesión junto al rey. La segunda, la aparición en sí y el corte del trozo de mortaja. En el primer cuadro, en ambas interpretaciones, se pueden ver al rey y al santo —perfectamente caracterizados— rodeados de procesionantes en el interior de una capilla. En la segunda escena, el mismo grupo asiste

a la aparición de la santa, que se levanta de su tumba, y al corte, con la daga del rey, de la mortaja. Los detalles que diferencian la interpretación del hecho en cantiga y tabla son notorios, como veremos más adelante. Pero, en resumen, los *elementos esenciales iconográficos inalterables* en este caso son: se representa la historia *en dos escenas* (y sólo en dos, ni una, ni más de dos); *rey y obispo*, perfectamente *diferenciados, rodeados de procesionantes en el interior de una capilla*; el trozo de tela de la santa, que se incorpora dentro de su tumba, es cortado con la *daga del rey*. Digno de señalarse es que en cantiga y tabla, aparecen niños clerizones, acompañando la procesión. Éste es un elemento característico de una procesión organizada.

En cuanto a las diferencias, despreciando las meramente anecdóticas, como vestimenta, ambientes, etc.³⁴, las más significativas son las que siguen:

- En el cuadro de *San Ildefonso doctor en su estudio*, como antes citáramos, la *Inspiración Divina* que recibe el santo se representa como *el Espíritu Santo en su hombro* en la cantiga y una *aparición mariana* en la tabla.
- En la *Discusión con los herejes* no hay diferencias iconográficas notables.
- En *El milagro de Santa Leocadia* será donde se den las mayores diferencias. Por una parte, en la escena de la procesión de la cantiga *no se representa* la aparición de la santa, mientras que en la tabla sí. En la segunda escena *es el rey quien corta* con su daga la tela de la santa (como dice explícitamente la cantiga)³⁵, mientras que en la tabla *es San Ildefonso quien hace uso de la espada* para tomar la reliquia³⁶. Por último, y no es simple anécdota, en la cantiga se ve claramente que lo que se corta es un trozo de *mortaja* (blanca, por lo demás, como era costumbre), mientras que en la tabla se trata del *velo* de la santa. Si atendemos al relato del milagro que se hace en la cantiga, Juan García Corrales incurre en un notable error, ya que el texto habla explícitamente de una mortaja (no otro tipo de tela).

Finalmente hay que lamentar que no se conserve la representación central del retablo, la *Imposición de la casulla*³⁷, capítulo este importante en la vida del santo y la manera más



7. Detalle del episodio de los herejes (Erasmus).

propia de ser representado, por lo que se hubiera podido también establecer un interesante estudio comparativo con la miniatura alfonsí.

UN CURIOSO DESCUBRIMIENTO. (A MANERA DE CRÓNICA)

Las pinturas de Juan García Corrales nos reservan una interesante sorpresa.

Desde el primer momento en que visioné la obra pictórica de la vida de San Ildefonso hubo un elemento que me llamó poderosamente la atención. Concretamente se trata de uno de los personajes que aparece dentro del grupo de los herejes. El personaje central. El más destacado y reconocible, que aparece de medio perfil derecho vestido con ropajes rojizos y tocado por un sombrero blando negro.

Este individuo está, sin ninguna duda, perfectamente significado y potenciado en el grupo de herejes —baste ver la pintura— adquiriendo un indiscutible protagonismo. Es más, al contrario que el resto de sus compañeros, que aparecen con rostros desdibujados (primer perfil), idealizados (perfil en último término), o claramente caricaturizados (rostro extremo de la izquierda), el misterioso personaje del gorro blando muestra unos rasgos faciales equilibrados y singulares... como si de un retrato se tratase.

Cualquier estudioso del Arte adquiere la capacidad —profesional, podíamos decir— de diferenciar dentro de una representación pictórica los rostros concretos (de rasgos singulares, retratos de modelos) de las caras idealizadas (impersonales e imaginadas por el artista). Esta «deformación profesional» me llevó a fijarme con insistencia en este personaje en el que encontraba algo particular que lo hacía aparecer mínimamente aislado dentro del conjunto de la pintura.

De ahí a presentir *que lo conocía* hubo solo un paso. Imperceptiblemente iba configurándose dentro de mí la absoluta seguridad de que había visto a ese personaje en otra parte.

Por tanto, los datos que me afianzaban en mi primera sospecha fueron:

— El personaje *centra, protagoniza*, el grupo de herejes.

— El personaje posee unos *rasgos faciales definidos y concretos*, frente a sus anodinos compañeros.

Pero, ¿quién podía ser este individuo? Además, situado dentro del poco feliz —sobre todo en plena *Contrarreforma*— grupo de herejes... de «disidentes», que *discuten y cuestionan* sobre la Fe Católica oficial.

Ahí estaba la clave. *Contrarreforma* —y, por ende, *Reforma*—; *discutir y cuestionar* acerca de la Fe Católica. Y el *sombrero*. Sí, ese característico sombrero blando.

Recordé a Holbein. No había error posible.

Tras visualizar ansiosamente el mayor número posible de retratos de Lutero (en principio por ser el más alejado del dogmatismo católico y, por tanto, con mayores posibilidades de ser identificado y pintado como hereje), Tomás Moro y Erasmo de Rotterdam, me encontré con la enorme dificultad de averiguar cual de estos tres sería el allí representado.

Y es que esta «trinidad» de reformistas son muy parecidos entre sí en sus rasgos caracte-

rísticos esenciales —incluido el detalle del sombrero— y las representaciones que de ellos se conservan pueden, incluso, confundirse.

Consciente de que mi intuición era cierta, no cejé en mi ánimo de búsqueda, deseoso de averiguar el nombre del allí retratado —con toda conciencia e intención— por Juan García.

Fue entonces cuando cayó en mis manos el volumen editado por Aguilar de las Obras Completas de Erasmo³⁸. Y allí se encontraba la solución.

En este libro se reproduce una xilografía con Términus realizada por Holbein en 1535³⁹ y conservada en el Museo de Basilea, que representa a Gerhards de tal forma que se trata, *inequívocamente*, de la base utilizada

—copiada— por el pintor García Corrales para crear al, ahora identificado, hereje.

Si nos fijamos comparativamente en ambas representaciones podemos observar, de arriba a abajo, que:

- Ambos se tocan con un *sombrero similar*.
- El rostro —y con él el resto del cuerpo— aparecen en xilografía y pintura con *el mismo grado de inclinación* (tanto del medio perfil como en el movimiento de conjunto).
- La *similitud entre los elementos faciales* —ojos, nariz, boca (sin labio superior y fuertemente apretada), arrugas de la mejilla y forma de la barbilla— de una y otra representación es indiscutible.
- El *hueco* que se crea en la nuca por la caída de la «capucha» del vestido es similar en una y otra representación.
- El *ángulo* que forma el *brazo derecho* es idéntico en ambos casos, quedando incluso la mano —ésta sí, variada en la tabla con respecto al grabado— a la misma altura.
- Con la *arruga* que se forma en la *manga izquierda* sucede igual.



8. Detalle de la xilografía que representa a Erasmo, por Holbein. 1535.

Así pues, nuestro hereje pintado por Juan García Corrales en torno a 1603-5 es, según los datos aportados, Erasmo de Rotterdam.

Tres apuntes refuerzan la teoría de que el pintor conociese y utilizase el grabado, al margen de las pruebas aquí referidas.

Por una parte, la costumbre de copiar —o «inspirarse»— en grabados ajenos para realizar una obra pictórica está muy extendida en el mundo artístico español. No es ninguna rareza, al contrario, de lo más común, ni tampoco se considera plagio. (Recordemos lo que decía Palomino del propio Alonso Cano).

De otro lado, el grabado es anterior en más de medio siglo a la pintura, por lo que temporalmente el uno pudo ser causa de la otra.

Por último, y quizás lo más importante, Granada desde finales del XVI a principios del XVII destaca dentro de España por su elitismo cultural. Este elitismo queda claramente definido por la gran cantidad de librerías que se establecen en la ciudad en este periodo. Librerías que, por lo demás, traían las últimas novedades del intelectualismo europeo a sus estanterías. Y la más importante corriente intelectual del momento fue el Erasmismo (con seguidores en Granada de la talla de Fray Luis, Luis de Mármol o el afamado Diego Hurtado de Mendoza). Es por esto que en los inventarios que se conservan de la época se reflejan numerosos títulos del erudito de Lovaina. No cabe ninguna duda de que Juan García pudo, con total facilidad, tener entre sus manos algún volumen impreso de la obra del teólogo, en el que se encontrase este retrato suyo xilografiado.

Y, ¿por qué situarlo como hereje? Baste recordar que se le consideró así cuando su obra y él cayeron en desgracia dentro de la Península (la «Acordada» de 1549 contra la venta de sus obras es buena muestra de ello)⁴⁰.

EL ROSTRO DE UN HEREJE

Erasmo de Rotterdam presidiendo un grupo de judíos y herejes que discuten con San Ildefonso acerca de los dogmas de la Fe Católica. Puede parecer, a priori, una broma demasiado erudita. Pero la realidad es bien distinta y enormemente lógica.

Las obras pictóricas religiosas están creadas como *textos visuales para la enseñanza en la Fe Católica de quien las contempla*. Ya hemos visto en este mismo estudio como permanecen *inalterables los elementos visuales* que ayudan al espectador a una mejor comprensión de la obra. Pero para una efectividad total del mensaje de la representación, algunos de estos *elementos* deben modernizarse, *contemporaneizarse* con el espectador de tal modo que los pueda identificar y asimilar.

Vemos en la cantiga que los «judíos y herejes» tienen todos los marcados caracteres frenológicos de una fisonomía hebraica (nariz aguileña, labios pronunciados...) junto con una reconocible vestimenta orientalizante y un pelo «asalvajado», de tal manera que, a la vista de un occidental cristiano del siglo XIII pueden pasar e identificarse por *judíos, orientales* (Cruzadas, Mundo musulmán, etc...) y *salvajes* (en el sentido de no afines a los

logros de la civilización occidental, como pudiera ser el «bien peinar»). En definitiva, el espectador sabe que son herejes... *porque tienen cara de ello*.

Este truco visual que facilita la comprensión por parte del espectador, es conveniente, no obstante, modificarlo cuatro siglos después.

Así, si bien en el imaginario popular y hasta nuestros días incluso, los rasgos judaicos son perfectamente reconocibles en su representación gráfica, el promotor de las tablas del retablo —en este caso— necesita hacer ver al espectador que la herejía es algo que *no solo hay que circunscribir a los judíos* (vivimos en plena Contrarreforma, tras las sorprendentes convulsiones luteranas), por lo que hace incluir en el grupo de los herejes el retrato de un recién caído en desgracia como contrario al buen Catolicismo. Erasmo y sus obras estaban «de moda» en aquel momento —finales del XVI, principios del XVII— y, precisamente, *perseguidas por la Inquisición* por considerarlas herejías. Cualquier espectador del momento que viera el rostro de Desiderio comprendería de forma inmediata que se encontraba ante un hereje⁴¹.

Lo significativo del hecho aumenta si se tiene en cuenta que el retablo se sitúa en el Altar Mayor, y esta tabla precisamente en un privilegiado lugar de acceso visual.

No olvidemos que Granada era ciudad de fervoroso humanismo erasmista. La Iglesia —la Inquisición— pretende frenar este «peligroso» furor a fines del siglo XVI, y la antes nombrada «Acordada» de 1549 obligaba explícitamente a los libreros a *no vender* las obras del pensador. Es más, «tener un libro de esta índole (erasmista) era lo suficientemente grave como para convertirse en sospechoso de herejía»⁴².

¿Cómo terminar con la difusión y lectura de la obra de este gran pensador, ahora caído en desgracia? Entre las numerosas condenas públicas esta es, quizás, la más efectiva para el vulgo.

De esta manera, se colocó a Erasmo en la picota. Se le retrató dentro de los herejes y se le expuso a pública reprobación.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La tesis queda claramente expuesta arriba. Existen elementos inalterables dentro de la representación iconográfica de temas religiosos —cristianos católicos— que se transmiten férreamente de una época a otra para ayudar a la mejor comprensión por parte del fiel de un mensaje concreto. Algunos de estos elementos, no obstante, se «modernizan» para ayudar al efecto deseado.

Esto lo hallamos en la historia de San Ildefonso según aparece representada en la miniatura de las *Cantigas de Alfonso X* (siglo XIII) y en las tablas del antiguo altar mayor de la iglesia granadina de San Ildefonso (Principios del XVII).

Por último, y como se ha podido comprobar, se ha encontrado este retrato de Erasmo de Rotterdam que, siendo más que una mera curiosidad, es muestra indeleble del ambiente y los condicionantes de la época en la que se enmarca la creación del retablo.

No obstante, y al margen de las profundas intenciones que llevaron al autor a representar a Erasmo en estas pinturas, nos podemos sentir orgullosos de este hallazgo, que viene a unirse al conjunto de anécdotas existentes, hermosamente conservadas, sobre la realización de ciertas obras de Arte en nuestra ciudad. Si es simpático recordar que el, por entonces joven príncipe, emperador Carlos V posó como modelo para el rey Gaspar del retablo de la Capilla Real, que el rostro de las Dolorosas de José de Mora posiblemente sea el de su esposa, o que el Cristo Resucitado de Barbero Gor es, en cierta manera, un autorretrato del autor, no es menos curioso reconocer que Granada posee un retrato del gran humanista Erasmo de Rotterdam dentro de un retablo. De alguna forma «elevado a los altares».

NOTAS

1. Véase edición facsimilar del Códice Rico: *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, Edilán, 1979.
2. En CIXILA es «Libellum Virginitatis more Synonymiae Veteris et Novi Testamenti» (*Patrologia Latina* (PL), XCVI, 47); Rodrigo de Cerrato dice. «in cuius laudem volumen insigne eleganti stylo de eius sanctissima virginitate composuit» (PL, *Ibidem*, 50); estos libros solían ir dirigidos principalmente a los judíos a quien se les presentaba las profecías como cumplidas en María, según la ley sinomímica.
3. En ambos se narra, con independencia del «milagro de la casulla», el milagro de Santa Leocadia, ocurrido en el día de la festividad de esta santa; también se deduce lo mismo de la lectura de la cantiga núm 2.
4. FITA, Fidel. «Cincuenta leyendas por Gil de Zamora combinadas con las cantigas de Alfonso el Sabio». *Boletín de la Real Academia de la Historia* (BRAH), VII (1885), pp. 54-60.
5. *El Libro de los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*. (Ed. Jesús MONTOYA, Granada: Universidad, 1986, pp. 73-79.
6. La versión gallega va acompañada de una versión en castellano, que abrevia las noticias que en su día dieran los historiadores Cixila (s. VIII) y Rodrigo de Cerrato, el Cerratense (s. XIII), PL tom. CLVI, 44-50.
7. Este traslado de las reliquias es recogido por Alfonso X en *Estoria de España* y dice así: «cuenta la estoria que Vrbera que fue Arçobispo de Toledo despues de Sinderedo. quando uio el destroymiento de las eglesias de dios & de la xpriandad; que tomo ell arca de las reliquias & las escripturas de sant Alffonssso. & de Julian primmero & la sancta uestidura que sancta Maria dio a sant Alffonssso. & que lo leuo todo pora Asturias assi como dizen. E los xpriianos leuauan lo de logar en logar con aquellas cosas sanctas del». [*Estoria de España*, fol. 4v].
8. FITA, Fidel. «Cincuenta leyendas...», pp. 54-60.
9. «Las versiones latinas de la leyenda de San Ildefonso y su reflejo en Berceo». *Boletín de la Real Academia Española*, I, [1970], pp. 233-276.
10. *Milagres de Nostre Dame*, IMir 11, KOENIG édit., [1966-1970] II 5-94.
11. Véase MONTOYA, Jesús. «El añadido al código *TII* o las mal llamadas profisicaciones de las cantigas». *Anuario Medieval*, 32-1 (2002), pp. 415-430.
12. SNOW, J. «Self-Consciuous References and the organic narrative pattern of the *Cantigas de Santa Maria* of Alfonso X». En: *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honour of John E. Keller*. Neward, 1980, pp. 53-66.
13. Este obispo, que la cantiga dice «fallido» en razón de que no cuenta en el episcopologio toledano, se le identifica con Sisiberto, el obispo traidor al rey, que fue destituido y desterrado por los Padres del Concilio XVI de Toledo.
14. Acepto en general la versión que da FILGUEIRA VALVERDE (Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria*), aunque corregiré alguna de sus expresiones.
15. «dichos», sentido retórico, «sentencias», citas de la Sda. Escritura.

16. Filgueira Valverde traduce así: «tornado en loor cuanto la habían menospreciado los judíos y herejes». La traducción que hago responde mucho mejor a la polémica que se había suscitado en España y que todos los textos refieren: San Julián Obispo de Toledo, autor del *Elogium beati Ildefonsi*, insinúa ya la polémica: «libelum de Virginitate Mariae contra tres infideles», *Elogium, PL, XCVI, 44*

Las distintas versiones hablan de determinados herejes: «En su tiempo, como *Helvidio y Pelayo* vinieran de las Galias y corrompieran la mayor parte difamando la virginidad de María de la Santa Virgen, les plantó cara San Ildefonso y refutó sus teorías con citas de la Sagradas Escrituras, con su seductora palabra y con la gracia que se derramaba de sus labios, y los arrojó de España avergonzados» JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, ob. cit. XXII

«E en esta vida (Cixila, Cerratense...) de Sant Alifonso fábla que seyendo prelado de España e perlado e servidor de María, que por sus sermones e declaraciones que en la loar demostró *contra la ceguedat de los erejes y contra la porfia de los judíos*, que convirtió la mayor parte de España de aquellos que esta eregia e porfia tenían, e que los persiguió tanto en pedricaciones e requerimientos de cada día que fasta que les fizo conoscer el entendimiento verdadero de la Santa Escripura e de las profecias de la fe catholica.» MONTOYA, Jesús. «El añadido al códice...», pp. 415-430.

«En tiempo deste Arçobispo uinieron de tierras de Gallia dos hereges que auien nombre ell uno Eluidio et ell otro Pelayo, et corrompieron grand partida de Espanna, diciendo mal de la uirgidad de santa María. E ell beneyto sant Alfonso fue muy rezio contra ellos, et por testimonio de la Sancta Escripura et por la su buena palabra et por la gracia que auie en fábлар, desfizo quanto ellos ensennauan, e corriólos de toda Espanna, et fízolos ende salir mal et desondradamientre». *Estoria de España*, capítulo 510.

51 Sin los otros servicios, muchos e muy granados,
dos yazen nel escripto, éstos son más notados:
fizo d'Ella un libro de dichos colorados,
de su virginidat *contra tres renegados*. (BERCEO, Mil. 2, edic. MONTOYA, Jesús).

17. Aquí Alfonso respeta la separación que, tanto Cixila como el Cerratense, hacen del milagro de Santa Leocadia y el de la entrega de la vestidura.

18. La propuesta de la narración es de doble prohibición: sentarse en la cátedra y vestir la túnica. Mi traducción expresa más explícitamente estas dos prohibiciones:

«Quoniam mente pura, fideque firma, in meis laudibus permansisti, et laudem meam in corda fidelium dulci eloquio depinxisti, et lumbos tuos virginitatis cingulo praecinxisti, de vestimentis perpetuae gloriae vestimentum attuli tibi, quo vestiarius in die et solemnitate mea; *in hac sede sedebis* Si quis autem post te praesumpserit hoc *vestimentum induere, et in cathedra sedere*, non carebit ultione. His que dictis disparuit, et vestimentum quod nos albam vocamus, ei reliquit», CERRATENSE, PL, XXII, 50

Berceo, por su parte, también declara las dos prohibiciones, sin ambigüedad alguna, algo que no vio con claridad J. Ferreiro Alamparte en el artículo citado más arriba:

62 A la tu missa nueva d'esta festividat,
adúgote ofrenda de grand auctoridat:
casulla con que cantes, preciosa de verdat,
oy en el día sancto de la Natividat
63 *De seer en la cátedra* que tú estas posado,
al tu cuerpo sennero es esto condonado;
de vestir esta alva a tí es otorgado,
otro que la vistiere non será bien hallado. (BERCEO, Mil, 2, edic. MONTOYA, Jesús)

19. Quedan al margen consideraciones estilísticas o sobre el profundo significado del color y su uso nada arbitrario.

20. Esta característica creación de un escenario arquitectónico se reitera en el resto de las viñetas de la página —con variantes mínimas—, de ahí que no repita este elemento en la descripción de los siguientes cuadros, dándolo por supuesto.

21. Ya suponiendo que son libros de disciplina teológica que le pertenecen o incluso las numerosas obras que él escribiera (ver transcripción de la historia).

22. Literalmente del texto de la *Cantiga*.

23. No es de extrañar, por esto mismo, el culto que recibe el santo en la Granada contrarreformista.

24. Este cofre no se nombra en el texto de la cantiga, aunque sí aparece en las vidas latinas de San Ildefonso. El ilustrador da por supuesto que el rey lo lleva en la procesión, ya que esto era costumbre bien extendida entre los monarcas medievales.

25. Discípulo de Pedro de Raxis y miembro del grupo de artistas que trabajaron con Miguel Cano, Juan García Corrales (o *Corral*) pasa por ser un pintor de segunda fila de aceptables resultados pero desprovisto de genio.

Gallego y Burín recoge en distintas partes de su *Guía* un interesante *corpus* de la producción de este autor.

Terminará obras no concluidas por otros artistas, como es el caso de las tablas para el retablo de la Vida de San Cecilio, en la iglesia homónima, de su maestro De Raxis —desaparecidas tras el incendio de 1969—, o las pinturas de Juan Bautista Alvarado para la iglesia de San Bartolomé, de las que hoy solo se conservan dos cuadros en la iglesia de San Cristóbal, los martirios de San Lorenzo y San Bartolomé. En ambos casos, las obras formaban parte de sendos retablos ensamblados por Miguel Cano.

Para Santa Escolástica y San Ildefonso, de nuevo con Miguel Cano, realizará una serie de obras en la primera década del XVII, entre las que se encuentran las que nosotros tratamos.

En el Palacio Arzobispal se conservaban varios notables cuadros del autor —quizás de lo más cuidado de su producción— expresamente realizados para este lugar. Se trataba de varios retratos del Episcopologio (uno de ellos el de Don Pedro de Castro) y un *Calvario* para la escalera principal.

26. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Don Quijote, 1982, p. 314.

27. Todos estos cuadros están pintados sobre tabla.

28. En el grupo de personajes de la derecha, centrándolo, aparece un rostro barbado vuelto de medio perfil que fija su mirada en el espectador y no en la escena. Este curioso personaje, de rasgos lo suficientemente marcados como para que pasara por un retrato, pudiera ser el propio Juan García.

29. Por lo demás una representación en negativo de la misma figura de ella del otro cuadro —truco este, el de dar la vuelta a la plantilla que inspira el dibujo, de pintor de segunda o tercera fila—. Sucede igual con la mano que aparece sobre la cabeza de San Ildefonso, versión invertida de la del rey Recesvinto del otro cuadro.

30. Pudiera tratarse de una representación de la Catedral granadina captada desde la girola y con la torre de la *Mocha* quedando a la derecha, tal y como se encontrara a principios del XVII —por la cubrición de la misma—, pero la factura del dibujo no es clara y toda identificación del edificio es muy aventurada. (San Ildefonso fue obispo de Toledo. ¿Puede tratarse de algún edificio de esta ciudad representado en el cuadro para indicar el lugar en el que viviera el santo?).

31. En parte, la tesis de este estudio.

32. No solo *Cristiana* en general. Esta especificación es necesaria para mejor comprender, como veremos más adelante, el caso de la tabla del retablo que representa esta escena, en que los herejes *no son solo judíos*, como ocurre en la cantiga.

33. El color rojo de las tapas señala la sacralidad del texto. Entre los complejos significados herméticos y alquímicos de dicho color, y según Bartolo de Sassoferrato, entre otros autores, podemos citar que se trata del color del fuego, comúnmente reservado para la vestimenta de los príncipes. También pasa por ser el color de la Caridad como Virtud. Concretamente, en la Obra, el rojo resulta de la suma del Azufre y el Mercurio, signando la Piedra Filosofal, que para muchos iniciados cristianos viene a significar el Rey Rojo, que no es otro que el propio Cristo. Más sencillamente, se trata del color de la sangre, de significado tan preclaro en el Evangelio: La Redención. (Varias son las obras que tratan sobre el significado de los colores, siendo quizá una de las más útiles y asequibles la de CAGUE, John. *Color y Cultura*. Madrid: Siruela, 1993).

34. Dentro de estas diferencias *anecdóticas*, no obstante, interesa hacer una observación sobre el aspecto de San Ildefonso. Éste aparece barbado en la cantiga y barbilampiño en la tabla. Esto responde a la moda del momento (véase que incluso el obispo Siagrius aparece igualmente con barba en la miniatura), pero es subrayable, ya que la iconografía del santo que más éxito tendrá desde el Renacimiento hasta nuestros días lo muestra perfectamente rasurado. Algo similar —y curiosamente a la inversa— sucede con la representación del rey Recesvinto, sin barba en la cantiga (como también se representa a Alfonso X), y con ella en la tabla.

35. Ver estudio realizado sobre el texto por el profesor Jesús Montoya, que configura la primera parte de este artículo.

36. Quizás se trate de algún tipo de pudor contrarreformista por el que solo un ministro de la Iglesia pueda, o sea digno de, posar su mano sobre una reliquia (y es más, sobre el cuerpo de una santa resurrecta).

37. Recordemos que se trataba de un relieve, según Gallego y Burín.

38. ERASMO DE ROTTERDAM. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1964.

39. De enormes similitudes con un retrato de 1530, también por Holbein, que se conserva en la Galería Nacional de Parma.

40. Todos estos datos pueden encontrarse en el interesante libro: MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. «Introducción». En: *Trastiendas de la cultura: librerías y librerías en la Granada del S. XVI*. Eds. María José OSORIO PÉREZ, María Amparo MORENO TRUJILLO y Juan María DE LA OBRA SIERRA. Granada: Universidad, 2001.

41. El efecto de la inclusión del retrato de Erasmo en la pintura es doble, ya que quien veía a éste entre los herejes sin considerarlo así en un principio identificaba a éste como tal, y quien tomaba ya a Erasmo como hereje, al verlo entre ellos, reafirmaba su idea. Así, se acusaba a Erasmo, públicamente, de hereje y, al mismo tiempo, se identificaba al grupo de herejes gracias a que Erasmo figuraba entre ellos.

42. MONTOYA MARTINEZ, Jesús. «Introducción». En: *Trastienda...*, p. 25.

