

Óleo sobre lienzo. 166 x 120 cm
Procede del convento de San Antonio de Padua. Colección del deán López Cepero en 1813. Palacio Arzobispal de Sevilla. Donado por el cardenal José María Bueno y Monreal al Ayuntamiento el 18 de octubre de 1969
Ubicación actual: Centro Velázquez de la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla (depósito del Ayuntamiento de Sevilla)
Nº de Inventario: 32694

Sin duda estamos ante una de las obras más sofisticadas de Velázquez, producto de su continua experimentación y, al mismo tiempo, deudora de la tradición iconográfica de la generación anterior de maestros sevillanos. Se representa un tema que tradicionalmente cobró fortuna en la pintura toledana, al mostrar la delicadeza con la que la Virgen le impone a san Ildefonso, arzobispo de Toledo entre 657 y 667, una casulla como recompensa por sus escritos a favor de la virginidad de María. De esta forma se escenifican las palabras narradas tanto por el jesuita extremeño Francisco Portocarrero en la vida del santo como en 1616 por José de Valdivieso en el *Auto famoso de la Descensión de Ntra. Señora*, describiendo cómo en la festividad de la Asunción, que instituyó precisamente san Ildefonso, se le apareció la Virgen acompañada de coros de ángeles y las vírgenes del cielo, poniendo sobre sus hombros una casulla (Pérez Sánchez, 2005: 212).

Formalmente Velázquez acude a la tradición iconográfica local, donde este tema había sido representado por Juan de Uceda o Jerónimo Ramírez en el perdido lienzo que se conservaba en la iglesia de San Juan de la Palma y donde ya están presentes en el rompimiento de gloria las vírgenes citadas en la aparición mística (Marciari, 2014: 23), detalle que no se aprecia en cambio en la iconografía tradicional que se desarrolló en Toledo a partir de la obra de Carlo Saraceni y Pedro de Orrente, por ejemplo. Sin embargo, hay una radical diferencia en la forma de concebir la escena que se basa fundamentalmente en la atmósfera e inserción de las figuras en el espacio, que también ha querido ser visto como una deuda con la pintura del mismo tema de Pedro de Campaña para el retablo de la capilla del Mariscal de la Catedral de Sevilla, donde hay unos ángeles femeninos semejantes (Serrera, 1996: 39; Portús, 1999: 196). En esta especial voluntad de mostrar a figuras femeninas como ángeles hay que recordar las palabras de Pacheco que recuerda que estos “se han de pintar con figuras y rostros de mujeres” como Velázquez muestra sin atisbo de duda o de indefinición como hacen otros pintores. Sin embargo, coincidimos con Valdovinos (2011: 58) que aquí lo que realmente representa son santas vírgenes y no ángeles. Por otro lado, si comparamos el rostro del santo apreciamos un intencionado deseo de realidad transferido en el retrato de san Ildefonso, que ineludiblemente representa a una persona concreta. Pérez Sánchez ha especulado con la posibilidad de que el retratado sea Góngora, por la semejanza con los rasgos tan marcados del escritor cordobés, quien además asistió a las fiestas que se celebraron en Toledo con motivo de la inauguración de la capilla del Sagrario de la catedral en honor de san Ildefonso, y lo había retratado además en Madrid en su primer viaje a la corte. Pero hay otro elemento que se cita por algunos autores y que es desterrado por otros, y es la presunta dependencia

de esta pintura del estilo de El Greco. Ciertamente la pintura está concebida con una clara intención de fundir el plano terreno con el celeste e incluso de hacerlo todo partícipe de una atmósfera idéntica, y precisamente la extrañeza de la composición reside en este aspecto. Creo que no ha sido puesta en relación esta composición con el retrato atribuido al cretense del capitán *Julián Romero con su santo patrono*, conservado hoy en el Museo del Prado (Fig. 1). En él aparece el caballero envuelto en su hábito de la orden de Santiago y en actitud orante y detrás aparece su patrono san Julián con armadura intercediendo por él. Si invertimos la posición vemos que, indefectiblemente, hay una relación en los plegados con la forma de tratar la indumentaria de san Ildefonso en la pintura de Velázquez. Esta última obra presenta además una especial relación en cuanto a los modelos de las vírgenes de la parte superior con obras de Velázquez de sus primeros años madrileños. Nos estamos refiriendo al grupo de tres mujeres de la parte superior que, afortunadamente, están algo mejor conservadas. La del extremo derecho que porta una palma y que se encuentra de perfil es el mismo modelo que la *Santa Rufina* y que la *Sibila* del Museo del Prado, y ha querido ser identificada con el retrato de Juana Pacheco. Hace gala aquí también el pintor sevillano de una notable gradación en la modulación de los plegados en grandes líneas envolventes de formas onduladas. La pintura ha sufrido bastante como consecuencia de haber estado en el exterior, en el compás del convento de San Antonio, donde lo vio en el siglo XVIII el conde del Águila y se refirió al lienzo ya en esas fechas como de Velázquez y “muy maltratado por las injurias del tiempo” (Carriazo, 1929: 179). De allí lo adquirió el deán López Cepero, estando en su colección catalogado como original del artista hasta que pasó a poder del Arzobispado en el siglo XIX, siendo el cardenal Bueno Monreal quien decidió donarlo a la ciudad de Sevilla. Tras la identificación de la pintura por el conde del Águila, sería Beruete el primero que la incluyó en un catálogo razonado de Velázquez. Sin embargo, incluso antes la obra fue apreciada y copiada por otros artistas, como demuestra el testimonio de la copia que se hizo probablemente a finales del XVII por un anónimo artista en la iglesia de San Miguel de Bococó (Estado de Trujillo) en los Andes venezolanos (Fig. 2).

Para la apreciación de las calidades de la pintura fue crucial la intervención efectuada por María Teresa Dávila en 1991 (Garrido, 1992: 103-111). Podemos decir que esta restauración consiguió rescatar partes que antes eran imposibles de ser apreciadas, como por ejemplo los restos de manos de san Ildefonso, que estaban completamente repintadas, o los pigmentos malvas y grisáceos realmente magistrales que se advierten en la zona de la muceta. Asimismo afloraron los restos de blanco que se adivinan en la parte inferior, en lo que podría ser la sobrepelliz, y en los haces blancos que se ven en la etérea casulla.

Aunque efectivamente es una pintura muy maltratada por el tiempo conserva en bastantes partes la fluidez, riqueza matérica y empastes propios de un artista que ha evidenciado una transformación y que está próximo a abandonar definitivamente su ciudad natal en fechas cercanas a 1622-1623, momento a partir del cual su pintura y experiencias serían radicalmente diferentes.