

IMÁGENES DE
SAN LUIS BERTRÁN
ENTRE EL VIEJO
Y EL NUEVO MUNDO



MAGDALENA VENCES VIDAL



CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Secretario General

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Coordinador de Humanidades

Dr. Alberto Vital Díaz

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Director

Mtro. Rubén Ruiz Guerra

Secretaria Académica

Dra. Laura Hernández Ruiz

Departamento de Publicaciones

Gerardo López Luna

IMÁGENES DE
SAN LUIS BERTRÁN
ENTRE EL VIEJO
Y EL NUEVO MUNDO



IMÁGENES DE
SAN LUIS BERTRÁN
ENTRE EL VIEJO
Y EL NUEVO MUNDO

MAGDALENA VENCES VIDAL

CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
MÉXICO 2019

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: Vences Vidal, María Magdalena, autor.

Título: Imágenes de San Luis Bertrán entre el viejo y el nuevo mundo / Magdalena Vences Vidal.

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019.

Identificadores: LIBRUNAM 2055242 | ISBN 978-607-30-2453-2.

Temas: Bertrán, Luis, Santo, 1526-1581. | Dominicos – América Latina – Historia. | Beatos – América Latina – Historia. | Iglesia Católica – América Latina – Historia.

Clasificación: LCC BX4700.B556.V45 2019 | DDC 282.092—dc23

Diseño de portada: D.G. Marie-Nicole Brutus H.

Diseño de interiores: D.G. Irma Martínez Hidalgo

Primera edición: octubre de 2019

Fecha de edición: 30 de octubre de 2019

D. R. © 2019 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán
C. P. 04510, México, Ciudad de México

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
Torre II de Humanidades 8° piso
Ciudad Universitaria, 04510, México, Ciudad de México
Correo electrónico: cialc@unam.mx
<http://www.cialc.unam.mx>

ISBN 978-607-30-2453-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

- 9] Agradecimientos
- 13] INTRODUCCIÓN
- 31] I. TRAZOS DE HAGIOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA
Itinerario biográfico
Agentes y recursos para la beatificación
La canonización a la luz de una fórmula de santidad
La recepción en los territorios de la Monarquía hispánica
Patronazgo sobre el Nuevo Reino de Granada
- 97] II. ICONOGRAFÍA DE SAN LUIS BERTRÁN
La configuración de su imagen y la construcción simbólica
Facetas visuales y tipologías
- 127] III. REPERTORIOS PLÁSTICOS: DE VALENCIA A OTRAS PARTES
DEL MUNDO CATÓLICO
El bienaventurado, el beato y el santo en el arte valenciano
Los grabados de los festejos en Valencia (1671)
San Luis Bertrán apóstol de las Indias
Una imagen de recogimiento en Sevilla
Un hito iconográfico en Osuna (Sevilla)

Las Islas Canarias, enlace entre los dos mundos
Roma: centro y camino de obra artística
Pinturas del predicador del Evangelio en Cracovia
y Varsovia

- 221] IV. VARÓN APOSTÓLICO, CONFESOR Y ABOGADO CONTRA
EL CÓLERA MORBUS EN MÉXICO
De predicador ejemplar a protector de un barrio
Apóstol del Nuevo Mundo e intercesor de la salud
La figura del confesor
La fortuna de la estampa devocional
Especialísimo abogado contra el cólera morbus
Otras narrativas plásticas
- 287] V. PINTURAS DE SANTIDAD Y MILAGRO EN COLOMBIA
San Luis Bertrán prior electo
Una escopeta de pedreñal transformada en Crucifijo
La Mascarilla pictórica
Un prototipo plástico diferente
- 321] EPÍLOGO
- 325] FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA
- 343] LISTA DE FIGURAS

AGRADECIMIENTOS

La publicación de este libro debe mucho a la generosidad y entusiasmo con que diversas personas e instituciones, nacionales e internacionales, acogieron el desarrollo de esta investigación. Particularmente, expreso mi plena gratitud al maestro Rubén Ruiz Guerra, director del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (UNAM), por su empeño e interés de concederle un espacio importante a nuestra cultura. Es para mí un honor que salga bajo el sello editorial de mi entidad de adscripción, núcleo de conocimiento humanístico sobre México y América Latina, máxime porque en este año estamos de plácemes por el 40 aniversario de la creación del CIALC (antes CCYDEL).

Una mención especial, con gratitud fraterna, es para dos reconocidos historiadores dominicos: el doctor fray Alfonso Esponera Cerdán y el maestro fray Eugenio Torres Torres, por su guía intelectual y tiempo concedido en dos momentos clave del curso de esta investigación en Valencia y Colombia, respectivamente, lo que redundó en la óptima obtención de valioso material documental y fotográfico que aquí se publica. Asimismo, a fray Franklin Buitrago, Archivero de Provincia (Colombia), al maestro Andrés Felipe Bohórquez Forero, Coordinador del Archivo Histórico de Provincia (Provincia de San Luis Bertrán de Colombia) y a su asistente Samir Pinzón Ramírez; a fray Fernando Gumaro, del Archivo del Instituto de Investigaciones Históricas (Provincia de Santiago de México, Querétaro) y a su colaborador Edgar Daniel Yañez Jiménez.

A todos ellos muchísimas gracias por su amable disposición y facilidades en la consulta de los preciados acervos.

Dejo constancia de la importante colaboración que recibí en la búsqueda de fuentes documentales, algunos impresos e imágenes que coronaron los avances del estudio sobre san Luis Bertrán en el mundo hispánico, la valiosa compañía en la inspección *in situ* y toma de fotografías en la iglesia de Santo Domingo (Ciudad de México). Lo que debo a mi querida discípula y entrañable amiga, maestra Gabriela Ugalde García, con quien estoy sumamente agradecida por su incansable y estrecha contribución, así como también al doctor José Molina, a quien debemos valiosas traducciones del latín; a Vanessa P. Velasco Medina, pasante de la licenciatura en Ciencias del Arte y Gestión Cultural (Universidad Autónoma de Aguascalientes), durante su estadía en el xxvi Verano de la Investigación Científica. Manifiesto mi sumo agradecimiento al ingeniero Humberto López Rubalcava, porque en todo momento compartió noticias acerca de san Luis Bertrán en México, a través de fotografías y materiales que sin duda enriquecieron este libro. En esta misma línea de generosidad, también estoy en deuda con el doctor Antonio Marrero Alberto, quien realizó fructífera búsqueda en el Archipiélago Canario, además de proporcionarme un último hallazgo en Santiago de Chile.

A todos los miembros del Grupo de Estudios sobre Religión y Cultura (GERYC), cordial y crítico ámbito académico que retroalimentó la investigación bertraniana cuando presenté avances parciales en el seminario mensual. En particular a los doctores Óscar Mazín, Roberto Domínguez, Víctor Gayol, Thomas Calvo, Hugo Armando Rocha Félix, quienes redondearon ideas, recomendaron lecturas, proporcionaron fotografías, y muy especialmente a la doctora Nelly Sigaut, además, por compartir su sabiduría y dedicarle una comprometida y esmerada lectura al grueso de este libro. En otro valioso terreno de acopio de datos, expreso mi gratitud a los señores, Luis Cruz y Dolores Lara, vecinos de San Juan Bautista Coixtlahuaca (Oaxaca) por su generoso tiempo conce-

dido para ser entrevistados y acompañarnos a la exploración de los sitios proveedores de agua.

En cuanto a la localización de imágenes manifiesto mi más cumplida gratitud a la doctora Doris Bienko de Peralta, quien guió mi atención a la Profesa; a Ulises Fernández Verduzco, al óleo de El Carmen de San Ángel; al fotógrafo Julio Martínez Bronimann y a la maestra Magdalena Rojas Vences, por esas magníficas tomas en Coixtlahuaca; a la licenciada Cecilia Gutiérrez Arreola (IIE) su información sobre el óleo de Nayarit y un grabado. A la maestra Julieth Andrea Rincón Avendaño (USTA, Colombia), por proporcionarme la excelente fotografía de Diego Espinosa por parte de la investigación de las obras de Arte Colonial en la Orden de Predicadores en Colombia; a mis estimados doctora Olga Acosta y doctor Jaime Humberto Borja (Universidad de los Andes) por compartir información; a la maestra Talía Fernández dada su esplendidez por las fotografías del Real Colegio Iglesia y Museo Corpus Christi (Valencia); a los restauradores Cristina Leonor Pérez García y Adrián Robles Andreu (“Arte y Restauración”) por la generosidad de datos y fotografías, que hago extensiva a la iglesia de Santo Domingo de Osuna; al doctor Jesús Joel Peña Espinosa las fotografías de los interesantes óleos poblanos; al doctor Hugo Armando Félix por acordarse de mi estudio acerca de san Luis Bertrán durante su estancia de investigación en la Universidad de Tulane; a la doctora Gaya Makaram por sus pesquisas en Polonia y la obtención de las fotos de la doctora Ewa Kubiak. Este campo no estaría completo sin dar las gracias a las instituciones, museos, iglesias, custodios y difusores de los bienes culturales que no objetaron la utilización de las imágenes para ilustrar este libro: Biblioteca Nacional de México, Acervo fotográfico de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Museo Zacatecano, Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Histórico de la Provincia Dominica de Aragón (Valencia), Museo de Bellas Artes de Sevilla, Archivo Histórico de la Provincia de San Luis Bertrán de Colombia (Bogotá), Latin American Library

(Tulane University). El material visual obtenido a través de páginas en la web ha sido sumamente valioso para el engarce de los tópicos de este estudio, por lo que ha sido inevitable acudir a ellas; en cada caso está anotado puntualmente el link de procedencia.

Mi enorme gratitud a los miembros de dos espacios de trabajo del CIALC: a la maestra Ana María López Jaramillo y la licenciada Martha Díaz en la Biblioteca “Simón Bolívar”, por su siempre óptima localización de los materiales solicitados; al equipo del Departamento de Publicaciones, encabezado por Gerardo López Luna y sus colaboradores, licenciada Beatriz Méndez Carniado, María Angélica Orozco Hernández y licenciada Irma Martínez Hidalgo, quienes se hicieron cargo de los distintos procesos editoriales con su especializada e importante labor para que este libro llegue a los lectores lo más nítido e impecable posible.

Cierro esta relación de reconocimientos con otro par de menciones, a la maestra Magdalena Rojas Vences, muchas gracias por la entusiasta colaboración en la selección y acabados de las tomas fotográficas, así como de las tablas y los enlaces académicos en Valencia; y a mi maestro Pedro Rojas, *in memoriam*, latinoamericanista cabal a quien debo la mirada hacia el arte de los virreinos.

INTRODUCCIÓN

Fuente inagotable de conocimiento e interpretación del pasado y comprensión de la realidad presente respecto a la cultura católica, es la representación de modelos humanos orientados a una función social. Aquellos que fueron construidos y creados en los discursos hagiográficos y en los recursos plásticos de las sociedades que dieron vida a los territorios de la Monarquía hispánica y que formaron parte del orbe cristiano católico. Este libro está dedicado a imágenes descritas en la literatura y materializadas en obras de arte acerca de un fraile y una figura de santidad procedente de Valencia (cabeza del Reino de Aragón), que arraigó su actuación en la América hispana conquistando espacios espirituales de poder que con el tiempo le situarían en un proceso de adopción y devoción crecientes, incluso en el ochocientos. Particularmente dirijo la mirada a los ejemplos del Virreinato de Nueva España y el Nuevo Reino de Granada. Hoy día en México y Colombia palpamos al santo dominico Luis Bertrán como un legado de factores originados en el siglo XVI e incentivados en los siguientes, resultado de iniciativas encabezadas por la Orden de Predicadores y respaldadas por las jerarquías de gobierno (civil y eclesiástico), en tanto integrantes de un macrosistema cultural con cambios dinásticos y claves distintas de ver y hacer el mundo, unidos hegemónicamente por una religión. Las fracturas políticas generadas por los movimientos armados independentistas, el nacimiento de las repúblicas, la escisión de las comunidades regulares, las relaciones entre la Iglesia y

el Estado, la apertura a otros credos, interrumpieron en distinta medida las devociones enraizadas. El nuevo estatus se manifestó en una religiosidad más bien de tipo interno, en los recintos expresamente elegidos, al mismo tiempo que determinadas imágenes del santoral colonial fueron recolocadas para una utilidad pública y como un distintivo de la religión nacional. Así fue reorientado el ejemplo que nos ocupa. La plástica y la santidad se movieron en unas coordenadas espacio-temporales al compás de entramados sociales, políticos y construcción de imaginarios. El corpus de la obra artística y otros indicios, aquí seleccionados, fueron puentes seguros de la difusión devocional para el establecimiento del culto especial otorgado en cuanto fue ascendido a los altares.

El carismático dominico nacido en Valencia fue prohijado en el Nuevo Reino de Granada, por lo que se le integró como propio en su antiguo pasado y, en el moderno, la actual Provincia Dominicana de San Luis Bertrán de Colombia inauguró una nueva etapa que revitalizó el honor y la memoria histórica del santo de dos mundos. El inicio del cambio de titular, que se había erigido bajo el patronazgo de san Antonino de Florencia, se formuló en el seno de una reunión capitular provincial y, aunque la aceptación no fue unánime, la propuesta fue aprobada y continuó el camino ordinario de instancias internas y externas en el viejo continente. Así que, mediante un “Rescripto apostólico fue nombrado patrono titular de la Provincia Dominicana de Colombia el 7 de diciembre de 1953”.¹

Fray Luis Bertrán vivió intensamente en el quinientos entre el Viejo y el Nuevo Mundo, Valencia y el Nuevo Reino de Granada, al calor de las demandas de propagación de la fe cristiana, de la reforma interna

¹ Alberto Ariza, *Los dominicos en Colombia*, Santafe de Bogotá, Provincia de San Luis Bertrán de Colombia, 1992, t. II, pp. 387 y 1358. El rescripto es decisión pontificia, en el que resuelve o responde a la petición formulada, véase Martín Alonso, *Enciclopedia del Idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX). Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, 3 ts., México, Aguilar, 1988 (de la segunda española, 1982).

de su Instituto regular y de la propia de la Iglesia revisada en Trento. En tanto que su ascenso al cielo fue sancionado favorablemente a la luz de la política de santidad contrarreformista del siglo XVII. Esta posición nos hace tener presente que, en el campo del Arte Barroco unido al contenido de la Bula de canonización, Roma fue directriz en tanto sede del poder pontificio y centro por excelencia de creación artística, y tuvo una importante repercusión en los derroteros plásticos de los nuevos santos, en la composición de los temas y en la iconografía asociados a los portentos obrados como el caso que aquí examino, contribuyendo así a los modelos gestados previamente en Valencia y en otros centros artísticos de la Península ibérica, Italia, Alemania, entre otros. En estos cauces creativos decantados y reelaborados en lo formal, que retomaron elementos iconográficos y significativos perfilados según las intenciones de los agentes de su devoción, observaremos cómo en algunas formulaciones se afianzó una apropiación americana del santo. Coloco aquí un óleo en tanto patrono provincial, a propósito de la reelaboración de un tipo diferente respecto al arte de las etapas anteriores. [fig. 1]

El prototipo de Luis Bertrán descrito en la literatura hagiográfica y plasmada en el arte es un venero de conocimiento, que lleva a compulsar las preferencias devocionales incluso las últimas que responden a la presencia de la Orden de Predicadores en las naciones latinoamericanas, en una nueva relación de la Iglesia con el Estado. Las obras más recientes están vinculadas a su remoto origen, éste del que aquí me ocupo, es el resultado del empuje de la devoción a través de varios mecanismos culturales entre los que sobresalen las efigies. El alcance social de éstas fue determinante en el proceso de conocimiento de san Luis Bertrán,



I *San Luis Bertrán, Ariel, 1959.*
Óleo sobre lienzo.
Santo Domingo, Bogotá.

ya que las fuentes manuscritas e impresas que ilustran a detalle la vida ejemplar estuvieron prácticamente en manos de los letrados. Imagen y descripción hagiográfica son relevantes en el proceso de la explicación verbal (predica, sermón, enseñanza) y forman parte del engranaje de toda una época.

Cierto es que nuestro sujeto de estudio, san Luis Bertrán (1526-1581), beato en 1608 y santo en 1671, entre otras fechas memorables, representa diversas facetas para la espiritualidad y el arte devocional generado en los tiempos mencionados y en una territorialidad que desborda las fronteras de la Monarquía hispánica ¿Cómo se articularon estas fases en las que fue representado en la plástica y acaparó la atención? ¿Qué particularidades tuvo respecto de otras figuras canonizadas durante la Contrarreforma? ¿Qué tipo de reconocimiento e identificación con él hubo por parte de los grupos sociales? Las representaciones plásticas de los santos contienen elementos discursivos de las sociedades que los crearon, más allá de su contenido religioso, de su función devocional, son un magnífico medio para conocer comportamientos y aspiraciones humanas en un sistema de jerarquías, de manifestaciones públicas controladas y de las alteridades en el mundo hispánico. A la luz de varios autores retomo la opinión acerca de la significación histórica y cultural de los santos, porque además de su origen devocional, ellos “son una representación del sujeto ideal para una sociedad. Por esta razón, el concepto de santidad cambia y se adecua a los esquemas de valores y a las formas como se percibe la conformación discursiva de los sujetos que deben hacer parte de un cuerpo social particular”.² Esta transformación, no exclusiva, está ligada a las orientaciones de la veneración a san Luis Bertrán en el siglo XVIII y en el siguiente. Por medio de las figuras de santidad se impuso la imitación de un modelo de comportamiento, que se expresa

² Jaime Humberto Borja Gómez, “Historiografía y hagiografía; vidas ejemplares y escritura de la historia en el Nuevo Reino de Granada”, en *Fronteras de la Historia*, núm. 12, Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2007, pp. 55 y 56.

en valores practicados por las sociedades y que interactúan entre lo que se identifica como “cuerpo individual” y la inserción de éste en un “cuerpo social”.

Por ejemplo, en la dinastía de los Borbones algunas de las configuraciones plásticas reavivaron la devoción a san Luis Bertrán, pues fueron redobladas de cualidades benéficas para la salud del cuerpo y del alma; así fue como operó una específica resignificación, a través de antiguas pinturas y nuevos grabados. Esta orientación, lejos de desaparecer con la caída del régimen monárquico español, fue intensificada durante el siglo XIX, particularmente a raíz del escenario mortífero que el cólera dejó en la Ciudad de México, en más de una ocasión. La invocación a san Luis Bertrán estuvo ligada a obtener una luz de esperanza en la salud de los habitantes. Esta adjudicación se encuentra registrada en la pintura y en escritos píos (de corte devocional y médico). [fig. 2] A partir de esta realidad hay un género de configuración asociada a la protección contra el cólera morbus. Por lo que se refiere a Colombia, también hay indicios de esa estrecha obra por parte de los mentores de la devoción en sectores sociales determinados.

De acuerdo con la práctica para impulsar la devoción y el culto a los santos, los dominicos recurrieron a toda una estrategia de unión de esfuerzos y retroalimentación de su propio Instituto, de los sujetos y cuerpos sociales.⁵ Por una parte recayó en miembros y

⁵ Acerca del sentido figurado de sujeto y cuerpo social en la narración del acontecer histórico, sigo en buena medida a Borja, *apud*. Michel de Certeau. Jaime Humberto Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.-Fundación Gilberto Alzate, 2012, pp. 12 y 132.



2

San Luis Beltrán abogado especialísimo contra el cólera morbus, anónimo, s. XVII con inscripción del siglo XIX.
Óleo sobre lienzo, 1.12 x .85 m.
Colección Pinacoteca de la Profesa, Ciudad de México.

órganos directivos de la Orden de Predicadores, en los capítulos generales (Roma) y, particularmente la Provincia Dominica de Aragón. El otro nexo fundamental fue obtener el respaldo diocesano, en este caso del Arzobispado de Valencia y, por supuesto, la anuencia regia, que redundó en las aprobaciones pontificias de rigor. Individuos y colectividades que asegurarían el acopio pecuniario para incorporarlo al fondo de la causa de beatificación y canonización. Esta última con altibajos en su largo proceso oneroso se benefició de iniciativas y limosnas provenientes de América para retomar las acciones necesarias y llegar a la conclusión de la causa en Roma. A final de cuentas y retomando a Borja, el cuerpo social se constituyó en una comunidad de creyentes acrisolada en un sistema de valores morales y de fe reconocido en los santos, a quienes se les rendiría culto para alcanzar los favores solicitados.

En este sentido, la simiente sembrada por sus mentores de finales del siglo XVI traería su fruto maduro en Valencia y en América, en distintos momentos a partir de la muerte del dominico el 9 de octubre de 1581, la beatificación el 19 de julio de 1608 y la canonización casi un siglo después, el 12 de abril de 1671. Por lo que, la inserción de Luis Bertrán a los altares en México, Colombia y otras latitudes católicas, muestra dos caras de una misma moneda, aunque con agentes, caminos (objetivos) y tiempos diferentes. Los santos, por sus cualidades, significaron para los individuos y la colectividad más que devoción e identificación porque también en sus figuras y descripciones hagiográficas materializaron simbólica y explícitamente sus anhelos. Convenimos con Certeau, en que “la vida de un santo se inscribe dentro de la vida de un grupo, Iglesia o comunidad; supone a un grupo ya existente, pero representa la conciencia que éste tiene de sí mismo al asociar una *figura a un lugar*”.⁴ Así, fueron erigidos en modelo a seguir en una sociedad, en sujetos ideales y

⁴ Michael de Certeau, *La escritura de la historia*, trad. de Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 260. Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca...*, pp. 117 y 118.

valiosos dentro de una cultura, de lo que desprendemos su importancia histórica como objeto de estudio. Debido a esta consideración, un espacio fundamental y polo de interpretación en este libro, es la profusión de escritura hagiográfica que describe los afanes de sus mentores y de los grupos sociales en torno a un individuo histórico, al mismo tiempo que no exento de configuración en una concepción de vida virtuosa porque él los reviste y representa en la tierra como en el cielo. Obras impresas y artísticas, ciertamente de agentes (mecenas y comitentes) y artefactos narrativos (arte e historia) colmados de intereses, ideología y creencias, y que son uno en esos cuerpos públicos de reconocimientos mutuos.

Con relación a las virtudes y modelos de santidad expuestas en la hagiografía retomo opiniones vertidas por Antonio Rubial y Jaime Humberto Borja, tanto de sus propias investigaciones como a la luz de Michael de Certeau. Mucho importa el vínculo con la sociedad en un espacio-tiempo, por ejemplo la inserción de elementos de verosimilitud entreverados con los modelos retóricos. Sobre este punto, Rubial señala la existencia de datos y fechas en el discurso de vidas ejemplares. Estos registros históricos de personajes acompañan la finalidad de los textos hagiográficos, que es la de “transmitir verdades de fe y formas de comportamiento. [Por lo que, el autor precisa] De hecho la hagiografía describe siempre la vida de un solo personaje, Cristo, repetida hasta la saciedad en todos los hombres que buscan imitarlo”.⁵ Acorde con su certera interpretación, los santos son representación del máximo y único modelo, el de su maestro Jesucristo, por lo que el objetivo de “todo cristiano [fue] copiar ese modelo narrativo basado en el ascetismo y el sufrimiento”.⁶ Esta meta es clave para comprender a todo aquel que persigue conocer y experimentar su semejanza con quien es Todo.

⁵ Antonio Rubial García, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatos laicos en las ciudades de Nueva España*, México, UNAM/FCE, 2000, p. 81.

⁶ *Loc. cit.*

El culto a san Luis Bertrán, al igual que a otros santos y creencias, es un paradigma de la política monárquica aplicada en sus virreinos. Por consiguiente, en la administración de gobierno, el pase regio de los documentos para la acogida de una devoción en una ciudad tuvo que llegar con quienes detentaban la representación del monarca y hacer efectiva su aplicación. Esta delegación tiene que ver con el reparto y regulación del poder a través del virrey (en lo militar, fiscal y eclesiástico) y, en su caso, del presidente de la Audiencia (capitán general o gobernador), a cargo del sello real.⁷ Y esa antigua articulación de poder recayó sobre la difusión de una devoción. El estudio está centrado en la etapa colonial en dos territorios americanos, lo que fue el Virreinato de Nueva España y el Nuevo Reino de Granada. La finalidad es examinar el desarrollo y aportaciones desde cada jurisdicción a un proyecto global de cultura católica. De tal modo, que en estas páginas el lector encontrará una selección histórica y visual relativa a la incorporación de san Luis Bertrán en los altares, que con fines socio-religiosos contribuyó a estimular en varias direcciones a la feligresía, la clausura de la Orden de Predicadores y de otros institutos regulares y eclesiásticos. La interpretación de esas muestras histórico-artísticas está considerada desde el fenómeno global bertraniano en el arte de tipo piadoso con un sustrato dogmático. Por lo que no es ajena a la aquilatación expresada por Quiles en una reciente publicación, al denotar que “el esfuerzo realizado [en su libro] ha tenido como fin constatar una realidad histórico-artística, con un trasfondo doctrinal”.⁸

⁷ Óscar Mazín, *Iberoamérica. Del descubrimiento a la independencia*, 1ª ed. en español, México, El Colegio de México, 2007, pp. 81 y 85. Hay que tener presente que el Nuevo Reino de Granada estuvo gobernado por la Audiencia de Santa Fe de Bogotá (1547, dependiente del Virreinato del Perú), en tanto que el Virreinato de la Nueva Granada se erigió independiente en 1759.

⁸ Fernando Quiles García, *Santidad barroca. Roma, Sevilla y América hispana*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, p. 9. Gracias a la doctora Nelly Sigaut por la oportuna noticia de esta obra.

El establecimiento de la devoción va entrelazado con las configuraciones plásticas y los tópicos iconográficos desarrollados, que en ambos casos realzan las acciones del cuerpo social para conseguir que el varón dominico llegara a los altares. Primero, a raíz de su muerte el encargo de su retrato en calidad de venerable. Segundo, el culto formalizado en 1608 a raíz de su beatificación y en camino de ingreso al canon. Tercera, la revitalización del culto por el hallazgo del cuerpo incorrupto en 1647. Cuarta, la publicación de su canonización en 1671. Una quinta razón, particularmente está focalizada en su nombramiento de patrono del Nuevo Reino de Granada en 1690. Posteriormente, con motivo del centenario de la canonización de Luis Bertrán (1771) fue publicada en Valencia una *Oración gratulatoria*. Su autor, el presbítero Juan Thomas Boil, rememora la opinión de tres pontífices acerca de los dominicos mediante hitos referenciales en la historia de la Orden, su antigüedad y grandeza. Las opiniones recogidas redundan en el desempeño de su ministerio y sus contribuciones. El clérigo evoca que “Alejandro IV [1254-1261] les llamó guerreadores en defensa de la Fe; Urbano IV [1261-1264], Defensores del Santísimo Sacramento de la Eucaristía; Paulo V, el brazo derecho de la Iglesia”.⁹ A este último correspondió publicar la beatificación de fray Luis en 1608. El panegírico pronunciado por Boil en el triduo consagrado a Bertrán por parte de la Real Casa y Hospital de Nuestra Señora del Milagro, a su vez, tuvo el cometido de recordar el lugar donde fray Luis convaleció antes de su muerte lo que retroalimentaría su veneración. Por lo que no es ajeno que calificara a san Luis como uno de los más distinguidos santos de la Orden de Predicadores. Aparte del sesgo político, este acto histórico, conmemorativo, se integraría a otras funciones, a favor de mantener viva la devoción al santo mediante la reliquia de su cuerpo resguardado y expuesto a la vista en la urna-relicario, o de otras

⁹ *Oración gratulatoria*, Valencia, Oficina de Salvador Fauli, junto al Real Colegio de Corpus Christi, 1771, en Biblioteca Nacional de México (en adelante BNM), p. 8.

reliquias fragmentarias, ante su efigie en los altares de iglesias y capillas, por consiguiente, con resonancia en los sitios de su devoción.

Sobre esta finalidad el presbítero Boil es explícito, pues exhorta a que esa memoria “dure impresa en los corazones valencianos”,¹⁰ en la que participe la Iglesia universal, la Monarquía, la nación española, la Orden de Predicadores, la ciudad y la nobleza de Valencia y todo el orbe cristiano. Más a fondo exhortó a que los individuos de la sociedad de aquella época imitaran a Cristo como en su momento lo había hecho Bertrán. Por ello, en el discurso de la *Oración gratulatoria* reitera la capacidad de convocatoria a través de esa vida modélica al citar las palabras de Clemente X de la declaratoria del santo (12 de abril de 1671), para dirigirse a ese otro cuerpo social, refrescarles la memoria de por qué Luis Bertrán se había coronado con la aureola de santidad. Textualmente leemos que fue “asombro de penitencia; dechado de heroica santidad: infatigable Operario de la Viña del Señor, que cargado desde su infancia con la cruz, y llevando siempre en su cuerpo la mortificación, extendió a dos mundos su celo [...] atesoró virtudes angélicas, y acumuló méritos, hasta copiar en sí una parecida imagen del Santo de Israel, o de Cristo Jesús”.¹¹

La identificación de héroe y sus derivaciones, en tanto arquetipo o modelo humano, pleno de obras y virtudes, estaba encaminada a remarcar la cúspide de aspiraciones políticas y del orgullo de una localidad. La acepción del término se refiere a varones ilustres y famosos dadas sus hazañas y virtudes, significados y descripciones, que como en la *Oración* de Boil encontraremos en la literatura hagiográfica. Por lo que fue otro de los lugares comunes del ideal humano. Borja en un redondeado texto sobre la valoración de la historia hagiográfica en América colonial, identifica un grupo de personajes sobresalientes bajo el estatuto de “héroes”, reverenciados con semejante condición.¹²

¹⁰ *Ibid.*, pp. 5 y 6.

¹¹ *Ibid.*, p. 5, realza el provecho de su predicación evangélica.

¹² Borja Gómez, “Historiografía...”, p. 54.

Las representaciones plásticas de san Luis Bertrán o Beltrán junto a los impresos relativos a él forman parte del patrimonio cultural, que en origen son testimonios históricos de la actuación que la Orden de Predicadores y los diversos actores de la agencia del culto dejaron en el mundo hispánico.¹⁵ Materialización que invita a conocerlos e interpretarlos en su doble condición ¿qué tan presente está ese pasado en nuestra cultura actual? En aquella época, la Metrópoli a través del regio patronato y sus representantes fortaleció sus lazos con los grupos étnico-lingüísticos que componían sus territorios, mediante el estímulo devocional y el manejo de bienes materiales asociados al culto debido por medio de las imágenes sagradas. Estos legados, también son expresión de procesos entre creación artística y creencias, en distintos tiempos y formas cuando fueron representados y acogidos.

Con el fin de apreciar apegos y distancias en las materias que nos ocupan, un aspecto central de estas reflexiones es transitar en algunos puntos de la geografía espacio-temporal de Luis Bertrán, de Valencia a otros centros católicos europeos de poder, como el Virreinato de Nápoles, que fortalecieron la política religiosa de los Habsburgo. A raíz de la proclamación del culto universal, de los conventos y parroquias partieron las iniciativas del arzobispado y gobernantes de la ciudad de Valencia, con importantes reacciones en otros reinos católicos en Polonia, Suiza, Francia y Alemania, lo que consta en la producción hagiográfica y artística.

¹⁵ El apellido es citado indistintamente, me apego a la denominación de su primer biógrafo (1582), el dominico Vicente Justiniano Antist y sucesivas hagiografías, pero también a las formas usadas en las fuentes y en la plástica, aunque en ésta y en la literatura del siglo XVIII fue más frecuente el segundo modo, incluso en autores del siglo XX a la fecha. Fray Andrés Mesanza explica que fray Luis modestamente decía que su apellido era Bertrán “pero según facsímiles de firmas de san Luis, éste era Beltrán y no Bertrán. No me adhiero a ninguna opinión”, véanse sendas notas de Mesanza en Alonso de Zamora, *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, pról. de Caracciolo Parra, notas de Andrés Mesanza, Bogotá, Editorial Kelly/Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1980, t. II, nota 62 y t. IV, nota 217.

La presentación de estas reflexiones sobre arte, iconografía y sociedad, acerca de la vida y milagros de san Luis Bertrán, desde su muerte el 9 de octubre de 1581, está hilvanada en un largo hilo cronológico atravesado diacrónicamente por ejes temáticos. Las imágenes plásticas seleccionadas para este estudio están marcadas por un arco temporal, que va de finales del siglo XVI a las primeras décadas del siglo XIX, ejemplos en los que expresión y contenidos guardan sus afinidades y diferencias en correspondencia a la función socio-religiosa de la imagen.

Un objetivo es poner en diálogo los contenidos hagiográficos con la representación plástica, porque están enfocados a la demostración de un prototipo de santidad, el de Luis Bertrán y porque van estrechamente unidos los nuevos milagros y el impulso de renovaciones decorativas y simbólicas. El orden temporal de las obras seleccionadas permite visualizar los derroteros artísticos, el tipo de retrato del santo, determinados temas con sus formas de representación y a qué recintos estuvieron destinadas. [fig. 3] Pues hay configuraciones individualizadas del religioso; los milagros en pequeñas escenas simultáneas que complementan discursos, hasta llegado el momento de ser el objeto central de pinturas y grabados; su inserción en la colectividad del santoral dominico, donde observamos entre cuáles otros miembros se le localiza y que dan pie a situar su categoría y relevancia en el momento en que se produjo la obra plástica.

Con la finalidad de proporcionar una interpretación de las imágenes aquí presentadas consideré necesario avistar aspectos externos e internos a la obra plástica ¿cuál fue su finalidad, en qué tiempo fue hecha y a qué espacio se destinó, bajo qué formas y dimensiones? Un cometido fue situar la relación con su entorno y la que el santo guarda con el programa donde se encuentra incluido, porque muestra la relevancia en su comunidad regular, que otros miembros lo hayan incorporado entre la pléyade del santoral dominico. Y esto expresa también qué tan fuerte fue la jerarquía y significación (humana y espiritual) dentro de la propia Orden en determinadas épocas.



3

San Luis Bertrán, anónimo, s. XVIII.

Óleo sobre lienzo.

Coro de la iglesia de Santo Domingo de México.

Junto a los recursos de la obra en sí (compositivos, manejo del volumen y policromía) me pareció relevante interpretar la gestualidad y la posición del cuerpo (rostro, brazos, manos, piernas). Punto sobre el que traigo a la memoria la opinión incisiva de Gállego, pues dice que, en particular las extremidades superiores e inferiores “constituyen un verdadero lenguaje de sordomudos que se nos escapa muchas veces. Este sistema para entenderse, muy usado en el siglo xv y desarrollado en el siglo xvi, adquiere una enorme importancia en una época retórica como la que aquí examinamos [...] en el siglo xvii, las manos tienen en la comunicación un papel primordial”.¹⁴ Así, en la gestualidad descansa el “papel” que desempeña un santo y que el “pintor le atribuye” para comunicar o decir algo. Por lo que, una aproximación analítica parte del significado de las posturas de las manos que involucra su recepción entre la sociedad, dado su efecto de transmisión de actitudes como también puntualiza Borja. Porque este otro canal de comprensión de la gestualidad fue utilizado en los sermones, en su carácter de “universalidad de la retórica del gesto manual” y que está ilustrado en fuentes de quirología (lenguaje de las manos) del siglo xvii. Su equivalencia en el arte ha sido aplicada juiciosamente por el autor citado, en la que explora la explicación de lo plasmado en la pintura neogranadina con la experiencia práctica y común del “arte del uso de las manos para la predicación [...] familiarizado con el lenguaje de la retórica empleado para los sermones”.¹⁵ Esta práctica de la elocuencia corporal se plasmó en más de

¹⁴ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 298, presente también en la vida cotidiana.

¹⁵ Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca...*, pp. 128 y 254. Por ejemplo, los dibujos o imágenes quirográficas del tratado de Bulwer, aunque no hayan circulado en la Nueva Granada forman parte de un código de elocuencia comunicativa; el autor seleccionó nueve posturas que ilustra con óleos neogranadinos. Además, la posición de las manos es el preámbulo de la correspondiente al cuerpo (*apud*. Paul Zumthor): “Estos complejos rastros de códigos de oralidad gestual comprometen la corporeidad”.

un óleo y en otros soportes, como el que aquí se adjunta [fig. 4] y otros incorporados en este estudio (véase figura 33).

Para obtener una lectura lo más completa de lo representado en la plástica del sistema icónico de san Luis Bertrán, también tomé en cuenta puntualizar qué se recreó de los rasgos fisonómicos y otros elementos procedentes de la *vera effigies*, ésta que fue tomada del natural (mortuorio), y que es considerada retrato verdadero. De ahí que se haya buscado replicarla, se le otorga así una categoría de modelo o arquetipo a seguir en las formulaciones plásticas. La finalidad es deslindar qué tanto los artífices y comitentes buscaron mantener la fidelidad a ese modelo consagrado o, en su caso, prefirieron un perfil ideal de santidad, construido cercanamente a su muerte, como al nacimiento en el cielo. En este punto incorporo las interpretaciones de dos expertos, Javier Portús y Fernando Quiles. El primero, sopesó la función utilitaria de la imagen o el retrato de personajes (héroes, figuras virtuosas), en el tejido de cruces históricos, dogmáticos y religiosidad de la cultura católica altamente proclive a lo visual para hacer frente al insoslayable analfabetismo; dirime acerca del impacto de su transmisión y recepción (protección, moral, control), en tensión con la serie de convenciones establecidas y la necesidad de plasmar una veracidad histórica a través de esos retratos y, además, “los problemas que plantea el hecho mismo de la ejecución de retratos de este tipo de personas a través de los testimonios escritos que nos ha dejado la propia época”.¹⁶ Particularmente, me interesa el tópico de la imagen fidedigna (enraizada en el s. XVI) y su concreción en la “*Vera effigies*, o retrato real y fidedigno de los personajes”.¹⁷ Sin duda, la eficacia o éxito que se esperaba de este tipo de imágenes tiene su soporte en el aspecto formal, artístico, éste que ineludiblemente está relacionado con las ideas prevalecientes de la santidad en determinadas épocas e intereses de los comitentes. Entre otros puntos, Quiles centró la atención sobre la importancia de la primera ima-

¹⁶ Javier Portús Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, vol. LIV, núm. 1, 1999, pp. 169-188.

¹⁷ *Ibid.*, p. 172.



gen configurada o modelada “en su realidad física”, y que identificamos incluso en calidad de reliquia. La *vera effigies* se desprende del proceso de formulación de una imagen pictórica, paralela a la preparación del expediente para solicitar la beatificación y la canonización. Del verdadero retrato arranca la estampación de efigies o perfiles encaminados a difundir la imagen, al mismo tiempo que responde a la exigencia de ofrecer información visual a la propia Sacra Congregación de Ritos.¹⁸

Otro aspecto nodal son los atributos que porta el santo y qué significan, asimismo es importante fijarse en la indumentaria y los accesorios, además la incorporación de los elementos figurativos que capten la atención sobre determinada virtud o pasaje de la vida del santo varón. Con esas informaciones construimos una perspectiva de la percepción en el espacio arquitectónico e incluso la atmósfera inherente a las celebraciones litúrgicas que magnifican la imagen, particularmente en el día de su fiesta el 9 y el 10 de octubre. Así, uno de los temas seductores de las manifestaciones artísticas sobre santidad, atañe a las relaciones empáticas, piadosas, que los mecenas de su devoción construyeron en el pasado a través de un prototipo de santidad, que en no pocos ejemplos es reconocido como patrón y protector espiritual.

Además de las imágenes en altares para conocer y rendir veneración a Bertrán, las estampas tuvieron un desempeño primordial en la difusión de un cierto prototipo del santo, mediante su sola figura, la narración de sus hazañas y beneficios prodigados; algunas acompañadas de rótulos y textos para el rezo y poder alcanzar favores, a través de la novena y hojas sueltas para cantarle gozos. La imagen de tipo religioso es capital para el culto divino, como la oración en comunidad e individual frente a esa representación de lo sagrado erigidas para obtener dádivas y perdones. Las

¹⁸ Quiles García, *op. cit.*, pp. 11 y 16. Véase también, Fernando Quiles García, “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, en María Cruz de Carlos, Pierce Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Estudios reunidos y presentados), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velásquez, vol. 104, 2008, p.135.

estampas también cumplieron la finalidad de guías a los artistas, útiles con relación al prototipo del santo y en la composición de escenas que ambientaron los milagros y pasajes de la vida ejemplar del santo.

De un registro numeroso de imágenes (talladas, pictóricas, dibujadas, abocetadas y grabadas), generadas entre finales del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XIX, la mayoría ya no se localizan en su sitio original en particular desde finales del siglo XIX. Presento una selección de obras europeas, de México y Colombia, las que son una interesante colección, mediante las que denoto variantes o facetas de representación plástica y hagiografía de un santo dominico y así responder a las preguntas ¿qué tipo de representación se hizo en Nueva España y en el Nuevo Reino de Granada y a qué finalidades estuvo destinada? Su deslinde permite eslabonar las obras producidas en la etapa independiente y comprender a cabalidad su permanencia hoy día.

I

TRAZOS DE HAGIOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA

Así, junto a la efigie pintada al óleo, dibujada, grabada, tallada en la madera, se escribió y editó la vida ejemplar del varón dominico con doble finalidad, darlo a conocer y, en su momento, acompañar las peticiones para honrarle en los altares (tanto en el proceso de beatificación como de canonización). De su biografía hay que considerar dos tipos de información que nutre la configuración. Una relativa a la naturaleza humana de Bertrán y otra a lo sobrenatural. En los dos casos lo que se busca es captar la atención de los fieles e instarlos a la imitación.¹ Generalmente están asociados, aunque hay ejemplos en los que particularmente se exaltó el milagro. Éste que en ocasiones es complemento en un programa iconográfico amplio, que rodea a la imagen central. Existe un largo listado bibliográfico en castellano y latín con traducción al italiano y francés, de éste al inglés, de los que citaré algunos de los más de 17 impresos publicados antes de la conclusión de su inscripción en el canon en 1671, en cuyos títulos se observan cambios en la forma de nombrarlo, de “bienaventurado padre fray Luis Bertrán” (Martí) a “san Luis Bertrán” (Roca) y correctamente dicho para ese momento, beato. Hay relación de fiestas y comedias, textos breves de divulgación (epítomes o sumarios,

¹ Fernando Baños Vallejo, “El conocimiento de la hagiografía medieval castellana. Estado de la cuestión”, en Marc Vitse [ed.], *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana Vervuert, 2005, p. 70.



5 Detalle *Missale Sacri ordinis Praedicatorum*, 1788.

pregón, auto, traslados, gozos y loores); oraciones o panegíricos, sermones, novenas, poesías, letanías, oficio propio.² Todo un acopio de medios impresos con motivo de su beatificación, canonización, rogativas y aniversarios; además, claro está su mención en las crónicas, compilaciones hagiográficas dominicas y en otro tipo de obras registradas por Robles Sierra, en una temporalidad de 1582 a 1972 y que a la fecha ha sido rebasada.

De los escritos hagiográficos en prosa existen las vidas individuales y los *flos sanctorum*, que son compendios o santorales, y hay otras modalidades de literatura de santos, de tradición latina, éstas pueden ser “lecciones litúrgicas, oficios, himnos, los Legendarios y Pasionarios”.³ En los misales dominicos de 1775, 1788 y 1823 el festejo de san Luis confesor está marcado el 10 de octubre, un ejemplo son los que se conservan en el Archivo del Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas de Querétaro.⁴ [fig. 5] Entre toda esta variedad de impresos que fueron leídos y usados para la liturgia, los específicos sobre la vida del santo y la oración ante la imagen tuvieron acogida entre los miembros de la sociedad, fueran eclesiásticos o civiles ¿pues si no de dónde cobrarían conocimiento de las formas de comportamiento, virtudes y acciones de los santos que los

² Sobre este tema acudir al clásico escrito de Adolfo Robles Sierra, “Ensayo bibliográfico de san Luis Bertrán”, en *San Luis Bertrán. Reforma y Contrarreforma española*, Valencia, 1973, pp. 19-28, donde se consignan obras de 1582 a 1972.

³ Baños Vallejo, *op. cit.*, p. 70.

⁴ *Missale Sacri ordinis Praedicatorum*, Roma, 1775, en Archivo del Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas de Querétaro (en adelante AIDIH), p. 383; *Missale Sacri ordinis Praedicatorum*, Roma, MDCCLXXXVIII, en AIDIH, pp. 484-485; *Missale Juxta Ritum Sacri ordinis Praedicatorum*, Roma, MDCCCXXIII, en AIDIH, pp. 416-417. Mucho agradezco a Edgar Daniel Yáñez Jiménez, encargado del AIDIH, por la localización de este preciado material.

identificaban? No sin razón Borja afirma que las vidas ejemplares “fueron textos muy leídos en la Colonia, lo que revelaba a una sociedad sacralizada ávida de héroes”.⁵

La primera semblanza individual fue escrita en 1582 por su hermano de hábito y discípulo, el dominico Vicente Justiniano Antist (1544-1599), filósofo, teólogo e historiador, autor de las “vidas” de otros miembros de su Instituto.⁶ A él siguieron las de fray Luis Martí (1583 y 1584 que incluye una estampa).⁷ Varias reediciones de Antist, como la de Zaragoza,⁸ Barcelona en 1583; Pamplona en 1584; Sevilla en 1585; la de Génova en italiano, 1585. [fig. 6] La segunda edición con adiciones de Antist (1593). Con motivo de la beatificación hubo lugar a la hagiografía de Baltasar Juan Roca (1608), que contiene novedades; un año después la descripción de los festejos y sermones del padre presentado fray Vicente Gómez. Escribió el libro para dejar memoria de las fiestas con motivo de la beatificación, merece, como otras hagiografías, un estudio en varias vertientes. Lo dedicó a doña Guimar de Corella y Cárdenas, condesa



6 Portada *Verdadera relación de la vida y muerte* [...], Vicente J. Antist, 1583.

⁵ Jaime Humberto Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.-Fundación Gilberto Alzate, 2012, p. 100.

⁶ Escribió la vida ejemplar del valenciano Vicente Ferrer (s. XIV-XV), del catalán Raimundo de Peñafort (s. XIII, también perteneciente a la Provincia de Aragón y mercenario) y Pedro González Telmo (s. XIII).

⁷ Ximo Company Climent e Isidro Puig Sanchis, “Informe de obra pictórica: Juan Sariñena. San Luis Beltrán”, en *Centre d'Art d'Època Moderna* (en adelante CAEM), *Estudis de pintura antiga*, 2008, p. 30.

⁸ Vicente Justiniano Antist, *Verdadera relación de la vida y muerte del padre fray Luys Bertrán, de bienaventurada memoria*, Zaragoza, en casa de Joan Alterach impresor de libros, 1585.

de la Puebla, esta dama surtió de un joyel “bellísimo y costosísimo adorno” que la imagen del beato Bertrán lució el primer día de las fiestas; en la página anterior al prólogo hay una estampa de Bertrán, del tipo que está inserta al inicio de la obra de fray Luis Martí (1584). También en 1609 se imprimió en Colonia la hagiografía, en latín, de Cosme Gil Morelles.

Hago un salto hasta 1651, cuando se publicó en Valencia el libro de Vicente Saborit. Otros fueron editados entre 1670 y 1671 en Colonia, París, Amberes, Roma. Entre los impresos en Valencia y la gratitud a esa ciudad hay que tener presente el *Sumario* de fray José Favores, en cuya portada se asienta la fecha de canonización, para tenerlo bien presente (por Clemente X, a 12 de abril de 1671). Un importante hallazgo es un impreso en alemán ilustrado con grabados.⁹ En la portada (traducida) dice:

Maravillosa vida, virtud y gloria de Don Luis Bertrán, de Valencia, de la Orden de los Predicadores Apóstol de los indios occidentales. Ligado muy de cerca con parentesco sanguíneo y con seguimiento de vida a Don Vicente Ferrer, de la misma ciudad. De la misma Orden de los Predicadores apostólicos. Inscrito en el número de los santos, por su pontificia santidad Clemente X, de acuerdo con el uso y la costumbre de los católicos cristianos. Con gran solemnidad. En este año de 1671, el 12 de abril, 90 después de su santa muerte. Contada brevemente por consolidados escritores. Con facultad de los superiores. Impresa en Augsburgo, por Simon Utzschneider Año 1671.¹⁰

⁹ *Wunderbarliches Leben, Tugend und glori deß D. Ludovici Bertrandi Von Valenz Prediger Ordens West-Indianischen Apostels, Dem D. Vincentio Ferrerio... nahe verbunden. Von... Clemente X. ... In disem 1671. Jahr den 12. Aprill nach seinem heiligen Ableiben 90. in die Zahl der Heiligen eingeschriben, Augsburgo, Simon Utzschneider, 1671.* En <https://www.ebay.es/itm/1671-Luis-Beltran-Amerika-Bogota-Wunderbarliches-Leben/312200552689?hash=item48b09a60f1:g:EOWAAOSw77pb-wv0-rk:46:pf:0> (fecha de consulta: 10 de noviembre, 2018). Localizado por la maestra Gabriela Ugalde, a quien mucho agradezco.

¹⁰ Traducción del doctor José Molina.

En 1672 se editó en Madrid la obra de fray Lucas Loarte, con un grabado semejante a los editados en Roma 1668; seguida de muchas otras.¹¹ De Loarte existen ejemplares en México, como también de la hagiografía de Doménico Marchese (Venecia, 1697).¹² Un apartado está representado por oraciones y sermones dedicados conjuntamente a san Luis Bertrán y Rosa de Santa María, en otras ciudades y a iniciativa de otros institutos, valga citar la de fray Francisco Blanco (OSA).¹³ Imprescindible es la publicación del libro de festejos de la canonización, costeadada por el Colegio de Notarios de Valencia, con el título abreviado *Auto glorioso* impreso en 1674, de la autoría de Thomas López de los Ríos.¹⁴ Además de la relatoría de los festejos correspondientes al 7 y 8 de septiembre, se trató el Arte de la Notaría y la vida del santo. En la portada del impreso encabeza la sección superior una imagen devota de san Luis Bertrán, entre nubes. Del siglo XVIII cito la hagiografía de fray Francisco Vidal y Micó (Valencia, 1743).¹⁵

¹¹ Por ejemplo, *Relación breve de la vida de San Luys Beltrán*, valenciano, de la orden de predicadores, Barcelona, Impresor Rafael Figueró, 1671. En Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (en adelante CCPBE).

¹² Robles Sierra, *op. cit.*, p. 22, registra el *Sacro diario dominicano* (Valencia 1747 y 1767). Esta fuente es poco confiable, no obstante tuvo otras ediciones en el siglo XVIII y amplia divulgación. Un ejemplar en la Biblioteca Nacional de México (en adelante BNM).

¹³ Impresa en Salamanca, 1672; el sermón del franciscano Juan Mota, *Navegación gloriosísima de San Luis Bertrán y Santa Rosa, al puerto feliz [...]*, Valencia, Ioan Lorenzo Cabrera, 1672; la oración del dominico Antonio de Lorea, *Triunfal festividad [...]*, 1671; el sermón de José Trocóniz y Lazcano, Toledo, impresor Francisco Calvo, 1673. (CCPBE).

¹⁴ Carmen Rodrigo Zarzosa, “Solemnes fiestas celebradas en Valencia por las canonizaciones de San Luis Bertrán y San Francisco de Borja en el año 1671”, pp. 999 y 1000. PDF. En el prólogo se aclara que Baltazar Sapena y Zarzuela escribió la obra hasta la página 144, véase Tomás López de los Ríos, *Auto glorioso, festejo sagrado con que el insigne Colegio de la preclara Arte de Notaría celebró la Canonización del Señor San Luis Bertrán*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1674.

¹⁵ Emilio Callado y Alfonso Esponera, “San Luis Bertrán. Un dominico en tiempos de reforma”, en Emilio Callado Estela [coord.], *Valencianos en la Historia de la*

Una vez obtenida su inscripción en el canon había que difundir el nacimiento a la vida eterna en el cielo y fortalecer su reconocimiento en los altares terrenales, a través de la imposición modélica en los claustros y en la sociedad. Su mentor fray Juan Tomás de Rocabertí, en ese entonces arzobispo de Valencia, se dio a la tarea de publicar su pensamiento a partir de los escritos que dejó el virtuoso padre y que tuvieron amplia circulación en la Monarquía hispánica, de acuerdo con lo que obra en acervos de México y Colombia. Tal es *Obras y sermones que predicó y dejó escritos el glorioso padre y segundo apóstol valenciano San Luis Bertrán, de la sagrada orden de predicadores*, salen a luz de orden del ilustrísimo, y excelentísimo señor don, fray, Juan Thomas de Rocabertí [...], Valencia, imprenta de Jaime de Bordazar en la plaza de las Barcas, 1688 (t. 1); 1690 (t. 2). Incluso la localización de un ejemplar de una publicación temprana, *Tratado de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*, Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1615.¹⁶ Escritos estos que tuvieron su función en los centros de formación o noviciados dominicos y en el ámbito eclesiástico en general, ya sea para la preparación como parte de una comunidad regular que implicaba una muerte o renuncia al mundo para dedicarlo todo a la imitación de su maestro Jesucristo, o bien para difundir sus obras. Otro tipo de literatura tuvo como objetivo revitalizar o demostrar la vigencia devocional mediante el manejo de la reliquia de su cuerpo santo, que redundó en el realce del culto en la ciudad de Valencia en el siglo XVIII, y que a raíz de ello hubo lugar a

Iglesia II, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2008, p. 140, nota 1, de la que indican tiene “algunos errores e inexactitudes” después enmendados por J. Teixidor. Véase Robles Sierra, *op. cit.*, y Teresa Ferrer Valls, “Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de san Luis Bertrán en Valencia (1608)”, en José Luis Canet Vallés [coord.], *Teatro y prácticas escénicas, II La comedia*, Londres, 1986, pp. 174 y 175.

¹⁶ Robles Sierra, *op. cit.*, p. 27 y nota 15, consigna que la versión castellana de este tratado está perdida. Afortunadamente un ejemplar de este libro se encuentra en la Biblioteca Nacional de Colombia.

la edición de la narración de su traslado a una urna más suntuosa.¹⁷ Acerca de las oraciones o ensalmos (Madrid, 1625 y otras del siglo XVIII), las novenas (Valencia 1720, 1806, 1887), procesión de rogativa (varias en Valencia 1811) que marcan una interesante pauta del amparo de Bertrán sobre la salud, como también se registró en México. Más otras obras que se citan en este libro. Un canal bibliográfico relevante es el de las novenas editadas en 1850, en Colombia y en México, asociadas al ruego contra el cólera morbus.

Particular mención merecen dos crónicas dominicas. La de Juan Meléndez (Roma, 1681) de la Provincia de San Juan Bautista de Perú y la de fray Alonso de Zamora del Nuevo Reino de Granada, (Barcelona, 1701). El autor de los *Tesoros Verdaderos de Indias* no podía dejar de puntualizar que Luis Bertrán había sido en la jurisdicción dominica peruana “uno de sus primeros obreros, y Fundadores prohijado, y asignado a ella desde el año de 1562 [donde] hizo admirables frutos con su ejemplo, predicación, y milagros en los lugares de Cartagena, Santa Marta, Tenerife, Riógrande, Sipacua, Paluato, Tubará, Granada”.¹⁸ En ese entonces, en el Nuevo Reino de Granada había una Congregación de dominicos sujeta a la Provincia dominica de San Juan Bautista de Perú, al llamado de ésta para que religiosos pasaran a Indias, Bertrán respondió. En seguida Meléndez se vio precisado a explicar por qué en la portada de su crónica se había incluido a Bertrán, incluso en lugar importante. Consta así una acogida fraternal al mismo tiempo que prestigiosa respecto de los beneficios de la nueva figura de santidad, también extendidos a todas las provincias dominicas.

Del siglo XX cito obras fundamentales para el conocimiento sobre san Luis Bertrán tal como el ensayo bibliográfico de Adolfo Robles

¹⁷ *Relación de la translación solemne del cuerpo del glorioso Padre S. Luis Bertrán hijo de la Ciudad de Valencia [...] [s.p.i.]*, 11 pp. [Ejecutada según la Real Orden de S. Mag. (que Dios guarde) en el sobre dicho Convento en 18 de octubre de 1744.], en BNM.

¹⁸ Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Yndias*, Roma, imprenta de Nicolás Ángel Tinassio, MDCLXXXI, t. I, p. 432.

Sierra (OP), que permite situar la bibliografía sobre san Luis en el tiempo dentro de un volumen publicado para memorar el tercer centenario de la canonización de Bertrán (Valencia, 1973). Dos publicaciones que se enmarcan en la conmemoración del 400 aniversario de la muerte de Bertrán: la de Lorenzo Galmés Mas (OP) (Valencia, 1982) es libro de bolsillo, de ágil lectura e ilustrado con grabados de diversa procedencia que visualmente dan cuenta de las variantes iconográficas. La de Alberto Ariza, *IV Centenario de la muerte de san Luis Bertrán 1581- 9 de octubre- 1981* (Bogotá, 1981), aunque con algunos equívocos plasma una interesante y fluida semblanza del santo.

Un volumen importante es la primera edición, Valencia 1983, de los legajos que conformaron los procesos informativos para la beatificación y canonización, integrados en varios años y en respuesta al rigor establecido por la Congregación de Ritos: 1581, 1586, 1596, 1616 y, su presentación en Roma mediante los procuradores nombrados.¹⁹ Sin duda, esos expedientes testimoniales sobre su ejemplar vida y milagros es un apartado enriquecedor para conocer las narraciones de los diferentes portavoces, particularmente aquellas que se encuentran representadas en la plástica, por ejemplo en los grabados para su canonización. Una fuente fundamental es el estudio histórico muy bien documentado, contextualizado y magníficamente expuesto por Emilio Callado Estela y Alfonso Esponera Cerdán (OP) (Valencia, 2008). Entre otras fuentes del siglo XX que son citadas en este estudio.

¹⁹ *Procesos informativos de la beatificación y canonización de san Luis Bertrán*, introd. y transcripción de textos del padre Adolfo Robles Sierra (OP) y trad. de los textos latinos del padre Miguel Llop Catalá (OP), Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1983, pp. 10-15.

ITINERARIO BIOGRÁFICO

Es preciso insertar aquí una semblanza en grandes trazos acerca de quién fue Luis Bertrán y Exarch (1526-1581), ya que en vida honró el hábito dominico y murió en 1581 en fama de santidad en el convento de San Vicente Ferrer de Valencia. En el primer día de enero del año 1526 en la ciudad de Valencia (cabeza del Reino de Aragón), Juana Ángela Exarch (emparentada con san Vicente Ferrer) y el prominente notario Luis Bertrán tuvieron al primogénito de 8 varones, a quien bautizaron con el nombre de Juan Luis.²⁰ Por vocación de servicio a Dios y orientación de su director espiritual y confesor, fue motivado a ingresar en el convento de Predicadores de su ciudad natal y aceptado el 26 de agosto de 1544, a los 18 años.²¹ En el claustro fue acogido por el prior Juan Micó, quien le vistió el hábito y se convirtió en consejero y mentor del joven fraile bajo la regla de la Orden de Predicadores. De ahí en adelante fue forjado en la espiritualidad e intelecto de ese instituto regular de gran influjo social y político en la Monarquía hispánica; formó varias generaciones de dominicos a quienes dejó huellas profundas y tuvieron su propia trayectoria relevante, entre muchas otras muestras de su personalidad y el ministerio de la predicación. Junto a su maestro Micó, fray Luis fue figura clave de la reforma interna de la Provincia Dominicana de Aragón, donde en sus conventos vivió con rigor la observancia de la regla.

Todo esto y más lo observamos en su trayectoria de ascenso, pues justo un año después de su ingreso, profesó el 27 de agosto de 1545 y ordenado sacerdote cantó su primera misa el 23 de octubre de 1547; fue asignado al convento de Santa Cruz de Llombay (que Francisco de Borja,

²⁰ Callado y Esponera, *op. cit.*, pp. 141-145.

²¹ Alberto Ariza E. Fr., *IV Centenario de la muerte de san Luis Bertrán 1581-9 de octubre-1981* (separata de “*Los dominicos en Colombia*”), Bogotá, Editorial Kelly, 1981, p. 15. Acerca de sus primeros directores véase Callado y Esponera, *op. cit.*, p. 145.

duque de Gandía, fundara para la conversión de los moriscos).²² Tras breve estadía que marca su carrera de predicación entre ellos, retornó a Valencia y comenzó con el desempeño de maestro de novicios al asumir el interinato en el convento de Predicadores, que dos años después (1551) tendría en propiedad.²³ Una “epidemia de peste que asoló la capital entre 1555 y 1557”, fue motivo para que varios frailes fueran enviados a otros conventos. Luis fue asignado al de Santa Ana de Albaida, donde ocuparía el cargo de superior y tendría una intensa labor de predicación. A su regreso a Valencia nuevamente fue designado maestro de novicios. En ese año la monja Teresa de Ávila le escribió para pedirle consejo sobre la reforma carmelitana, su respuesta es recordada entre sus dotes de profecía porque le afirmó el éxito y trascendencia de su empresa.²⁴

A finales de 1561 llegó a Valencia el procurador fray Francisco de Carvajal, quien llevaba consigo carta del maestro general de la Orden, Vicente Justiniani, para llevar misioneros al Nuevo Reino (encomienda pronunciada por el capítulo general para fundar la provincia de San Antonino de Nueva Granada, segregada de la de San Juan Bautista de Perú). Bertrán se anotó entre los primeros, aunque tuvo negativa del prior de Valencia contaba ya con autorización superior, y pudo tomar camino a Sevilla el 21 de febrero de 1562 para unirse al grupo bajo las órdenes del vicario general Andrés de Santo Tomás. Esperaron condiciones climáticas menos adversas, de San Lúcar salió el navío el 2 de abril pero tuvieron que recalar en Cádiz, de donde pudieron emprender el viaje por mar el día 1º de junio. Finalmente hicieron la navegación por la ruta de rigor

²² *Ibid.*, p. 146. Es de justicia recordar la legible memoria biográfica que con motivo del IV Centenario escribió Lorenzo Galmés Mas, *San Luis Bertrán. Forjador de hombres y Misionero*, Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1982, p. 47.

²³ *Ibid.*, p. 146. Ariza, *IV Centenario...*, p. 16.

²⁴ Vicente Saborit, *Historia de la vida, virtudes, y milagros del beato Luis Bertrán de la Orden de Predicadores*, Valencia, Herederos de Chrysost Garriz, por Bernardo Noguez, 1651 pp. 244 y 245; Callado y Esponera, *op. cit.*, p. 149. Ariza, *IV Centenario...*, pp. 16 y 17, *apud.*, obras de santa Teresa.

hacia el puerto de Cartagena de Indias en la Nueva Granada (40 días), vía islas Canarias, isla Dominica con rumbo suroeste y costear a cierta distancia y evitar el empuje de la desembocadura del río Magdalena.²⁵

A mediados de julio fueron recibidos en el Convento de San José de Cartagena de Indias, claustro modesto de aquel entonces, por el prior Juan de Zea y conventuales. Fray Luis fue gradualmente asignado a ejercer el ministerio de predicación del Evangelio y las tareas ministeriales en la zona Caribe, primero en las doctrinas de Tubará, Cipacua, Paluato, Usiacurí, Turbaco, Mahates, Piojó, Malambó y Baranoa. En la doctrina de Tubará realizó el primer fruto de su apostolado al bautizar a un niño con el nombre de Miguel. Posteriormente fue llevado a predicar a Castilla del Oro (costa atlántica de Panamá) por el prior Pedro Mártir Palomino, a Bertrán le correspondió la población Nombre de Dios, lugar en el que estuvo muy enfermo. Fue asignado a Santa Marta a finales de 1565, a instancias del obispo fray Juan de los Barrios, donde se encontró con sus paisanos entre ellos el carismático fray Luis Vero. Evangelizó de Santa Marta hasta el Cabo de la Vela, el oriente de la Sierra Nevada hasta la laguna de Zapatoza. Al inicio de 1568 fue nombrado párroco de Tenerife y en noviembre del mismo año salió electo prior del Convento de Santa Fe (a instancias del presidente de la audiencia, Andrés Díaz Venero de Leiva, y del obispo Juan de los Barrios). El provincial Francisco de Venegas lo confirmó y fray Luis obedeció, no sin repelar que no había ido a ser prior sino misionero. Debido a su nuevo y grave encargo navegó río arriba por el Magdalena. Al pasar por Mompox en viernes de Cuaresma de 1569 predicó y obtuvo extraordinario fruto. Después, llegó al Puerto de San Bartolomé (hoy Puerto Nare) donde recibió la orden del

²⁵ Callado y Esponera, *op. cit.*, p. 150. Ariza, *IV Centenario...*, p. 17 (*apud*. Ariza, “Misioneros dominicos de España en América y Filipinas en el siglo XVI”, Bogotá, 1971, p. 54).



7

Convalecencia de san Luis Bertrán,
grabado de Julián Mas, s. XIX.

maestro General de retornar a Valencia con la justificación de que así lo pedían los religiosos de aquel convento.²⁶

Después de siete años de fructífera labor en el Nuevo Reino de Granada, prácticamente entre agosto de 1562 y agosto de 1569, realizó el largo retorno a Valencia a donde llegó en octubre del último año citado. Un año después fue designado prior del cercano convento de San Onofre de Museros (en ese entonces Juan de Ribera era arzobispo de Valencia) y de regreso en el Convento de Predicadores de Valencia ocupó el cargo de maestro de novicios, además se le confiaron puestos importantes para hacer frente a la reforma conventual, mediante el nombramiento de prior de Valencia en 1575. En 1581 enfermó gravemente, su hermano Miguel Jerónimo Bertrán, clérigo beneficiado de la catedral obtuvo licencia para que convaleciera en el Hospital de Pobres Sacerdotes (que él dirigía), ahí fue visitado frecuentemente por el Patriarca Juan de Ribera y por su amigo capuchino Nicolás Factor. [fig. 7] Al agudizarse su salud “fue conducido en parihuelas al convento de Predicadores, donde a los cincuenta y cinco años de edad expiró en loor de santidad”.²⁷ Así, el 9 de octubre de 1581 a las diez de la mañana pidió al arzobispo la bendición, el rezo del Evangelio y que le santiguase la cabeza y el corazón, en seguida entregó el alma al redentor.

A fin de contrastar el desarrollo y formas de aceptación del culto, en México y Colombia cabe reiterar que su presencia durante casi 7 años en la parte meridional de las Indias Occidentales es clave en ese radio de recepción. Incluso con una repercusión inédita del manejo político de los

²⁶ Ariza, *IV Centenario...*, pp. 18 y 19, pormenores de otras poblaciones y sus acciones.

²⁷ Callado y Esponera, *op. cit.*, pp. 153, 159, 161 y 162. Ariza, *IV Centenario...*, pp. 20 y 21.

dominicos reasentados en un país conservador y liberal en el siglo xx. No obstante, su proyección en otras partes del mundo católico no fue menor dado que la pieza clave en todo momento han sido miembros de la Orden de Predicadores, guiados por el celo y custodia de su instituto regular.

Acerca de la identificación de Luis Bertrán en la Nueva Granada, pese a no ser natural de esa tierra, una primera respuesta se encuentra en los acuerdos del capítulo general de los dominicos (Roma, 1558). En el que se dispuso que los religiosos de España asignados a las provincias de las Indias “se tengan por propios hijos suyos, después de un año de asistencia y por capaces de todas las prelacías, distribuciones y honores de los demás.”²⁸ Fray Luis reunía con creces esas estipulaciones. Así que el recorrido histórico, plástico y devocional en Valencia como en algunas poblaciones del Nuevo Reino de Granada tienen que considerar este reconocimiento. Eso sí, salvando la distancia y el tiempo en que llegaban las noticias y modelos a las Indias Occidentales.

AGENTES Y RECURSOS PARA LA BEATIFICACIÓN

De acuerdo con Callado y Esponera, hemos de recordar que Bertrán fue confesor del arzobispo Juan de Ribera, el Patriarca, cabeza de un privilegiado círculo espiritual integrado además por el franciscano Nicolás Factor, Teresa de Jesús, Juan de Ávila, Francisco de Borja, Luis de Granada, entre otros.²⁹ Todos ellos, incluido el Patriarca, colmaron las ansias de modelos de santidad. La obra reformadora del arzobispo Ribera en la iglesia local en Valencia en el marco de la aplicación del Concilio de Trento, no tiene precedentes, es bien conocido que a este prelado se debió la fundación del Seminario de Corpus Christi de Valencia y se ocupó

²⁸ Alonso de Zamora, *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, pról. de Caracciolo Parra, notas de Andrés Mesanza, Bogotá, Editorial Kelly/ Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, t. II, 1980, p. 121.

²⁹ Callado y Esponera, *op. cit.*, pp. 157 y 158.

de la reforma de los regulares en la que Bertrán participó activamente.⁵⁰ Al amparo del preclaro eclesiástico se fortalecieron los grupos de interés partícipes en la construcción del camino a la santidad de un hijo de la ciudad de Valencia, Luis Bertrán y Exarch.

El proceso de beatificación iniciado en 1593 fue concluido el 19 de julio de 1608, bajo el pontificado de Paulo V. Semanas después de la muerte de fray Luis Bertrán, sus mentores iniciaron los procedimientos para allanar el camino a los altares. El levantamiento del proceso informativo fue impulsado por el clérigo Jaime Bertrán (hermano de Luis), Vicente J. Antist (discípulo de Bertrán) y los jurados del *cap i casal*, con respaldo del arzobispo Juan de Ribera (apoyado en el obispo auxiliar Miguel de Espinosa) y el de Felipe III mediante misivas.⁵¹ De acuerdo con Robles, los primeros procuradores, por parte de los dominicos y de la ciudad, fueron Antist y Jaime Bertrán; en ese entonces las instancias de Juan Bautista Vives y el representante del rey, Enrique de Guzmán (conde y duque de Olivares), fueron determinantes; otro apoyo provino obviamente de las instancias superiores de la propia Orden de Predicadores, el Capítulo General de los Dominicos, en particular la Provincia Dominicana de Aragón y de su jurisdicción, así como el Convento de Predicadores de Valencia y dentro de esa comunidad el discípulo de Bertrán, Jerónimo Bautista Lanuza. Nombres e instancias varias engrosaron el expediente del proceso oficial, integrado de informaciones de varios lugares, entre ellos el Nuevo Reino de Granada.

El Convento de Predicadores de Valencia tuvo en Roma un procurador permanente, cargo que primero recayó en Juan Bru. El fraile Antist había encargado a fray Luis Primo se hiciera cargo de las informaciones recabadas en varios lugares fuera de Valencia; en 1596 llegó el acopio de testimonios del Nuevo Reino y el proceso concluyó en 1600. A fray Juan

⁵⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 163-165, se ocupan con detalle de este proceso. Robles Sierra, “Ensayo...”, p. 12 y ss. Ariza, *IV Centenario...*, p. 21.

Istela correspondió dar noticia de la beatificación y formar parte de la comitiva de festejos.³² Los trazos de la vida del beato se incrementaron en esa coyuntura y vertidos en al menos cinco publicaciones entre 1608 y 1609. El recorrido plástico sobre Luis Bertrán en Valencia y de ahí a otras partes del mundo hispánico, no estaría completo sin examinar lo que en ese terreno se hizo con motivo de la gran celebración en Valencia debido a la beatificación otorgada y una vez recibido el Breve correspondiente.

Las imágenes teatrales y plásticas que del beato se representaron en la comedia a lo divino, en el atrio del que fuera el antiguo Convento de Predicadores de Valencia en ese feliz año, provienen de la obra escrita y también dirigida por Gaspar Aguilar.³³ De la que también interesa lo relativo a las configuraciones que adornaron los carros procesionales. La celebración ocupa un espacio importante en la obra escrita por el dominico Vicente Gómez (1609), quien prolijamente la describe con pormenores del programa y premios, la “representación de la vida, hechos milagrosos del Santo” entre otras diversiones clásicas. A esos dos canales de expresión festiva y de propaganda, los religiosos contribuyeron al impacto auditivo de los asistentes mediante los sermones pronunciados en el oficio divino y quienes habrían escuchado el ingenio de los participantes en el certamen poético; fueron cuatro días de fiestas, del 31 de agosto al 3 de septiembre y, por supuesto, las imágenes del santo tuvieron su

³² Adolfo Robles Sierra (OP), “Introducción general”, en *Procesos informativos...*, p. 14; del mismo autor, “Ensayo...”, pp. 20 y 21. Vicente Gómez (OP), *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la Beatificación del glorioso padre San Luys Bertrán*, Valencia, Juan Crisóstomo Garriz impresor, 1609. Consigna pormenores de los involucrados en esta etapa, p. 7 y ss.

³³ Gaspar de Aguilar [Francisco Miguel edit.], *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Fray Luys Bertrán: junto con la Comedia que se representó de su vida y muerte y el Certamen poético que se tuvo en el convento de Predicadores con las obras de los poetas y sentencia*, Valencia, Casa de Patricio Mey, 1608. Con un retrato del beato en la portada. (CCPBE).

función. Una lucía al lado del sepulcro; otra de bulto “estrenado de lindo”, su cabeza y manos de muy buena talla de un “grande oficial escultor”, adornado con la contribución de la condesa de la Puebla, quien le puso muy galán.³⁴ La condesa también mandó hacer la imagen de bulto, su corona de plata y las andas.³⁵

El lucimiento debió haber sido estremecedor pues 200 frailes salieron en procesión con luces y cuatro religiosos con dalmáticas llevaron en unas ricas andas la imagen de bulto del beato, acompañado jerárquicamente de la imagen de santos dominicos.³⁶ En la catedral estaban esperándole el virrey de la ciudad, el arzobispo Juan de Ribera Patriarca de Antioquía, representantes de la autoridad política, su hermano Jaime Bertrán, entre muchos otros asistentes. La finalidad era aclamar en su casa, que

Dos veces nací y la una
Fue aquí para honra del suelo,
La segunda para el Cielo.³⁷

Acorde con lo que cabalmente interpreta Borja: “Cuerpo y alma no sólo formaban parte de la experiencia individual del sujeto. Ambos estaban insertos dentro de un cuerpo más amplio, el cuerpo social”.³⁸ Éste que en origen procede de la idea medieval (siglo XII) del cuerpo místico, incorporado posteriormente en su justa medida a la sociedad moderna postridentina en calidad de cuerpo social de la Iglesia accionado por los estamentos del poder público y religioso.

³⁴ Gómez, *op. cit.*, pp. 9-9v y 13.

³⁵ *Ibid.*, p. 54, detalles de la indumentaria y aplicaciones preciosas.

³⁶ *Ibid.*, pp. 14 y 15.

³⁷ *Ibid.*, pp. 20 y 21, del adorno en las fiestas de beatificación: “La última grada emparejaba con la ventana del aposento donde nació el Santo, y en ella había una figura suya, con una guarnición de follaje de oro, y blanco y en el campo este mote.”

³⁸ Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca...*, p. 294 (*apud*. Certeau).

La difusión de la beatificación no quedaría focalizada en la memoria de los valencianos, había que trascenderla y fortalecer la devoción en la Monarquía por lo que los dominicos y la Iglesia en Valencia tomaron sus medidas. Así lo recordó Saborit, quien con vehemencia señala que fue tal el vuelco de los valencianos que el maestro fray Vicente Gómez escribió un libro detallado sobre la afamada, rica y larga celebración, y ésta redundó en “devoción al Santo por todo el mundo, que en muchos ocasionó desconsuelo por no poder tan bien gozar ellos la gracia de su Santidad, hecha solamente a la Orden de Santo Domingo en el Reyno de Valencia”.³⁹ [fig. 8] De acuerdo con lo expuesto páginas antes, cierto fue que los mecenas de la devoción a Bertrán buscaron romper con el cerco del culto. Una de las primeras acciones fue la respuesta favorable a la petición explícita del arzobispo de Valencia y Patriarca de Antioquía, fray Juan de Ribera al pontífice Paulo V, de conceder el privilegio de oficio y misa en el Colegio de Corpus Christi, en el día de la festividad de Bertrán. El arzobispo Ribera en memoria de la estrecha amistad que le unió con Luis Bertrán fue generoso con el Convento de Predicadores de Valencia, pues destinó un estipendio perpetuo para “una famosa y espléndida comida” de los frailes en el día de la fiesta del beato, a la que asistió para presidir en el sitio del prior. Se obtuvo también satisfacción para que el oficio y misa se hiciera extensivo a las comunidades regulares de la ciudad del río Turia y a todos los conventos de la Orden de Predicadores.⁴⁰

Acerca de los dos primeros grupos de imágenes, teatro y decoración de carros, con motivo de la beatificación, retomo algunos aspectos de interés ilustrados ya por Teresa Ferrer Valls y Josep Lluís Sirera. La obra teatral tuvo por mecenas al consejo general y administración municipal de la ciudad de Valencia, quienes la solicitaron y la financiaron, además de toda la fiesta. Esta demostración del sector civil formaba parte de

³⁹ Saborit, *op. cit.*, p. 502.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 505, el autor elogió la solemnidad y devoción con la que se celebraban los oficios divinos en la iglesia de Corpus.



8 Portada *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia [...]*, Vicente Gómez, 1609.

la agencia grupal del lustre devocional a un hijo de la ciudad, perteneciente a un antiguo y reconocido claustro y la estrechísima relación con el prelado mayor de la arquidiócesis de la capital del Reino de Aragón, el patriarca Juan de Ribera.

Concuerdo con las opiniones de los autores citados acerca de la proyección pública de los mecenas a través de la ostentación del triunfo obtenido en Roma pues “no era sólo consecuencia directa de un edicto pontificio que canonizaba o beatificaba a un individuo, sino que era la culminación de campañas bien orquestadas que respondían a intereses concretos”.⁴¹ Esas ambiciones personales y de grupo en un sistema de jerarquías donde el reconocimiento público se traducía en reconocimientos, ascensos o cargos en la currícula de los individuos de las jurisdicciones políticas y eclesiásticas de pertenencia. Por lo que también se expresan en calidad de gratitud que enaltece a la ciudad como entidad de buen gobierno, generadora de varones santos y financiadora de la comedia espectacular, de alta tramoya. No sin razón, ésta se cierra con broche de oro, ya que “la Fama despide la obra con una nueva exaltación de la ciudad”.⁴²

Las fiestas fueron las vías de expresión de júbilo, esparcimiento y patrocinio en las poblaciones, un medio ágil de propagación de noticias y aseguramiento de su recepción. Ésta la consiguieron por doble vía: una, captar la curiosidad, la atención y los donativos en el espacio público; otra, la exhibición ostentosa de poder político-económico con la adquisición de prestigio por parte de individuos y colectividades partícipes (cuerpo social). Las fiestas de beatificación de san Luis formaron parte de toda una práctica institucionalizada, desarrollada con recorridos, estaciones o altares efímeros y un sinfín de artificios materiales conducentes al entretenimiento, todo el aparato dispuesto en ámbitos públicos y

⁴¹ Ferrer Valls, *op. cit.*, pp. 157 y 172.

⁴² Josep Lluís Sirera, “Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio”, en Canet Vallés, *op. cit.*, pp. 209 y 212.

eclesiásticos para exaltar a su vez a los comitentes. Así, del convento de Predicadores salió la procesión con imagen y reliquia de un dedo de Luis Bertrán; en un altar se mostró a unos ángeles que portaban “el alma del recién beato”. El alma conducida al cielo por los mensajeros divinos no hacía sino afirmar el nuevo estatus de fray Luis: su camino al cielo y su vuelta a la tierra para que fuera venerado oficialmente en los altares valencianos, a raíz de la sanción expresada en el Breve de beatificación.

En tanto que en la plaza de San Esteban (parroquia en la que fue bautizado, igualmente san Vicente Ferrer) se representaron los milagros de Bertrán mediante el recurso de títeres. En la procesión general, vespertina, hubo lugar a mostrar al otro, al natural americano. Miembros de alguno de los oficios llevaron “carros triunfales [en los que] El tema preferido fue el de la estancia del santo en Indias”.⁴³ Esta materia fue seleccionada por Aguilar en su comedia. Fray Vicente Gómez en su jugoso libro refiere que los Colchoneros se destacaron por la recreación de la muerte de fray Luis, y obtuvieron un premio. Este oficio “llevaba un carro triunfal, tirado de cuatro salvajes. En él había una cama, o tálamo muy bien aderezado; y en la cama, el santo Luys difunto. Dos ángeles subían el alma al cielo”; uno con un mote en latín y el tercero señalaba al dominico. Mientras que un niño tocaba el organillo y otros ángeles, cantaban.⁴⁴ El alma conducida al cielo por los mensajeros divinos afirmó el estatus de ingreso al cielo y la bajada a los altares. Los carros llevaban motes e inscripciones alusivos a lo representado, grupos que “incluían tanto personajes vivos, como bultos y figuras o escenas pintadas”.⁴⁵

El carro de Cordoneros debió ser muy llamativo visualmente pues se reprodujeron cuatro “ciudades” de indios. Gómez afirma que estaban “muy bien fabricadas”, ante una de ellas estaba visible el navío en el que

⁴³ Ferrer Valls, *op. cit.*, p. 160; p. 158, para lo anterior.

⁴⁴ Gómez, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 26. Ferrer Valls, *op. cit.*, pp. 161 y 162; Saborit, *op. cit.*, p. 502, cita el libro de Gómez.

fray Luis hizo sus recorridos por el río Magdalena para llevar el Evangelio a los naturales. En otra de las poblaciones “estaba un indio gran Señor: y de su Palacio salían muchos indios contra nuestro Santo, tirándole muchos dardos para matarle: y el Santo, con sola la señal de la Cruz los detenía, y convertía a la fe”.⁴⁶ En esta escena, además de lo anecdótico, la lección para el receptor es mostrar que la fe en Cristo lo había salvado del daño. La señal de la cruz o configuración de ésta con o sin Jesucristo es una constante en la iconografía bertraniana, como también asociada a muchas otras figuras de santidad, porque expresan la entegra absoluta de imitación y difusión del Credo.

Aunque ese pasaje de la vida de Bertrán fue imaginado, forma parte de los recursos de este tipo de construcciones visuales dirigidos a fortalecer la creencia del amparo divino sobre el varón santo, a realzar su labor en la predicación cristocéntrica y el simbolismo de la cruz. La señal de la cruz es reiterada en la hagiografía de Bertrán, particularmente asociada a sus milagros y su repercusión en la plástica tomó vuelo mediante el portento de la *Cruz en el árbol*, o bien en su predicación (Polonia). Estos cuadros y la comedia fueron un detonante para el desarrollo iconográfico de san Luis Bertrán en el arte, ya sea por lo que se vio en esa magna fiesta, lo que se describió en los impresos, incluso en 1608 a través de la hagiografía del dominico Baltasar Juan Roca.⁴⁷

De la comedia de Gaspar Aguilar retomo algunos pasajes a propósito de la iconografía que aquí expongo, no sin antes puntualizar, como

⁴⁶ Gómez, *op. cit.*, p. 27. Ferrer Valls, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁷ Tiene por título: *Historia verdadera de la vida y milagros de san Luis Bertrán*, Valencia, 1608, véase Robles Sierra, “Ensayo...”, p. 20; Ferrer Valls, *op. cit.*, p. 160. El padre presentado fray Baltasar Roca estuvo presente cuando a Bertrán le cortaron el dedo meñique del pie para tenerlo en calidad de reliquia. Francisco Vidal y Micó, *Historia de la prodigiosa vida, virtudes, milagros y profecías del segundo ángel del apocalypsi y apóstol valenciano de las Indias occidentales San Luis Bertrán*, Valencia, oficina de Joseph Thomas Lucas, 1743, p. 269.

ya lo explicó Ferrer Valls y Sirera, que la obra se inscribe en la categoría de “vida santa a demostrar”, lo que implica una cierta sujeción a la hagiografía y las adecuaciones para una comedia. Esto último, como expusimos antes, acerca del desborde imaginativo necesario con la finalidad de hacer atractiva una representación teatral que realzara una idea, la fe en Cristo, aunque lo accesorio no fuera del todo cierto. Lo que lleva a concretar una escenificación convencional (arquetípica) tal como lo observamos en la plástica.

El desarrollo de la comedia involucra los espacios y lugares que transitó fray Luis: Valencia, Albaida, las Indias y retorno a Valencia, desde su “niñez o juventud hasta la madurez y muerte en olor de santidad”.⁴⁸ En otras palabras la comedia de Aguilar, que lleva por título, *La vida y muerte del santo Fray Luis Bertrán*, responde a un estereotipo que “se mueve en unas coordenadas de ortodoxia y sujeción a los convencionalismos que la convierten en prototípica”.⁴⁹

A partir de una revisión historiográfica crítica, Ferrer Valls concluye que Aguilar debió conocer un borrador de la hagiografía de Baltasar Juan Roca (OP), pues a diferencia de las anteriores, en ésta se introdujeron más novedades sobre la vida del santo en ambos lados del Atlántico, proveniente de “los testimonios de los procesos que se abrieron para la canonización”.⁵⁰ De esas descripciones se eligieron algunos momentos llamativos y fueron teatralizados, como se aclara, con invención de anécdotas y personajes para exaltar la santidad por medio del milagro, los que debían servir de soporte al aspecto central con la finalidad de producir un impacto ideológico. De forma similar, lo mismo se persiguió en la

⁴⁸ Ferrer Valls, *op. cit.*, p. 174. Sobre la vida santa a demostrar véase también el análisis de Sirera, *op. cit.*, pp. 206-215.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 205. Javier Portús Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, vol. LIV, núm. 1, 1999, pp. 170 y 171, respecto a los arquetipos o convenciones y el puente entre literatura hagiográfica, sermones, poemas y teatro.

⁵⁰ Ferrer Valls, *op. cit.*, pp. 175-177. El corpus testimonial fue publicado en 1983.

plástica, el pintor que inventa una imagen proporciona un factor de peso creativo en una configuración que no se había hecho antes, ya fuera en dibujo o en pintura.

No obstante, los entornos de personajes y escenarios por medio de la comedia a lo divino recrearon el incendio en Albaida apagado por la señal de la cruz hecha por fray Luis, la bebida que los naturales dieron a Bertrán con la ponzoña transformada en forma de serpiente. Temas que mediante éstas u otras fuentes se fijaron en la plástica, tal como la imagen de bulto del pueblo de indios de Coixtlahuaca (Oaxaca), el óleo de Zurbarán y otros ejemplos de la primera mitad del siglo XVII. Atributos iconográficos que identifican a Bertrán favorecido por la divinidad, y que se integran al conjunto de las representaciones distintas a las intenciones que guardan los primeros “retratos” del religioso, así como otros más tardíos que mencionaré adelante. La repercusión de la comedia de santos como un medio pedagógico, entretenimiento espectacular y especializado, también se expresa en calidad de arma propagandística para retroalimentar el anhelado objetivo del culto total, universal a Bertrán. Sirera señala: “A veces, incluso, la ciudad propicia tal tipo de teatro para reforzar la causa de su santo, para lograr su canonización”.⁵¹

Mientras tanto, la llegada de las noticias y el acatamiento a lo dispuesto por los monarcas hispanos en Indias tomaría sus caminos pausados. Ilustro con la recepción que tuvo por parte de los dominicos de la sede provincial en Antigua Guatemala, quienes con regocijo y magnificencia celebraron la beatificación de Luis Beltrán, en septiembre de 1612. Noticia que debemos a fray Francisco Ximénez, cronista de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala, quien muchos años después, y a partir de alguna fuente, describió que la alegría fue alterada con las campanadas de duelo debido a la muerte de un distinguido hermano, fray Andrés del Valle. Los religiosos no desaprovecharon la coyuntura del festejo al beato, porque al mismo tiempo llamaron la

atención sobre otro hermano de hábito que había dejado la tierra y lo consideraban digno candidato a seguir a Bertrán hacia el cielo de los bienaventurados. Retomo los datos que interesaron al cronista y la interpretación del evento: “la solemnidad de la fiesta pedía forzosamente que se repicase y las campanas hicieron demostración del grande gusto que se tenía viendo ya un hijo de Sto. Domingo puesto en el Catálogo de los Santos”.⁵² Este desliz temporal en la secuencia narrativa del, en aquel entonces, beato Luis Bertrán, es a propósito pues para la época en que Ximénez escribió Bertrán ya había sido canonizado. La afirmación vehemente es, a su vez, portavoz de los anhelos del cuerpo social del siglo XVII respecto al ensalzamiento de sendos varones tan parecidos “razones que dieron a entender bastantemente el altísimo concepto que se tenía de su santidad”.⁵³ Por lo que el cadáver de fray Andrés, hasta su entierro, estuvo tendido junto a la figura del festejado beato valenciano. Redondeo con las palabras de Ximénez: “y todos los predicadores de aquel novenario [en honor a Bertrán], en los discursos de sus sermones, trataron muy a la larga de las virtudes del P. Fr. Andrés haciendo comparación de su vida con la de el Sto. Fr. Luis Beltrán, que la pudieron hacer sin ninguna dificultad porque hablando con toda verdad una y otra vida fueron parecidísimas y muy conformes ambas en la penitencia.”⁵⁴

⁵² Francisco Ximénez, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*, Chiapas, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas (en adelante CONECULTA), 1999, t. II, p. 117. El cronista escribió la prolija crónica en el primer tercio del siglo XVIII.

⁵³ Los dominicos mandaron hacer retratos de fray Andrés del Valle en Guatemala, Zinacantán y Comitán. *Ibid.*, t. II, p. 119, “Aquella noche lo retrató Pedro de Liendo pintor insigne, que solo en el féretro dejó verse bien el rostro”. Portús Pérez, *op. cit.*, p. 184, la práctica de mandar pintar retratos de figuras virtuosas respondió a la necesidad de tener “una constancia de los rostros de los personajes contemporáneos con fama religiosa, y así evitar la frustración de no poseer *Vera effigies* de los futuros nuevos santos.” Es lo que coloquialmente aplicamos: curarse en salud.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 117 y 119, incluso el entierro fue un evento social con la presencia de todas las autoridades. Práctica usual en la Monarquía.

La pluma de Ximénez trazó sobre el papel la profusa memoria acerca de fray Andrés, de su entrega impecable al ministerio, revestido de su hábito con capa y capilla (al igual que Beltrán) realizaba sus incansables recorridos entre los naturales, entre los que aprendió la lengua tzotzil. En la descripción de la vida ejemplar, en la que a cada paso resaltaron las virtudes (obediencia, humildad, caridad, abstinencia, profecía, etc.), fue puesto de relieve el legado espiritual y humano retratado por la santidad del siglo XVII y a través del cercano arquetipo bertraniano; no menos espacio le concedió a los cargos de mando y después de muerto su cuerpo hallado con el cerebro fresco, lo que fue interpretado como signo de la pureza de sus pensamientos y sus restos, también fueron objeto de traslado en el propio convento dominico. Debido a su comportamiento santo y de acuerdo con la costumbre fray Andrés del Valle fue digno de mención en capítulo provincial, en el general celebrado en Bolonia (1615) mediante un sumario de su vida, con la finalidad de diseminar sus prendas a toda la Orden. Ya que éstos daban “noticia de los religiosos que en ella mueren con opinión de santidad y virtud, para con el ejemplo provocar a los demás religiosos a la imitación de las virtudes, y así mismo para dar gracias a Dios por los beneficios que hace a la Religión (de santo Domingo) honrándola con tan esclarecidos hijos”.⁵⁵ Este paradigma es un magnífico ejemplo para comprender que el festejo de la beatificación del varón eminente, Luis Bertrán, no quedaría en celebrarle novenario, honrarle en sus altares ni en émulo para los claustros y otros actores sociales de la primera mitad del siglo XVII. Sino que otras voces dominicas lo recordarían en calidad de arquetipo ejemplar, de recurso hagiográfico y plástico encaminado a enaltecer el comportamiento virtuoso de miem-

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 55 a 124, el esmero del resguardo del cuerpo de fray Andrés del Valle ilustra la definición del mismo en reliquia, así como el comportamiento de quedarse con alguna prenda. La intención no sólo fue buscar o encaminar un proceso de ingreso al canon, por lo que es éste un eslabón en la construcción narrativa de qué se consideraba santidad y aspirar al cielo de los santos, en un pasado no tan lejano de los cronistas incluso más tardíos que expresan una añoranza de lo que fue y no era en su tiempo.

bros de la Orden de Predicadores. La pluma sugerente de Ximénez al dedicarle unos párrafos al dominico valenciano, entreverados con una profusa descripción acerca de un hermano que había consolidado su vida ejemplar en la referida provincia dominica, enarbolaron con fidelidad el arquetipo de santidad dominicana representado por Bertrán y desdoblado en fray Andrés del Valle, con miras a que en el seno de su Instituto acogieran y reconocieran a este otro meritorio varón santo.

El ascenso al cielo del beato Luis Bertrán empezaba a expresarse en la tierra. Diversos procuradores se enfrentarían al vía crucis, 63 años de instancias, rigurosas revisiones, aprobaciones, costos que asumir para alcanzar la extensión del culto en el orbe católico y obtener la publicación de la Bula de canonización el 12 de abril de 1671.

LA CANONIZACIÓN A LA LUZ DE UNA FÓRMULA DE SANTIDAD

Retrocedamos en el tiempo, a 1615, para proporcionar una cierta idea de lo intrincado del procedimiento. Después de la muerte del padre fray Luis Istela, quien fuera procurador en la última etapa de beatificación se sucedieron cantidad de trámites y designación de procuradores para proseguir con la petición de canonización. Sin embargo, en el trayecto de la revisión de la causa no sólo hubo obstáculos del aparato burocrático y de estipendios. Robles Sierra señala un posible freno, el de la forma de vivir la religión en Valencia afectada por manifestaciones iluministas.⁵⁶ Con la finalidad de dar un muestreo de la complejidad del proceso de ingreso al canon, ilustraré con algunos puntos expuestos por Saborit y otras fuentes. [fig. 9] En octubre de 1615 ya se hallaba en Roma el padre Alzamora,

⁵⁶ Robles Sierra, “Introducción...”, en *Procesos informativos...*, p. 15. Callado y Esponera, *op. cit.*, p. 166, los procuradores en esa etapa serían Roca, Aviñón, Alzamora y Saborit.

R241545
**HISTORIA
DE LA VIDA, VIRTUDES,
Y MILAGROS DEL BEATO LVIS
Bertran, de la Orden de Predicadores.**

**FOR EL P. M. Fr. VICENTE SABORIT, REGENTE
de los Estudios del Real Convento de Predicadores de Valencia.**

**DEDICADO AL M Y ILVSTRE SEÑOR DON
Pedro Quezal.** 8398



CON LICENCIA,

**En Valencia, en casa de los herederos de Chrysoft. Garriz, por Bernardo
Nogués, junto al molino de Rodella. Año 1651.**

de la Librería del Colegio de San Gregorio de A. J. M. N. O.

9

Portada de la *Historia de la vida, virtudes, y milagros del beato Luis Bertran* [...], Vicente Saborit, 1651.

a quien correspondió mandar hacer tres copias del expediente que constaba de 2 545 hojas, éstas serían cotejadas con el original por parte del notario designado. La prosecución de la petición continuó con su sucesor, el padre presentado fray Bartolomé Aviñón, quien con los documentos o escrituras necesarias acudió a las instancias pertinentes. De su exitosa labor ante la curia romana, el papa Paulo V ordenó que se realizara la primera reunión (30 de abril de 1618), de un total de catorce que culminaron poco más de un año después.

En la primera reunión o congregación, la Curia acordó que el proceso remisorial estaba en forma probante. En la segunda (julio) determinó estar bien y jurídicamente examinados los testigos; en tanto en la siguiente, que estaban bien probadas las tres virtudes teologales del beato (como se registró después en la Bula de canonización): “la fe grande”, “esperanza firme” y “ardentísima caridad, y amor a Dios, y del prójimo”. En la cuarta, convino en estar bien probadas las virtudes de prudencia, justicia, pobreza, castidad, oración y paciencia; en la siguiente “se determinó constar muy bien la grande

templanza, mortificación y humildad del beato”, junto al don de profecía y la veneración que recibió su cuerpo y su sepulcro. Acerca de la virtud de la templanza, que involucra la abstinencia, ayuno, sobriedad y penitencia se argumentó a favor mediante la moderación que tuvo de “los deleites sensibles, y sensuales, y las tristezas de no poder conseguir

lo que se apetece”.⁵⁷ Todas esas virtudes fueron un referente obligado de la conceptualización de la santidad en el siglo XVII, por lo tanto, es un aspecto cuidado e interpretado en la hagiografía generada a mediados del siglo citado, pues habían de continuar con la solicitud de canonización y no dejar escollos acerca del ejercicio ejemplar, junto a las virtudes teológicas y cardinales practicadas por el dominico, ya que formaban parte medular del método de comprobación en los procesos de canonización.

En las siguientes reuniones se convino en lo bien probados que estaban 18 milagros.⁵⁸ Estos fueron: Bertrán con la señal de la cruz apagó el fuego en los montes de Albaida, curó a Esperanza Ascencio (con sólo lamer los lamparones), la multiplicación de pan en el convento de San Onofre y la curación de Vicenta Morell (Morrel) con un fragmento del hábito del beato, la luz que emanó de la boca de Luis Bertrán al expirar, la música de ángeles que se escuchó después de muerto y la cura de la fístula de Isabel Salón con la mano del beato, el agua de la fuente del beato Luis devolvió la salud a dos niños muy enfermos y a una mujer (Ana de Monfort), Gaspar Ramírez visitó el sepulcro del beato y recuperó la vista, otra ciega sanó con el agua de la fuente, el cojo que sanó con visitar el sepulcro, el resplandor del cadáver y olor sobrenatural que salió de su cuerpo inerte cuando se le velaba en la iglesia, la curación de una mujer con sólo tocarla con el rosario del beato, la abundancia de leche de una mujer después de visitar el sepulcro y otra curación por haberse untado la cabeza con aceite de la lámpara del sepulcro.

En este lapso, 1617-1619, hubo misivas a Paulo V, una de Felipe III respaldando la petición para beneplácito de la ciudad de Valencia y frailes dominicos; entre los representantes del Reino se cuentan, de parte de fray Isidoro Aliaga arzobispo de Valencia, de los jurados de la ciudad

⁵⁷ Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 297.

⁵⁸ Saborit, *op. cit.*, pp. 509-511, en diciembre de 1617 el padre Aviñón llegó a Roma. Lucas Loarte, *Historia de la vida, milagros, y virtudes del glorioso San Luis Bertrán del Orden de Predicadores*, Madrid, por Francisco Sanz, en la imprenta del Reyno, 1672, pp. 352 a 358. Bula de canonización en Vidal y Micó, *op. cit.*, pp. 418-420.

de Valencia, los diputados del Reino de Aragón, los jurados y cabildos de la ciudad de Segorbe, Alicante y Zaragoza, y del Conde de Aranda. Posteriormente, en mayo de 1621 el pontífice Gregorio XV (1616-1623) nombró juez para proseguir la causa y éste tomó otras previsiones, fue hasta el año siguiente que el caso fue turnado a la Congregación de Ritos con las escrituras y sumarios correspondientes, en los que estaba determinado el valor de los Procesos: “ser bien probadas todas las Virtudes, y Milagros, que los Auditores de Rota habían examinado, y puesto en la relación de ellos dada a su Santidad. Y así a 22 de diciembre de 1621, dieron por concluida la Causa de la canonización del Beato Luis Bertrán, haciendo Decreto, que podía su santidad canonizar al Beato Luis Bertrán, siempre, y cuando su Santidad fuese servido, y gustase”.⁵⁹

Sin embargo, Luis Bertrán no formó parte del importante triunfo de la embajada española en Roma al conseguir en 1622 la canonización de san Isidro patrón de Madrid, santa Teresa, san Francisco Javier y san Ignacio de Loyola, estos últimos fundadores y reformadores de nuevos institutos religiosos y un misionero de las Indias Orientales.⁶⁰ Todavía en enero de 1623, Felipe IV, mediante otra carta, manifestó al pontífice su gran devoción al beato y el deseo de obtener su ingreso al canon. Pero no hubo respuesta sobre el caso ya que el sucesor de san Pedro feneció en julio de ese año. Lo que repercutió en la suspensión de esta causa, se encabalgó con las políticas del sucesor Urbano VIII (1623-1644) mediante la promulgación de las nuevas normatividades en 1642, que dio pie a un aparato burocrático con expensas humanas y monetarias.⁶¹ Fue seguida de la etapa de Inocencio X (1644-1655).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 420, *apud*. Saborit, *op. cit.*, pp. 512-518.

⁶⁰ Diana Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana Veruert, 2008, p. 405.

⁶¹ Jean-Robert Armogathe, “La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII), en Marc Vitse [ed.], *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de*

A estos factores en contra se sumó la falta de recursos para hacer frente a los cuantiosos gastos, de acuerdo con lo dicho por Loarte, debido a “varias ocupaciones, y parte por falta de dinero, para las expensas de la solemnidad, y parte por falta de diligencia pero no faltó la divina providencia en honrar al santo con nuevos prodigios y milagros”.⁶² Particularmente se refiere a lo sucedido en 1647 cuando se trasladó el cuerpo de Bertrán al nuevo sitio. Justo la hagiografía de fray Vicente Saborit, sobre el beato Bertrán (1651), se inserta en un periodo en el que se renueva la solicitud por parte del Reino de Aragón, y exhorta a que “Ahora a todo este Reino, y ciudad de Valencia, y a este Convento de Predicadores, donde está el cuerpo del Beato Luis, nos queda obligación de hacer nuevas diligencias, instancias, y súplicas a su santidad”.⁶⁵ No es casual que Saborit cierre el libro cuarto de su obra, al recordar que en diciembre de 1651 estaban por cumplirse treinta años desde que la Congregación de Ritos había decretado “que podía su santidad siempre que fuese servido, canonizarle”. Proseguir con este empeño formaba parte del agradecimiento del pueblo valenciano al beato Bertrán por el amparo que les había hecho contra la peste a quienes seguían con vida.

Así que, después de transcurridos 63 años desde la beatificación, en 1658 se retomó el proceso de Bertrán en el que participaron con ímpetu renovador nuevos mecenas de la ciudad natal y distinguidos miembros de la Orden de Predicadores, particularmente a través del mecenazgo de Juan Tomás de Rocabertí (devotísimo de Bertrán y Provincial de Aragón en 1665) y el maestro general Giovanni Battista de Marinis. Sus acciones se vieron reflejadas en la última parte del proceso, el primero delegado por el segundo en calidad de procurador de la causa. Conjuntamente con otros esfuerzos lograron que el 4 de octubre de 1667 se aprobaran 22

la Edad Media y del Siglo de Oro, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 2005, pp. 149-151 (pp. 84-86).

⁶² Loarte, *op. cit.*, p. 337.

⁶⁵ Saborit, *op. cit.*, p. 517.

milagros. Antes de que se publicara la canonización de Luis Bertrán, en la ciudad y en los conventos de la Orden se le denominaba y celebraba en calidad de varón santo. Quizá el fundamento de esta práctica se hallaba en que la revisión de la causa había sido concluida favorablemente por la Curia romana, en 1667, aunque la publicación tardaría cuatro años más. Esta afirmación es acorde con las fuentes hagiográficas que incluyen documentos relativos a la canonización, en latín y transcritos, y en bibliografía moderna. Robles Sierra puntualiza que: “Si en 1621 se había formado el proceso de Canonización, en 1667 se había concluido ya totalmente, según el decreto de Clemente IX”.⁶⁴ Pero, la publicación pontificia habría de esperar por la muerte de ese pontífice, la prolongada sede vacante y otros compromisos. Esto y más en el transcurso de 1670 llevó a culminar la declaratoria pontificia del 12 de abril de 1671 (Clemente X Altieri, 1670-1676).⁶⁵ Antes de proseguir considero retomar algunos elementos del perfil del religioso dominico en el contexto de las normatividades de la santidad en el siglo XVII.

Fray Luis se forjó en una vida modélica del estado religioso que se caracterizó por el cultivo de las virtudes como contrapunto de las flaquezas humanas, la asiduidad del rigor de la disciplina, el anhelo de martirio, el amor a Dios y al prójimo mediante el ejercicio de la caridad, la predicación apostólica y la conversión de gentiles. Comportamientos y entrega de vida en estrecha fidelidad al modelo de su Maestro Jesucristo, ser como Él, meta que aplica a los santos de la reforma católica. Fray Vicente Saborit, procurador de la causa de canonización y también autor de una hagiografía en 1651, inscribe a su compañero de hábito en relación a ese ideal perseguido por todo religioso. Éste que tiene como principal estudio la imitación de Cristo redentor, virtuoso de la humildad que debía ser emulada y propagada entre los fieles. Por lo que reitera que para lle-

⁶⁴ Robles Sierra, “Introducción...”, en *Procesos informativos...*, p. 25. Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 448.

⁶⁵ Callado y Esponera, *op. cit.*, pp. 166 y 167. Ariza, *IV Centenario...*, p. 21.

gar a ser religioso perfecto había que contar con cuatro cosas: desprecio de sí mismo, no despreciar a ninguno, despreciar el mundo y despreciar el ser despreciado.⁶⁶ Dichas cualidades fueron consignadas en sus semblanzas hagiográficas, a partir de su primer biógrafo Antist (1582), donde también leemos acerca del poder de fray Luis sobre la protección contra enfermedades. La evocación del religioso perfecto se encuentra inscrita en el primero de los grabados que ilustran una hagiografía alemana (Augsburgo, 1671), que traducida dice “No a otro como a sí mismo y al mundo/ despreciar y ser despreciado,/ Esto enseñan de Luis los hechos y la voz...” [fig. 10] En esta figura el mal en forma de víbora sale de la vasija mientras que fray Luis con las manos y el Crucifijo gestualiza la protestación de su fe.

El egregio dominico forma parte de un tipo de santo definido en el siglo XVII, una santidad controlada por Roma y que se expresa en determinados modelos humanos para la sociedad, mediante un tipo de individuo, sea hombre o mujer, pleno de virtudes y formas de comportamiento, que se configura en los recursos literarios y en los plásticos a través de la aplicación rigurosa o estricta, como dice Armogathe, “de los programas reformadores tridentinos, entre doctrina y disciplina. Este doble objetivo se trasluce con claridad en la elección de santos y beatos”.⁶⁷ Lo que dio por resultado arquetipos que observaremos en la plástica y en la hagiografía, ante todo reviste la imagen del hombre que es un “modelo de virtudes



IO

San Luis Bertrán, grabado anónimo, en *Wunderbarliches Leben [...]*, 1671.

⁶⁶ Saborit, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁷ Armogathe, *op. cit.*, p. 162; pp. 86 y 159 acerca del control de la santidad en el siglo de Oro.

y comportamiento”. La meta es incorporarlos a los altares mediante su efigie, para establecer su devoción, ser recordado y admirado por sus acciones, pues son portavoz de la defensa de la fe, del ejercicio de los sacramentos y del valor de la intercesión de los santos. Escala de valores religiosos y morales expresados en las sociedades católicas.

El siglo xvii fue fecundo en figuras de santidad masculina y femenina, ya fueran predicadores, misioneros y obedientes de la Iglesia, es en este ámbito de definiciones cuando Bertrán nació a la otra vida. Debido a ese perfil los santos y beatos tienen algunos rasgos comunes que permiten “trazar una tipología de la santidad oficial”, controlada y examinada en laberínticos procesos y voluminosos expedientes. Con la finalidad de obtener una comprensión adecuada sobre la santidad de Luis Bertrán considero importante incursionar en una serie de aspectos contextuales sobre este tema, ya que nos brindarán la óptica de la época en la que los mecenas y el propio dominico se vieron inmersos en el marco de las nuevas disposiciones pontificias y durante el gobierno de los Habsburgo.

El respaldo que la citada dinastía dio a la causa de nuevos santos respondió a varios intereses que han sido estudiados, amplia y profundamente por especialistas en la materia. La proliferación de santos en la Península ibérica entre el siglo xvii y el xviii respondió a factores unidos por un núcleo común. En el primer arco, los monarcas buscaron el fortalecimiento de un Estado en crisis dinástica, económica y territorial. En este último campo son tópicos muy sensibles la pérdida de Portugal y el reto administrativo de extensas jurisdicciones, heterogéneas en diversos aspectos. Los reyes tenían que operar la unidad desde la plataforma de la religión bajo un sistema político cultural cohesionador. La multiplicación de figuras de santidad representativa de la composición monárquica está ligada a la representatividad y pertenencia a reinos, virreinos, ciudades, pueblos de indios, que no está desvinculada de factores étnico-lingüísticos, de intereses de poder político y administrativo con el rey a la cabeza, virreyes, arzobispos, obispos, cabildos, cleros, nobleza y el empuje proveniente de corporaciones. Todos ellos, que en

calidad de sujeto y cuerpo social estuvieron detrás de la llegada de su santo(a) a los altares.

Esta red de “santificación”, con rendimientos espirituales y materiales en determinadas regiones, robusteció la relación entre el rey y sus súbditos, abrieron y engrosaron las rutas de identificación dentro de la religión católica en territorios afines y cruces geográficos, por mencionar a santa Rosa de Lima, Francisco de Borja y Luis Bertrán, fenómeno que observaremos también en la apropiación que de los santos europeos hicieron los naturales de las dos Indias, occidentales y orientales, valga citar los ejemplos de Santiago e Isidro Labrador. Devociones a partir de las que se construyeron relaciones de poderío económico y beneficio social, mediante las que se establecieron lazos de identidad y de pertenencia a una tierra.

Acerca de la temporalidad citada y relacionada a una “abundancia” de santos ha llevado a calificar el hecho como si de una industria se tratara, aunque sometida a normatividades pontificias y a una conceptualización que desembocaron en una revisión rigurosa y burocrática, dotada de filtros o raseros institucionales. De 25 figuras canonizadas en el siglo XVII, 13 procedían de la Península ibérica.⁶⁸ El bastión católico y la política contrarreformista de la Monarquía hispánica abrieron la compuerta y obtuvo de la Santa Sede beneficios espirituales para el hombre. A la luz de la explicación proporcionada por Armogathe, hemos de tener presente que:

Los diversos ataques críticos de la Reforma provocaron una toma de conciencia que llevó a la Iglesia católica a confirmar su visión doctrinal de los santos como modelos e intercesores, pero reglamentando, podríamos decir, su estatuto y sus actividades. La Santa Sede sustituye las canoniza-

⁶⁸ *Ibid.*, p. 149, apoyado en Turchini: “fabricar santos representa efectivamente en la Edad Moderna una gran actividad de la Iglesia católica”.

ciones espontáneas, surgidas de la *fama sanctitatis*, por el control de las autoridades episcopales y romanas.⁶⁹

Así, la nueva definición resultó de dos principios conciliados: la crítica que benefició la concepción de un arquetipo de santo contarreformista y, como tal, inserto en una configuración definida; una santidad controlada y reconocida por dignatarios de la Iglesia jerarquizada (obispo y pontífice), cuyo destino de culto abarcaría los dilatados territorios de la Monarquía hispánica y a través de su pertenencia a un instituto religioso la posibilidad de expansión devocional a otras entidades católicas al declararse el culto universal con la canonización. Lambertini hizo una clara diferencia de la condición de beatificación, mediante la que el “permiso de devoción [era] otorgado con carácter local o transitorio, de la canonización, universal y definitiva”.⁷⁰ Tal como se comprueba con el dominico Luis Bertrán.

Una tercera clave en la postulación a la causa canónica fue la presión ejercida por los monarcas hispanos, dado su patronato sobre la Iglesia en sus dominios (1493), prestigio y piedad formaron parte de una misma cara, como también la consideración de sus relaciones con los súbditos. En esta madeja de intereses fue vital la posibilidad pecuniaria derivada del culto. Encaminar y sostener la causa requería del respaldo monetario de mecenas particulares y de la comunidad de fieles, sus apoyos específicos tendrían beneficios directos. Concretamente los frutos espirituales que se citan en la Bula de Bertrán. Estos grupos alimentarían la plataforma o mecanismos de apoyo en los embajadores hispanos ante la Curia romana, camino necesario pues de lo contrario no tendrían efecto en la continuidad deseada del proceso y la exitosa conclusión del

⁶⁹ *Ibid.*, p. 149, diferente a la consolidada potestad de pontífices en tiempos anteriores respecto al culto universal a determinados santos y relacionada a la “reserva pontifical”.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 161, sólo al Papa competía la “fábrica de santos”.

mismo. Por lo que se describe hubo un ejército de gestores, individuos e instituciones representantes de congregaciones y órdenes, que dieron pie a la “numerosa presencia [de españoles] en la Curia romana, que les daba mayor competencia y soltura frente a los nuevos mecanismos jurídicos”.⁷¹ Acerca del auspicio a las nuevas figuras de santidad, el autor citado plantea dos puntos interesantes, previos a la obtención del canon, que tuvieron su propio peso en los cuerpos sociales y que indiscutiblemente proveyeron del dinero destinado al fondo de beatificación y canonización: la representación de las aureolas o de la santidad pictórica, las “peregrinaciones” y ofrendas. Acerca del caso de Bertrán, las visitas o desfiles ante el cuerpo y sepulcro, que también hicieron parte en los mecanismos para evidenciar la relevancia devocional por parte de los sujetos sociales. Bajo el pontificado de Urbano VIII Barberini (1623-1644) se reglamentó rigurosamente todo lo relacionado a la causa de canonización, la que fue publicada en 1642.

Entre los puntos que se revisaban en el proceso apostólico (causa de canonización) fue medular examinar la fama de santidad (*fama sanctitatis*), centrada en la correspondencia con las tres virtudes teologales, fe, esperanza y caridad, y las cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza; también analizaban otras virtudes morales, por ejemplo la relativa a los votos de los frailes y “a menudo la mortificación y la humildad”. Virtudes que tenían que ser fehacientemente comprobadas a lo largo de la vida del individuo y que denotaran habían sido superiores a lo practicado por otros.⁷² En la Bula de canonización, Clemente X enlatece la proyección y beneficio espiritual del “Egregio Siervo de Dios Luis Bertrán”, miembro de la Orden de Predicadores. Instituto al que reconoce el suministro que ha hecho a la Iglesia de “diestros Jornaleros”, y así identificar a Bertrán “inflamado de una ardentísima caridad para con Dios, y el prójimo, y resplandeciendo con la excelencia de las demás

⁷¹ *Ibid.*, pp.159 y 152.

⁷² *Ibid.*, p. 160, *apud*. Lambertini.

Virtudes, Don de profecía, y ministerio Apostólico [...]. Enviado después Predicador Evangélico a las Indias Occidentales, [donde] atrajo a muchísimos a la Fe de Cristo”.⁷³

Esas son las razones por las que está escrito en el Catálogo de los santos, el pontífice exhorta a seguir su ejemplo e “imitación [de] sus gloriosas hazañas, y eximios ornamentos de virtudes, para que así los ennoblecidos con el nombre de Christo, le merezcan tener por Abogado en sus ocurrencias, y trabajos para con Dios Omnipotente”.⁷⁴ En seguida describe sus prendas o perfección. De las que entresacaré lo que tiene que ver con el tema de este libro. Las virtudes de Bertrán están centradas en su amor a Dios, su comunión con Él, el amor y la caridad al prójimo. El recurso de la oración mental para alimentar su alma con los misterios de la Pasión de Jesucristo, la contemplación de los Gozos de la Virgen María, su ardor con el Santo Sacramento del Altar con la finalidad de tenerlo siempre consigo como mansión de Cristo y también para invitar a que lo recibiesen o al menos que lo contemplaran.

Acerca de su vida regular, resaltó que después de rezar dos horas acudía a la purificación de la confesión, que “reforzaba con el Divino Banquete del Altar, y persuadía a los otros enfermos la frecuencia de estos Sacramentos, repitiendo muchas veces, que estos Divinos Misterios por lo común obran la salud no sólo del alma, sino también del cuerpo”.⁷⁵ Sobre este punto explica que a menudo se confesaba y complacía con la comunión; que fue caritativo en tiempo de peste en el hospital y en las casas donde tan sólo posar las manos en los enfermos y decir unas oraciones, les devolvía la salud. Con estas prácticas comunes a los santos se buscaba fortalecer el acuerdo tridentino de venerar a sus abogados. La asidua comunión la complementaba con el diálogo ante una imagen del Crucifijo. Asimismo confirmó que en seguida de su muerte recibió

⁷³ En Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 426, la Bula completa en pp. 425-451.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 427, 429 y 430.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 432, 441, 442 y 445.

muestras de devoción, porque Dios había dado señales de las glorias de su siervo. La Sagrada Congregación de Ritos dijo de su forma de santidad, “haber tenido en grado heroico las virtudes teológicas, y cardinales”;⁷⁶ además de las pruebas convincentes de sus 22 milagros reconocidos, efectuados estando vivo y después de muerto.

El testimonio de los milagros era validado por el juicio de los historiadores. Esta percepción y juicio cambió en el siglo XVIII con el advenimiento de la Ilustración, de modo que “las causas son más discretas en lo tocante a manifestaciones sobrenaturales, y sobre todo se sitúan en primer plano las preocupaciones de la ciencia médica”.⁷⁷ Desde esa nueva mirada se insertó la literatura y la fama de los santos intercesores sobre determinadas enfermedades. San Luis Bertrán tuvo su propio repunte en esta esfera, abogado contra el cólera dada su asignación en el *Florilegio*. La llegada del flagrante bacilo en 1833 a México y casi en la misma temporalidad en Colombia fue aprovechado para otorgarle un nuevo rango devocional que redundó en su culto con el rezo de novena específica a mediados del siglo XIX en ambos sitios. En los itinerarios hagiográficos observamos a san Luis Bertrán entre los topos comunes a los santos del siglo XVII: la capacidad de devolver la salud a los enfermos, de hacer brotar agua cuando era necesario, el don de profecía, el suave olor o perfume delicioso que emanaba de su cadáver.⁷⁸

Saborit recoge la opinión de Bertrán, quien decía que, por ser gran pecador, el peor del mundo, Dios le tenía atado con muchos “grillos” o enfermedades.⁷⁹ Esta aceptación del sufrimiento y gozo por amor a Dios está representado en su universo plástico, y éste se halla presente en otros santos porque formaba parte de la construcción de un tipo de santidad. En ambos puntos refuerzo con los planteamientos de Borja Gómez. En

⁷⁶ *Ibid.*, p. 444.

⁷⁷ Armogathe, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁹ Saborit, *op. cit.*, p. 136.

su apartado sobre “La perfección de la enfermedad”, explica que ésta empieza con “El camino a la espiritualización del cuerpo [que] dependía en gran medida de la experiencia y aceptación de la enfermedad. Aquella articulaba la vida y la muerte, punto en el que se posibilitaba el encuentro de comunión con Dios, que era la máxima aspiración cristiana. El cuerpo enfermo se constituía en el camino hacia la muerte y de allí a la resurrección”.⁸⁰

Así, Bertrán como santa Teresa de Ávila son representativos de esta teología, enfermos desde la infancia, pues la vida enferma “era un recurso para demostrar cómo ésta era un regalo de Dios [...] enfermedad siempre ligada a un espacio de sacralización”.⁸¹ Esta interpretación redondea la comprensión sobre la salvaguarda divina de su cuerpo santo, mantenido incorrupto porque fue sacralizado por la enfermedad. Luego, entonces, fue provisto de capacidad curativa interpretada como milagro. Así, los santos taumaturgos como Luis Bertrán, “tenían la virtud de curar las enfermedades porque su vida estaba relacionada con la enfermedad”.⁸² Este campo fue intensamente divulgado y acogido en América hispana, particularmente en su calidad de abogado contra el cólera.

En este marco de control ideológico y de exigencias, la obra de fray Vicente Saborit (impresa en 1651) es un parteaguas informativo profusamente detallado y argumentado para dar continuidad al proceso de canonización. Responde en buena medida a la normatividad dispuesta y proclamada en época de Urbano VIII. En el contenido palpamos este cometido pues sistemáticamente acude a las sagradas escrituras, a los teólogos y padres de la Iglesia, entre otras fuentes que describen el favor divino sobre los siervos de Dios, en tanto instrumentos de la omnipoten-

⁸⁰ Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca...*, p. 166. Acerca de las enfermedades desde niño, véase el cap. 17, Antist, *op. cit.*, f. 196. La fragilidad de salud y aquejado por males del cuerpo es reiterada en las hagiografías.

⁸¹ Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca...*, p. 169.

⁸² *Ibid.*, p. 171, la trayectoria del recurso a los santos curadores es larga y la asociación o “interés en los milagros con el poder curativo” se remonta a la Baja Edad Media.

cia divina.⁸³ Se acoge en el Evangelio de San Marcos para argumentar que Cristo dijo “que sus Predicadores en su nombre ahuyentarían demonios, hablarían en diversas lenguas, lanzarían serpientes, y si fuesen atosigados, quedarían sin daño alguno, y finalmente, que tocando ellos a los enfermos quedarían sanos”.⁸⁴ El objetivo fue afirmar que todas esas gracias fueron comunicadas a fray Luis Bertrán en tanto predicador apostólico, y que cuando curaba enfermedades un compañero dijo que era un milagro, él respondió “calle hermano carísimo, calle, que esta obra de Dios es, que de mi no hay cosa buena; el señor lo hace por quien él es, para que estos Indios se conviertan”.⁸⁵ Con la finalidad de abonar el terreno para la canonización del beato, el autor confirma que por intervención divina aun después de muerto realizó muchas obras milagrosas en Indias.

Así las cosas, el padre maestro Saborit fue nombrado procurador en 1660. En esta etapa se allegaron fondos provenientes de las Indias, a través del apoyo decisivo del Marqués de Santisteban, designado virrey de Perú y quien había visitado el sepulcro del beato y, con la finalidad de acopiarlos se comisionó al padre lector fray Vicente Vitor y a su compañero fray Joaquín Part.⁸⁶ Otro mecanismo para la obtención de limosnas está implícito en un certificado de autenticidad de una reliquia del beato Luis Beltrán (1663). Los dominicos de Valencia regalaron fragmentos del cuerpo, bella y ricamente resguardados, al duque de Gandía (Francisco de Borja Centelles, VIII Duque de Gandía), quien le profesaba de-

⁸³ Saborit, *op. cit.*, p. 146, *apud.* san Gregorio, santo Tomás de Aquino.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 84, 85 y 142, el cultivo de la fe en tanto “conocimiento de lo que no vemos” y fundamento de lo que esperamos está a su vez asociado a los muchos milagros, pp. 145 y 146, milagros y otras enseñanzas que Jesucristo dejó a sus discípulos (Mt. 10, 8). De acuerdo con san Gregorio, los milagros se hacen con la oración o bien por la “potestad que Dios les da”.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 86 y 87.

⁸⁶ Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 421.

voción. El fraile notario explica que a nombre del Real convento entrega al maestro fray Esteban Pascual

colector de la limosna para la canonización del Beato Luis Beltrán un relicario de plata sobredorada de cosa de medio palmo de alto de hechura piramidal triangulado con el pie redondo grabado a la una parte la cruz de la orden de Santo Domingo y a la otra las armas del linaje de los Borjas, dentro del cual había custodi(a)da una reliquia, su hechura a modo de almendra grande guarnecida con un cerquillo de plata; a la una parte era cutis del cuerpo de dicho Beato Luis Bertrán y la otra parte era masa de los polvos de las entrañas del dicho Beato para que en nombre de este Real convento entregara en propias manos al excelentísimo Señor Duque de Gandía como a tan devoto y aficionado al santo. En fe de lo cual yo el sobredicho fray Domingo Imperial hago la presente en Predicadores de data a 7 de noviembre 1663 y pongo mi signatura.⁸⁷

Recordemos que en septiembre de 1662 entretanto el proceso ascendía otro escaño, gracias al celo del procurador, llegaron a Valencia los remisoriales o el rótulo despachado por la “Sede Apostólica”.⁸⁸ Mediante este conducto la Curia romana solicitó a Valencia las últimas informaciones que consideró necesarias para la canonización del beato. El portador de éstas fue el padre fray Joseph Favores, compañero de Saborit, quien además llevó consigo un par de cartas de fray Juan Bautista de Marinis

⁸⁷ Certificado de Domingo Imperial, 7 de noviembre de 1663, Valencia. Archivo Histórico de la Nobleza (en adelante AHNOB) /1//OSUNA,C.105.D.82, f. 100 (2/3), él era uno de los notarios de la Orden de Predicadores de la Provincia de Aragón, el otro era el padre maestro Pedro Mártir Guerra, prior del Convento de Predicadores de Valencia.

⁸⁸ El rótulo o remisoriales es el “Despacho que libra la curia romana en vista de las informaciones hechas por el ordinario, acerca de las virtudes de un sujeto para que se haga la misma información en nombre del Papa, antes de proceder a la beatificación”. Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX). Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, 3 ts., México, Aguilar, 1988 (de la segunda española, 1982).

(maestro general de la Orden de Predicadores). En una agradecía el respaldo regio, por haber girado instrucciones y aplicado gestiones, dado “el real amparo [recibido] por las repetidas instancias, que a su Santidad ha hecho Don Luis de Guzmán Ponce de León de orden de vuestra magestad”. En la otra, hizo lo propio con el convento de Valencia debido al desempeño esmerado del maestro Saborit, a quien lo confirmaron en procurador, e instó a la familia dominicana a imitar a Bertrán en letras y virtud como hijos suyos.⁸⁹

La recepción del rótulo en Valencia implicó jubilosa respuesta por parte del cuerpo social, ya que se manifestó públicamente con fiesta y, el proceso fue devuelto a Roma para su siguiente paso. El fruto se cosechó en 1667, mediante el corolario del Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos donde se registró la aprobación de los 18 milagros que habían sido sancionados positivamente en el periodo de Gregorio XV, más cuatro nuevos, en total 22 de muchos otros descritos en las hagiografías y en los testimonios recabados. Así las cosas, según Vidal y Micó, en 1668 el procurador en turno era el padre fray Pedro Lorente, debido a que Saborit se encontraba muy enfermo, por lo que se mantuvo en el cargo incluso hasta 1672.⁹⁰

La ciudad de Valencia redobló el esfuerzo en esta recta final, a través de su portavoz el padre José Favores. [fig. 11] Un obsequio y memoria de esa etapa, dignos de notar es la manufactura en Roma de un par de calcografías y otro tanto de un impreso, a raíz de los que el fraile Favores despunta en su encargo. Los primeros tienen una larga inscripción en latín, que es fundamental para la comprensión de lo ilustrado (otros fragmentos son analizados en el capítulo III) y donde el procurador de la ciudad de Valencia aclama la gratitud a sus paisanos y a los monarcas por su intermediación ante los pontífices. En el grabado de *La extinción del fuego en Albaida*, deja dicho

⁸⁹ Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 422.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 423, 424 y 456.



II

Detalle *La extinción del fuego en Albaida*, Baldi y Clouwet, 1668.

De sus 18 milagros, éste fue el primero en ser aprobado por la Congregación Apostólica de los Santos Ritos, después de lo cual se le aclamó a la gloria de Dios y a la canonización de una forma más solemne y en la presencia del Pablo V en el Palacio del Monte Quirinal el 15 de octubre de 1618, por lo cual los reyes católicos Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II interpusieron sus instancias ante Gregorio XIII, Sixto V, Clemente XIII, Pablo V, Alejandro VII y Clemente IX. Ana María, par a los anteriores tanto por su poder como por su religión, Reina Católica Austriaca de las Hispanias y de las Indias, hija de los Reyes Austriacos, hermana, madre y heredera en todos los sentidos de la piedad de su abuela y una verdadera efigie de ésta, promovió por medio de cartas enviadas a Alejandro VII esta misma causa con gran devoción.

Por lo que “a esta incomparable reina”, Mariana de Austria, dedica y brinda (obsequia) “un verdadero milagro de nuestra época, éste como inextinguible símbolo de eterna gratitud y una humilde muestra de ferviente respeto. Presentado y predicador General Fr. José Favores de Valencia. Procurador General de la Ciudad de Valencia. Por la Canonización de este Santo. 21 de enero de 1668”.

Mediante el texto correspondiente al milagro *La Cruz en el árbol*, manifiesta implícitamente un cumplido agradecimiento a los valencianos por su honda devoción y contribución a que un hijo de familia y de la ciudad honrara a la Iglesia católica, dice:

Y así, muestra al mundo cuánto debemos a su heroica estirpe, cuánto a sus grandes méritos en la Iglesia Católica, y, finalmente, cuánto al celo con el que promueve los honores a San Luis Bertrán, cuánto a su ardor y a su piedad. Con esto, el humilde siervo de Cristo *Praesentatus*, Predicador General y además Procurador General de la ciudad, Fr. José Favores de Valencia rinde homenaje a la vida de este Santo. Por la canonización de este santo. 26 de enero de 1668.⁹¹

De acuerdo con Echarte y Montaner, la calcografía contiene una dedicatoria al décimo marqués de Astorga, embajador de Felipe IV ante el pontífice Clemente IX, de quien es el escudo que ostenta en la sección superior.⁹²

En la última fase del proceso fue determinante el empuje de un par de hermanos de hábito desde sus puestos directivos en la Orden de Predicadores, al que contribuyeron los intereses de su ciudad natal, del propio Instituto religioso y la gran devoción profesada a Bertrán, particularmente por uno de sus mecenas. Ellos fueron fray Juan Tomás de Rocabertí y fray Giovanni Battista de Marinis, quienes trabajaron conjuntamente, el primero fue Provincial de Aragón en 1665 y después procurador del proceso de canonización cuando el segundo en calidad de maestro general de la Orden le delegó el asunto. La obtención del primer triunfo fue la aprobación de 22 milagros, por parte de Clemente IX, el 4 de octubre de 1667; fue entonces cuando se incluyó el milagro de la “in-

⁹¹ Traducción del doctor José Molina, una primicia de la interpretación de texto e imagen la presenté en 2014, publicada tiempo después en Magdalena Vences Vidal, “Narración de milagros de san Luis Bertrán en una encrucijada de representación”, en Roberto Domínguez Cáceres y Víctor Gayol [coords.], *El imperio religioso de lo visual. Imagen y cultura en Occidente*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Fideicomiso “Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor”, 2018, pp. 106 y 107.

⁹² Tomás Echarte (OP) y Alberto Montaner Frutos, “Un grabado de San Luis Bertrán con las armas del marqués de Astorga”, en *Emblemata*, núm. 6, 2000, pp. 377-384, (fecha de consulta: 24 de septiembre, 2018).

tegridad del cuerpo de fray Luis en 1647”.⁹⁵ Este último factor de peso está registrado en la inscripción del segundo de los grabados, el milagro de *La Cruz en el árbol* en una isla de las Indias (Roma, 1668). [fig. 12]

La publicación pontificia sobre la canonización, después del referido acuerdo de la Curia (1667), habría de esperar cuatro años debido a la muerte de Clemente IX, después la prolongada sede vacante y otros compromisos; a lo que se sumó, además, la muerte de Marinis, maestro general de la Orden de Predicadores, y la asunción de Rocabertí en esa representación en 1670, quien inclinó la balanza para la conclusión del proceso. La presión ejercida ante la Santa Sede fue acentuada por las cartas petitorias que llegaron a Roma provenientes de varias partes.⁹⁴ Clemente X publicó la canonización el 12 de abril de 1671, con la aprobación de 22 milagros en total, como hemos citado.⁹⁵ De acuerdo con lo expresado por el padre presentado Lucas Loarte (1672), san Luis Bertrán fue puesto en el Catálogo de los santos, junto con la dominica terciaria Rosa de Santa María, en una misma Bula. En ese día también ingresaron al santoral, san Cayetano, san Francisco de Borja y san Felipe Benito.⁹⁶

El *Epítome* que el procurador José favores editó en Roma memora la trayectoria y la fecha del ingreso de Luis Bertrán a los altares, éste fue un patrocinio laudatorio de la ciudad de Valencia que el procurador mandó reimprimir en castellano en seguida de su regreso a la Península, la que lleva por título “*Sumario de la Vida del Segundo Apóstol Valenciano*, el glorioso P. S. Luis Bertrán canonizado solemnemente por

⁹³ Callado y Esponera, *op. cit.*, p. 166, n. 86 (*apud Bullarium ordinis Praedicatorum*, vol. VII, p. 229).

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 166 y 167.

⁹⁵ Joseph Favores, *Sumario de la vida del segundo apóstol valenciano, el glorioso padre san Luis Bertrán*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1671, pp. 2v y 3, el autor explicó en la dedicatoria que el “número en estas causas [es] bien raro por lo grandioso”.

⁹⁶ Loarte, *op. cit.*, p. 343.



12

Detalle *La Cruz en el árbol*, Raynaldo y Thiboust, 1668.

nuestro Santísimo Papa Clemente X, a 12 de Abril este año 1671. En Valencia por Gerónimo Vilgrasa, año 1671”.⁹⁷ En la portada del escrito del maestro, procurador y predicador general, se consigna una puntual dedicatoria a esa ciudad en calidad de patrocinadora: “el reverendo padre presentado fray Joseph Favores, procurador en la Curia Romana, por la Nobilísima Ciudad de Valencia, en la causa de Canonización del Santo”.⁹⁸ Asimismo, en la dedicatoria desliza la información que después de la canonización del santo, imprimió el *Sumario* en Génova, en lengua toscana. Lo que supone un importante radio de diseminación entre los puertos del Mediterráneo.

Dejó también un par de datos importantes acerca del patrocinio del marqués Centellas (Virreinato de Nápoles) para la canonización de san Luis. De sus acciones señaló “a cuyo afecto, devoción, y diligencias, se debe especialmente la Canonización de nuestro Santo [y] a sus expensas ha hecho pintar los veintidós milagros aprobados, en otros tantos va-

⁹⁷ *Epitome singularium gestorum Sancti Ludovici Bertran*, por Angelo Tinas[si], 1671, véase Justo Pastor Fuster, *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, Valencia, Imprenta y librería de José Ximeno, 1827, vol. 1, pp. 272 y 273.

⁹⁸ Favores, *op. cit.* Robles Sierra, “Ensayo...”, en *San Luis Bertrán*, *op. cit.*, p. 21.

lientes cuadros, de insigne magnitud”.⁹⁹ Esta cifra de obras artísticas es reveladora de la alabanza a un hijo ilustre y varón ejemplar forjado en el Reino de Aragón, honrado por un súbdito en el Virreinato de Nápoles que posiblemente anhelaba un sitio o un ascenso en el cuerpo social de esa demarcación. Desconozco si alguno de esos lienzos se conserva, aunque sí hay noticia de pinturas sobre el santo dominico, con lo que se abre otra becha para su estudio. [fig. 13] Al final del impreso de 25 páginas, hay una estampa de san Luis Bertrán. Es una versión muy cercana a la tipología del primer grabado inserto en la hagiografía escrita por Martí (1584), reproducido por duplicado en la relación escrita de fray Vicente Gómez (1609) y en la de Saborit (1651) como dejamos dicho antes. Esta recurrencia satisfacía la imagen plástica del santo valenciano porque se consideraría estar relacionada a sus efigies más tempranas, coetáneas a los primeros autores, oficialmente aceptada, además de considerar el ahorro que supondría echar mano de un grabado anterior.

En la operatividad y fluidez de las solicitudes de canonización en Roma el respaldo del monarca fue fundamental y, por consiguiente, la actuación de la embajada española en Roma. Otro apoyo, escasamente denotado en los procesos de canonización, fue el proporcionado por el Virreinato de Nápoles. Tal como lo ha mostrado fehacientemente Carrió-Invernizzi, el representante del rey español en ese protagónico territorio, al igual que los propios monarcas y sus agentes, quería mostrarse públicamente en el auspicio de aspiraciones modélicas de comportamientos humanos, pero no sólo era por lustre que anhelaban asistir y festejar la subida a los altares y particularmente por alguien procedente de la corona de Aragón o también en calidad expresiva de “edificación” o enseñanza al pueblo. La autora citada interpreta con certeza que formaba parte de la demostración “de las virtudes que él pretendía encarnar, y contribuir así a su propia proyección y propaganda. Por eso los

⁹⁹ Favores, *op. cit.*, pp. 9 y 9v. Debe ser Antonio de Juan y Centellas, el título de primer marqués de Centellas le fue concedido por Carlos II en 1666.

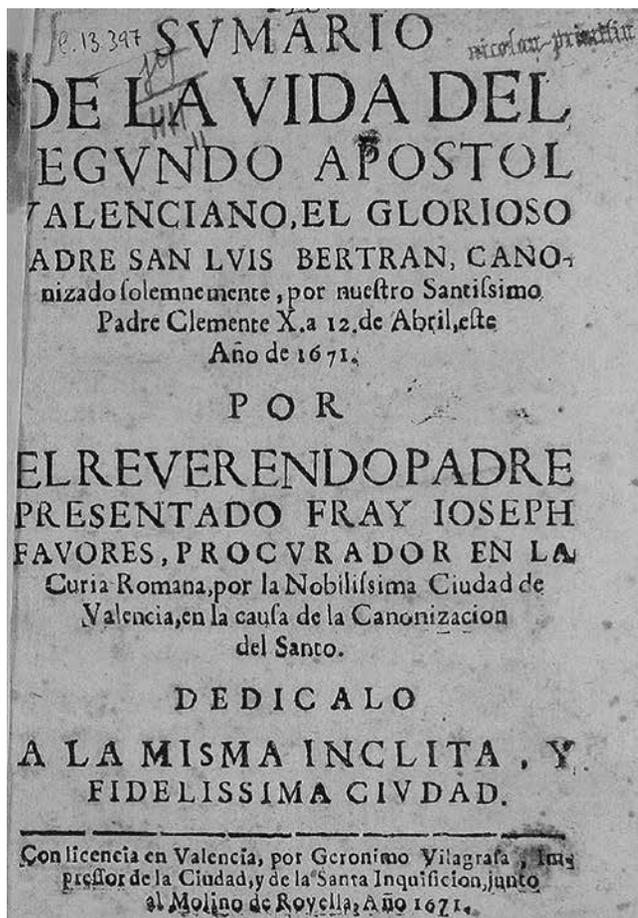
procesos de canonización resultan para nosotros tan reveladores del comportamiento cultural de embajadores y virreyes.”¹⁰⁰

Así las cosas, fue con Carlos II, a través del cardenal Portocarrero, que obtuvieron de Clemente X la expedición de la Bula de canonización, hasta el 12 de abril de 1671. En la Bula de Clemente X, están expresados los puntos de veneración: “decretamos, definimos, y escribimos, estableciendo, que todos los años debe celebrarse por la Iglesia universal con piadosa devoción su memoria entre los Santos Confesores, no pontífices, el día 10 de octubre”.¹⁰¹ Sobre el punto, fray Juan Tomás de Rocabertí, maestro general, escribió una larga carta a todos los miembros de la Orden de Predicadores para comunicarles que el pontífice concedió facultad, por esa vez, “para elegir confesor que los absuelva generalmente de todos los pecados, censuras, irregularidades, y casos reservados a su Santidad, y que ganen indulgencia plenaria”.¹⁰² Pero además, con mi-

¹⁰⁰ Carrió-Invernizzi, *op. cit.*, p. 418.

¹⁰¹ En Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 449. El título de confesor lo tienen más santos dominicos y de otras órdenes: Tomás de Aquino, Vicente Ferrer y Jacinto de Polonia; al igual que san Francisco, san Ignacio, san Bruno, entre otros menos conocidos.

¹⁰² Carta del maestro general, Roma a 29 de abril de 1671, en Loarte, *op. cit.*, pp. 344-350, donde se desglosan las indulgencias, desde las concedidas



Portada en Joseph Favores, *Sumario de la vida del segundo apóstol valenciano* [...], 1671.

ras a garantizar el culto sostenido en todas sus iglesias a los nuevos santos dominicos, Luis Bertrán y Rosa de Santa María, el pontífice concedió indulgencia plenaria y anual en el día de su fiesta, la finalidad era instar a los feligreses a que los tengan por abogados y poder alcanzar la gloria. Finalmente, para estimularlos a darles una calurosa acogida, comunicó el esplendor y júbilo de la celebración en la Basílica de San Pedro de Roma, y los exhorta a que festejen “en todas partes el día de esta alegría, con Hymnos, y cánticos, y órganos en el Coro, con panegyricos, y sonoros repiques, con tal culto, y aparato, que corresponda a la felicidad de tan dichosa nueva”.¹⁰⁵ Para poner en práctica estos acuerdos y anhelos de propagar la devoción la representación plástica de los santos fue determinante, aunque contaran con alguna tendrían que mandar hacer otras para el lucimiento y función en los programas de culto y los festivos en la iglesia y en el ámbito público.

El ejemplo llegaba desde Roma a partir de la oficialización de ingreso al canon, donde la recepción estuvo enmarcada visualmente por un par de pendones con la efigie del santo, confeccionados para la ocasión. Uno se dejó en la matriz eclesiástica, la Basílica de San Pedro y el otro fue enviado a la iglesia de Santa María Sopra Minerva del Instituto regular de procedencia. Éste de tafetán encarnado, con san Luis subiendo al cielo en compañía de ángeles músicos (temática que recuerda a la que se representó en la comedia a lo divino cuando la beatificación), se dispuso que el mismo serviría para el acto público en Valencia en la procesión del pendón a cargo de la Casa de la Ciudad. Aunque llegó tarde, en abril de 1672, al igual que las cinco pinturas al temple que el convento de la Minerva financió para celebrar la canonización de Bertrán, y que también fueron llevadas a Valencia por el procurador, maestro fray Pedro

al maestro general, miembros, cofradías, párrocos hasta los misioneros en China y Japón, entre otros.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 345 y 346.

Lorente; una vez ahí, las colocaron sobre la puerta de la iglesia de Predicadores. En época de Vidal y Micó estaban en la portería del convento.¹⁰⁴

LA RECEPCIÓN EN LOS TERRITORIOS DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA

La trayectoria de ascenso a los altares en calidad de santo, más la decoración de la capilla de Bertrán en la iglesia de Predicadores en Valencia, sería sucedida de otras narraciones escritas y visuales. Si durante el proceso la ciudad, los devotos y los dominicos encargaron imágenes no podían hacer menos al recibir la dichosa noticia de canonización y, por consiguiente, volcarse en la celebración, de la que entresaco los siguientes puntos. La comunicación llegó por escrito, casi un mes después, el 14 de mayo de 1671, lo que dio lugar a campanadas, manifestaciones festivas seculares y eclesiásticas, después se publicó la crida o el pregón que convocaba a las fiestas de los recientes santos valencianos, en el que se incluyeron las dos efigies, obra del grabador Francisco Quesádez. Mismas que se difundieron mediante la doble tirada de 600 ejemplares. Determinaron que el procedimiento de los festejos sería de acuerdo con la práctica y otras canonizaciones, y se decidió se harían por separado, a San Luis Bertrán en septiembre y a Francisco de Borja en octubre.¹⁰⁵ Los dos

¹⁰⁴ Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 456, *apud.*, en el maestro Alegre. Fernando Quiles García, “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, en María Cruz de Carlos, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Estudios reunidos y presentados), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velásquez, vol. 104, 2008, p. 141, explica que los grandes cuadros, de los canonizados en 1671, pendían de la bóveda de la Basílica de San Pedro, que el despliegue del rito para esa ocasión está plasmado en una estampa de Giovanni Battista Falda.

¹⁰⁵ Carmen Rodrigo Zarzosa, “Solemnes fiestas celebradas en Valencia por las canonizaciones de San Luis Bertrán y San Francisco de Borja en el año 1671”, pp. 989-1006. PDF.

santos nacidos en el cielo regresaron a la tierra para ser realizados mundana y sacramente por el cuerpo social de Valencia. En la víspera de la festividad una imagen de Bertrán fue llevada de la parroquia de San Esteban al convento de Predicadores, en tanto que el pendón del santo para la procesión fue pintado por Pedro Salvador. La honra y el lucimiento del cuerpo incorrupto de san Luis Bertrán (milagro aprobado en 1667) estuvo a cargo de la ciudad que costeó y se esmeró con el resguardo de la gran reliquia en una urna sobredorada, con peana y vidrios.¹⁰⁶

A propósito de las jerarquías de poder hubo necesidad de imponer un orden piramidal y controlado en la realización de festejos. La celebración en Valencia de los canonizados en 1671 se sujetó a lo dispuesto en otro Breve pontificio, donde se hace patente un factor de peso, la antigüedad de los institutos regulares en esa ciudad. La precedencia se otorgó a los dominicos, como en todas las funciones, así primero se festejaría a san Luis, luego a santa Rosa, seguida del servita san Felipe Benicio y al final el jesuita san Francisco de Borja, “por ser de religión menos antigua”.¹⁰⁷ Finalmente se veía consumado el anhelo de los mecenas, los presentes y los pasados como el arzobispo de Valencia, patriarca Juan de Ribera, principal mentor en el siglo XVI junto a Jaime Bertrán (hermano del santo) y Vicente Justiniano Antist (dominico, discípulo y primer biógrafo de Bertrán), entre otros hermanos, eclesiásticos, autoridades y pueblo, con pleno respaldo y piedad de los Habsburgo, de tener a san Luis Bertrán

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 993 y 994, el convento de la Merced mandó hacer un “altar con el santo bautizando a unos indios”, los carniceros maestros donaron una lámpara y custodia de plata, esta última con la figura del santo. El estímulo a la creatividad otorgó premios a los altares dispuestos en sitios públicos, tabernáculos, cruces, a las típicas Rocas y carrozas, entre otros. Danzas, toros y fuegos artificiales fueron parte vital de la fiesta.

¹⁰⁷ El Breve está publicado en Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 452. En otros lugares fueron festejados conjuntamente, a juzgar por el contenido de los Libros de Actas de la Merced, celebración que tuvo lugar en el convento mercedario de Santa María del Puig (Valencia), véase ES.28079. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN)/CODICES, L.564.

en la universalidad de los altares. Un varón ejemplar representativo de la cabeza del Reino de Aragón, de la provincia dominicana de esa jurisdicción que dejó huellas indelebles en el Nuevo Reino de Granada.

En la Bula de canonización hay un recuento de los patrocinadores que rogaron a diversos pontífices y las respuestas acerca de la santidad de Bertrán durante la segunda etapa de la causa de canonización, que se sitúa desde los primeros años de la década de los sesenta del siglo XVII. Particularmente Carlos Segundo, Rey de las Españas, representado por el cardenal Portocarrero, quien acudió tres veces a solicitar la emisión del decreto; la Orden de Predicadores y, los ruegos de Leopoldo Primero, Rey de Romanos, electo Emperador.¹⁰⁸ A los intereses políticos y sociales de los gobernantes católicos, en el respaldo a los procesos de canonización, se amalgamó la meta espiritual de salvación del alma en la que los santos abogados ante Dios eran también necesarios. Este sistema de retroalimentación, de acuerdo con lo señalado por Carrió “configuró con el tiempo una pietas dinástica”.¹⁰⁹

De las fiestas en otras partes, el padre Favores registró que la de Roma, Milán, Pavía, Castri fueron grandiosas, pero la de Nápoles fue muy suntuosa y solemnizada con Octava. Ésta se debió a la generosidad del marqués de Centellas, esta otra contribución se suma a la propia de la canonización y a la munificente dotación de las 22 pinturas de milagros. En el Virreinato de Nápoles no sería, por supuesto, el único ferviente devoto del santo dominico y de las otras figuras de santidad que tuvieron un significativo respaldo entre los miembros de la casa de Aragón al frente del virreinato durante el siglo XVII, gobernantes que se hicieron visibles en la fiesta, en la devoción a las reliquias consolidándose en una

¹⁰⁸ Este último de la dinastía de los Habsburgo, rey de Hungría y de Bohemia, emperador germánico. Los datos están consignados en un decreto de Clemente IX (1667-1669), en Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 448. Álvaro Sánchez, *El apóstol del Nuevo Reino San Luis Beltrán*, nota liminar de Guillermo Hernández de Alba, Bogotá, Editorial Kelly, 1953 (Biblioteca de Cultura Hipánica, vol. IX), p. 256.

¹⁰⁹ Carrió-Invernizzi, *op. cit.*, p. 387.

tradición de ese cuerpo social. Al virrey Pedro Antonio de Aragón le correspondió la feliz canonización en bloque de 1671 a la que nos hemos referido.¹¹⁰ Una ilustración de la gratitud al virrey por su indiscutible apoyo, procedió de Juan Tomás de Rocabertí, maestro general, quien le obsequió “una medalla de bronce y oro del tránsito de san Francisco”, en tanto que el “dominico Altamira [...] regaló a Ana Fernández de Córdoba un retrato de Luis Beltrán”.¹¹¹

Tiempo después se haría la recepción en los dominios de las Indias, una vez acatado el mandato del rey por parte de sus representantes. Pero, regresemos un poco para entrelazar otros hilos acerca de la administración de la Iglesia en la Monarquía y su repercusión en el establecimiento del culto al santo valenciano que nos ocupa. La limitación de la disposición pontificia de 1612 de celebrar al beato en todos los conventos dominicos y en las parroquias de Valencia, como dijimos fue superada, y era inminente que el cuerpo regulador de la Orden de Predicadores tomara iniciativas para incentivar el aumento devocional en la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada. Así que, desde ésta solicitaron que el beato tuviera culto especial con Octava solemne en el día de su festividad, acerca de la que Zamora afirma que la petición fue concedida en el capítulo general de Roma (1644) y en el mismo sentido fue aprobada en 1670 para la provincia de Santa Catalina Mártir de Quito.¹¹²

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 396, 405 y 411, su predecesor, Pascual de Aragón fortaleció los lazos con sus representados y los dominicos.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 416 y 417. Acerca de la política de regalos al Colegio cardenalicio, durante procesos de santidad, y sus implicaciones, véase Fernando Quiles García, *Santidad barroca. Roma, Sevilla y América hispánica*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, p. 29. Quiles García, “La invención...”, p. 146.

¹¹² Zamora, *op. cit.*, t. II, p. 122. Ariza, *Los dominicos...*, t. II, p. 1176, detalla cómo esta petición del capítulo provincial fue encaminada a Roma. Véase Archivo Histórico de la Provincia San Luis Bertrán de Colombia (en adelante AHPSLBC), Colección Fr. Enrique Báez (OP), t. I, *Crónica de la Provincia (La Orden Dominicana en Colombia)*, fs. 167 y 168.

Lo que equivalía a ocho días de festejos de regocijo, renombre, limosnas y propagación de culto tan importante, en la que habría lugar para sermones y lustre retórico de sacerdotes. Con este puente, contribuirían material y espiritualmente a proseguir con la solicitud de canonización que había mostrado dificultades en el camino entrampada en las nuevas demandas y a expensas de la burocratización del sistema de ingreso al canon.

Pero una vez publicada, los cronistas Meléndez y Zamora dieron cuenta de ciertas acciones tomadas, que dejan ver la respuesta en el área donde el varón santo había misionado en el siglo XVI. Describieron que en la iglesia conventual de Cartagena, en la pared a un lado del altar de una capilla “se guarda una losa de mármol blanco, que era de una sepultura de la Yglesia, porque en ella [Bertrán] se hincaba de rodillas a hacer oración y se solía acostar cuando le vencía el sueño”.¹¹³ El segundo fue más a fondo al detallar que la losa de mármol que marcaba el sitio de oración de Bertrán “se levantó de la tierra y encajada en la pared de la misma capilla, se venera salpicada con la sangre de sus disciplinas. Los polvos raídos de esta losa, que se dan a los enfermos de calenturas han hecho grandes milagros”.¹¹⁴ En la Bula de canonización encontramos refrendados los dones de Bertrán sobre la salud del cuerpo, que redundaron en milagros y que trajeron consigo el fortalecimiento de ciertas creencias. Observamos así, que los dominicos de Cartagena recurrieron a dos medios usuales que funcionarían para despertar la veneración y el culto al santo que continuaba haciendo favores un siglo después de su muerte. Con todo y lo que implicaba asegurar que ese había sido el lu-

¹¹³ Meléndez, *op. cit.*, t. I, p. 432. Zamora, *op. cit.*, t. II, p. 122, “una suntuosa capilla y una losa de mármol, que estaba sobre una sepultura, donde el Santo hacía oración”. En la nota 82, fray Andrés Mesanza abunda acerca del destino de este sitio en 1810 y la devoción a Bertrán.

¹¹⁴ Zamora, *op. cit.*, t. II, p. 122. A guisa de ejemplo remito a Vidal y Micó, *op. cit.*, pp. 290 y 291, acerca de la virtud de la oración que tuvo Bertrán; tema recurrente en su hagiografía.



14 *San Luis Bertrán*, anónimo, segunda mitad s. XVII. Óleo sobre lienzo. Convento de Santo Domingo, Bogotá.

gar y la reliquia de la sangre que el fraile había dejado.

Así, en ese recinto fundaron simbólicamente un sitio sagrado al que acudirían los representantes de los poderes político-eclesiásticos de Cartagena y Santa Marta, al mismo tiempo establecerían una práctica piadosa característica de la religiosidad de esa época a través del saludable contacto en esa atmósfera donde fray Luis Bertrán había dejado huellas físicas. Todo lo que giraba en torno al culto que se tendría que rendir al santo, acorde con la categoría de la celebración del aniversario y donde se colocaría una imagen de bulto, pintura o grabado. De las medidas generales adoptadas, afirman que san Luis Bertrán fue festejado con “grande solemnidad, asistiendo sus cabildos en nuestras iglesias y siempre con muy recientes memorias de haberlas honrado con su presencia y grandes maravillas”.¹¹⁵ Hay que considerar que la fiesta reunía varios canales de conocimiento, el

regocijo público, difundir la memoria del santo expresada en recursos plásticos, retórica y relatos hagiográficos ¿Dónde quedó esa obra material, la relación y sermones del octavario? [fig. 14]

El mapa devocional bertraniano fue incrementado. Recordaré al menos dos acciones entrelazadas y que estrecharon el reconocimiento del santo en la Iglesia neogranadina. A instancia de los obispos de Car-

tagena y Santa Marta, y a través del provisor fray Matías Hernández (OP), los dominicos obtuvieron de la Sagrada Congregación de Ritos y del pontífice Inocencio XI la aprobación en 1683 de rendirle un culto mayor. Éste consistió en “que todo el clero secular y regular de estas diócesis, pueda rezar oficio doble el día de San Luis Beltrán”.¹¹⁶ Peldaño que daría lugar a otro, ya que después consiguieron el nombramiento de patrón principal del Nuevo Reino de Granada, en 1690, aunque para llegar a su ejecución en Santa Fe, pasarían cuatro años más.

En Nueva España la nueva de la canonización no generó respuesta en los medios de comunicación (diarios, gacetas), como sí la hubo con los beatos y santos de origen americano, a quienes exaltaron con celebraciones, en tanto que a los europeos les rindieron demostraciones retrasadas respecto de sus centros o ciudades de origen. Además de las noticias tardías, dependieron del respaldo que el cuerpo social les diera y según las iniciativas de su propio Instituto en cada cabeza. Una vista al archivo del ayuntamiento de la Ciudad de México no arrojó nada. Lo cierto es que tanto en la Ciudad de México y en otras ciudades dependió del patrocinio de las provincias dominicas, y tal como lo muestran las obras plásticas podemos interpretar los canales aprovechados para retroalimentar los principios y aplicación de la reforma católica mediante el ejercicio de la disciplina (sin exceso), exhortación a la práctica de los sacramentos, la función de los santos entre el hombre y la divinidad mediante su condición de abogados, el realce de sus dones y milagros en tanto pruebas de amparo a los creyentes y a sus espacios habitados.

Otras noticias aisladas, pero no por ello menos cálidas en el proceso de propagación del culto en México, dan idea de los recursos empleados para incentivar la devoción a través de lo material unido a lo espiritual. Así, en la iglesia imperial de Santo Domingo de la capital virreinal tenían un par de reliquias del santo valenciano. Este dato lo conocemos gracias a las noticias de la *Gaceta de México*, ya que detalla que en el día

¹¹⁶ *Ibid.*, t. II, p. 122, anexa el decreto.

de Todos Santos, primero de noviembre de 1728, “desde las primeras, hasta las segundas vísperas de la festividad [...] se pusieron patentes en todas las Iglesias las muchas, y muy exquisitas Reliquias, que en ellas, con toda veneración, en ricas Urnas, y preciosos relicarios se venera [...] un dedo y todo un libro de mano de San Luis Beltrán”.¹¹⁷ Los dedos del cadáver de Bertrán es todo un relato en las hagiografías como parte del universo de la Iglesia reformulada en Trento, en tanto que el libro era prueba de la obra escrita (sancionada en el régimen de santidad). Otro tipo de reliquias atesoradas por los dominicos en el Nuevo Reino es revelador del peso impuesto por la Iglesia, ya que consistió en el recorte de las firmas de fray Luis procedentes del libro de bautismos.¹¹⁸

Alrededor de 1757, Juan de la Cruz y Moya escribió algunos datos sobre el nuevo templo dominico de la Ciudad de México, que la iglesia se había dedicado en 1737, consagrada en 1754, y que entre las alhajas que solemnizaban el culto había una urna de madera con cristales con adorno de plata e incrustaciones de carey, que servía para alojar al Señor del Santo Entierro, la caja estaba “adornada de diez y ocho ángeles de plata vaciados, de los doce Apóstoles y de San Luis Beltrán”.¹¹⁹ Programa en el que los dominicos de la Provincia de Santiago de México no dudaron en replicar que el mismo Maestro estaba representado por su siervo.

¹¹⁷ Juan Ignacio María de Castorena y Ursúa y Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, introd. de Francisco González de Cossío, México, SEP, 1949, vol. I: 1722 y 1728 a 1751, p. 134, en la misma iglesia, por ejemplo una muela de santo Domingo, el birrete de san Francisco Xavier, un zapato de san Pío V, entre otras; p. 210, Gregorio IV instituyó la festividad en el año 840, ésta se llevaba a cabo con solemnidad en la corte de la Ciudad de México. Vol. II, p. 140, en las iglesias se sacan las reliquias, que “se veneran, como tesoro inestimable, y seguro asylo en todas las calamidades”.

¹¹⁸ AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez, t. VI, *Cartagena*, f. 268, tomado de la información para la canonización, quien sustrajo las firmas las devolvió por la pena de excomunión que le impusieron.

¹¹⁹ Juan Bautista de la Cruz y Moya (OP), *Historia de la santa y apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España*, introd. e índices de Gabriel Saldívar, México, Porrúa, 1954, t. I, pp. 135 y 139.

El lucimiento público de la urna bien pudo formar parte del recorrido vespertino del Viernes Santo, cuando la procesión del Santo Entierro salía del templo de Santo Domingo. Esta celebración, al igual que otros casos, tenía apoyo financiero por parte del Ayuntamiento. Sin embargo, después de la independencia las relaciones convenidas se modificaron y en 1815 el prior Juan García aceptó la reducción a 100 pesos del doble que recibían, dados los problemas económicos por los que pasaba el “Reino” y la Ciudad. Pero, en 1843 se les comunicó que de acuerdo con las Ordenanzas municipales de la Ciudad de México, se les retiraría la contribución, no obstante por tratarse de tal conmemoración acordaron dar 50 pesos para la cera.¹²⁰ De la urna, Orejel precisa que fue de las alhajas sustraídas cuando la exclaustación en marzo de 1861.¹²¹

PATRONAZGO SOBRE EL NUEVO REINO DE GRANADA

La plena instauración de la devoción a san Luis Bertrán en el Nuevo Reino de Granada es paradigmática. Por medio de un acto oficial derivado del patronazgo otorgado 20 años después de la canonización, con el respaldo de monarcas y de la Iglesia, los dominicos aumentaron la devoción en una jurisdicción donde el santo varón había realizado ministerios, además de prodigios. Este evento reforzó y mantuvo la vitalidad del culto y, al mismo tiempo, contribuyó en el escalafón del mentor dominico

¹²⁰ Archivo Histórico de la Ciudad de México (en adelante AHCM), Ayuntamiento/Patronatos y santos patronos, vol. 3604, leg. 1, exp. 26, f. 9, 11 de agosto de 1815. *Ibid.*, Ayuntamiento/Festividades religiosas, vol. 1066, leg. 1, exp. 13, 5 fojas, abril de 1843. Exp. 18 a 52, así entre 1846 y 1855, las iniciativas de los distintos preladados dominicos dan cuenta de los esfuerzos por convocar la presencia de las autoridades de gobierno en el lustre y decoro de la conmemoración del Santo Entierro; eran ya las vísperas de la supresión de las comunidades regulares en la vida pública de México.

¹²¹ Ignacio Orejel Amezcua y Manuel González Beascochea, *Santo Domingo de México. Ensayo histórico biográfico de 1526 a 1968*, México, Editorial Jus, 1970, pp. 251 y 264.

Juan Tomás de Rocabertí que después de estar al frente de su Orden en calidad de maestro general, le fue otorgado el arzobispado de Valencia.¹²²

La madeja de interrelaciones en esa etapa fue representada por los actores del Nuevo y el Viejo Mundo, descrita profusamente por Zamora, quien explica que fray Matías Hernández sin dejar su empeño se benefició de la estrecha colaboración de otro religioso americano, el procurador de Quito fray Ignacio de Quesada.¹²³ El enlace fue aprovechado para solicitar, con intermediación y súplica de Carlos II al pontífice Alejandro VIII que declarara a san Luis Bertrán por patrón más principal del Nuevo Reino de Granada. En el Breve emitido el 3 de septiembre de 1690, el papa dispuso celebrarlo con oficio de Rito doble de primera clase, y en los demás dominios de España, con oficio de Rito doble menor.¹²⁴ Sin embargo, el documento pontificio tenía que ser presentado en el Consejo de Indias para obtener el pase regio, fue entonces que se emitió la Real Cédula del 12 de agosto de 1693, que pondrían en ejecución los representantes del monarca en el Nuevo Reino.¹²⁵

En esa cédula, dirigida a la Audiencia de Santa Fe, el rey realzó la fama del santo a partir de lo contenido en el informe o “representa-

¹²² Callado y Esponera, *op. cit.*, pp. 167 y 168. Carrió-Invernizzi, *op. cit.*, p. 413, Juan Tomás de Rocabertí (Peralada, Gerona, 1627-Madrid, 1699), en 1695 inquisidor general, por Carlos II.

¹²³ Zamora, *op. cit.*, t. II, p. 125, a quien el defensorio de la provincia de Quito le había nombrado procurador general ante las cortes, regia y pontificia, para arreglar asuntos importantes; en su paso por Bogotá aceptó representar la petición de la Provincia de San Antonino.

¹²⁴ AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez, t. I, *Crónica de la Provincia (La Orden Dominicana en Colombia)*, f. 392, (*apud.* t. 2-585); en este volumen hay un prolijo acopio informativo y documental de la figura de san Luis Bertrán. Zamora, *op. cit.*, t. II, p. 125, las lecciones y la oración del santo fueron incluidos en el Breviario Romano correspondiente a los santos “que se rezan en la nación española”. Ariza, *IV Centenario...*, p. 21.

¹²⁵ AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez, t. I, *Crónica de la Provincia (La Orden Dominicana en Colombia)*, f. 427, transcribió los pormenores del procurador Quezada.

ción” escrito por el fraile Quesada. En éste se afirmó que los milagros de Luis Beltrán aún continuaban en Santa Marta, Cartagena, Río de la Magdalena, entre otras poblaciones citadas. Por esa razón su Santidad ha concedido “a instancia mía, que ese glorioso Santo sea Patrón principal de ese Reino y que se rece en todos mis dominios rito doble, con lecciones propias de su vida y oración”. Así sancionado, Carlos II concedió la petición en apego al documento pontificio: que san Luis sea el Patrono principal de ese Reino, en donde haya rezo y celebren fiesta doble con lecciones de su vida y oración. Así ordenado, “que lo tengáis entendido y cuidéis en la parte que os pudiere tocar del cumplimiento de ello, como os mando lo hagáis”.¹²⁶ Acto seguido, se notifique al Cabildo, Justicia y Regimiento de Santa Fe para que “lo tuviese entendido y asistiese a sus fiestas cada año, siendo la primera el día 10 de octubre y que también se diese al Provisor y Vicario general de este Arzobispado y al cabildo Eclesiástico y a todas las religiones”.¹²⁷

El arzobispado acató el mandato el 4 de junio de 1694 por medio del deán y cabildo, quienes emitieron un decreto en el que se asentó que san Luis Beltrán sería celebrado con la categoría de fiesta doble de primera clase, cada 10 de octubre, en la catedral y tal como celebran a los demás patronos principales. Entre tanto, el arzobispo fray Ignacio de Urbina estaba de visita pastoral en el pueblo de Susa, donde recibió el Breve pontificio y la Real Cédula correspondientes, seguido del acto protocolario de obediencia ante Juan de Obando (escribano real y notario eclesiástico) y giró sus instrucciones al cabildo eclesiástico a fin de recibir el Patronato y dar la posesión con solemnidad en la catedral de Santafé, el día nueve de octubre; instruyó al tesorero de las rentas decimales que proporcionara la ayuda de 400 pesos al convento dominico para los

¹²⁶ Zamora, *op. cit.*, t. II, p. 125. AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez, t. I, *Crónica de la Provincia (La Orden Dominicana en Colombia)*, f. 428.

¹²⁷ Zamora, *op. cit.*, t. II, p. 126. AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez, t. I, *Crónica de la Provincia (La Orden Dominicana en Colombia)*, f. 429.

gastos de las solemnidades. Así fue como tuvo lugar la primera fiesta a san Luis Beltrán en calidad de patrono del Nuevo Reino de Granada (el 9 de octubre de 1694), donde lució “un ostentoso y magnífico altar, en que pusieron la estatua de san Luis Beltrán”.¹²⁸

De acuerdo con el sistema de gobierno y lo reiterado en la instrucción regia, asistió la Real Audiencia. Una vez cantadas las vísperas, los eclesiásticos y civiles participaron en la procesión de manera ordenada y jerárquica para conducir la imagen de san Luis a la iglesia y convento de Nuestra Señora del Rosario, acompañada de santos importantes de la ciudad y la diócesis, san Pedro, santa Isabel de Hungría (patrona del arzobispado) y la limeña Rosa de Santa María. Del interior de la catedral hasta su puerta fue llevada en hombros del presidente de Gil de Cabrera y Dávalos, y los oidores de la audiencia. Como en todo acto público concurren otros estamentos: miembros de los tribunales, cabildos, religiones y colegios. Fray Miguel de las Peñas, prior del convento de N. S. de las Aguas escribió una relación, de la que Zamora refiere que estaba por salir a la estampa y que en ella el fraile “dirá la ostentación y magnificencia de las festivas solemnidades y alegres regocijos, con que esta ciudad de Santa Fe celebró el Patronato de nuestro glorioso Padre San Luis Beltrán”.¹²⁹

Por el contenido de un largo expediente de 1698 sabemos que la continuidad de la fiesta de precepto del santo patrono en el Nuevo Reino de Granada no se llevaba a cabo, cuando estaba previsto en el Breve pontificio y además porque era una de las prerrogativas de esa condición, correspondientes “a los Patronos de los reynos a que el día de la solemnidad sea fiesta de precepto”. Así lo argumentó fray Juan Florez, prior del convento de Nuestra Señora del Rosario de Predicadores, quien solicitó al arzobispo Ignacio de Urbina hiciera la publicación, que se había omi-

¹²⁸ Zamora, *op. cit.*, t. II, p. 126. Ariza, *Los dominicos...*, t. I, p. 424 y t. II, *Los dominicos...*, p. 1196. Imagen que no sabemos si aún existe.

¹²⁹ Zamora, *op. cit.*, t. II, p. 127. Ariza, *Los dominicos...*, t. I, p. 543, registra que el fraile fue prior en 1696. Quizá por falta de financiamiento, la relación no se publicó y desafortunadamente no hemos dado con el manuscrito.

tido. La finalidad era que la noticia llegara a todo el Nuevo Reino y que san Luis recibiera el mayor culto que la santa sede le había otorgado.¹⁵⁰

La petición del superior dominico fue presentada y vista por el promotor fiscal eclesiástico (23 de septiembre de 1698), y éste en un par de días escribió la petición al arzobispo, quien al día siguiente emitió el auto en virtud de santa obediencia para darle formalidad de mandato y se acudiera a varios mecanismos de difusión, que a la letra dice:

que el día 10 de octubre en que se celebra su fiesta en cada un año lo sea de precepto en todas las ciudades, villas, lugares y pueblos de la diócesis de Santa Fe de este arzobispado en conformidad correspondiente a la solemnidad debida a patrón principal de primera clase de este nuevo reyno y para que sea notorio a todos los fieles lo observen inviolablemente la dicha festividad de precepto se hagan copias de este auto en las iglesias catedral, parroquias y en los conventos de religiosos y religiosas, y se den los despachos necesarios para todas las ciudades, villas y lugares de este arzobispado y los curas de las dichas iglesias hagan notorio lo referido a sus feligreses.¹⁵¹ [fig. 15]

Décadas después, en el capítulo general de 1721 (Roma), al que asistió el procurador y definidor fray Pedro de Masústegui, por parte de la Provincia de San Antonino (provincialato de fray Andrés Camargo), entre las peticiones para su jurisdicción hubo una, a la que se respondió del modo siguiente “Para las octavas de San Antonino, de San Luis Bertrán y de Santa Rosa de Lima, pídase la gracia a la sagrada Congregación de Ritos”.¹⁵² Propuesta que implicaba la petición de festejar, nada más y nada menos que al titular de la provincia dominica, a Rosa de Santa

¹⁵⁰ AHPSLBC, Fondo San Antonino, núm. 12044, fs. 14-14v. Es un expediente sobre el Patronato de San Luis Bertrán, 18 fojas.

¹⁵¹ *Ibid.*, fs. 16v y 17; el corpus documental o traslado fue generado porque el prior lo pidió al arzobispo (1699).

¹⁵² Ariza, *Los dominicos...*, t. II, p. 1205.



15

La escopeta transformada en Crucifijo, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, s. XVII.

Óleo sobre lienzo, aprox. 110.5 x 167 cm.

Auditorio del Convento de Santo Domingo, Bogotá.

María y a san Luis Bertrán. A estos últimos, en la Bula conjunta de canonización estaba estipulado celebrarlos con rito solemne. Con todas estas medidas, los dominicos buscarían afianzar su inserción en la sociedad y en la Iglesia neogranadina.

Posición que tuvo otro corolario años después, en 1752, el rey obtuvo de Roma el compatronazgo de santo Domingo de Guzmán con el de Luis Bertrán. Este encumbramiento resultó de la solicitud formulada al rey, un año antes, cuando el provincial de San Antonino, fray José Sánchez de Aconcha con la anuencia del maestro general, le pidieron suplicara al pontífice la declaración del Patronato de Santo Domingo en la Nueva Granada, junto con el de San Luis Bertrán. El argumento fue en un tono de preeminencia, ya que los dominicos habían sido los primeros misioneros. El rey favoreció la solicitud que se presentó en Roma por conducto del cardenal Portocarrero y el Papa emitió su buen parecer el 26 de agosto de 1752.¹⁵³ En la Real Cédula del 24 de octubre de ese año el monarca instruyó

mando a mi Virrey y presidente, y Oidores de mi real Audiencia, de la Ciudad de Sta. Fé y demás ministros del dicho Nuevo Reino; y ruego y encargo al muy R. Arzobispo de la Iglesia Metropolitana de él, y a todos los otros prelados, y jueces eclesiásticos, a quienes pertenecen el cumplimiento de lo mencionado, que enterados de ella, cuiden de su puntual obervancia en la parte, que respectivamente tocara a cada uno, por ser así mi voluntad.¹⁵⁴

Otras noticias recopiladas por fray Enrique Báez expresan la búsqueda del fortalecimiento de la devoción a san Luis Bertrán en otras

¹⁵³ *Ibid.*, t. II, pp. 1215 y 1216. AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez, t. I, *Crónica de la Provincia (La Orden Dominicana en Colombia)*, fs. 368 y 369, con los antecedentes del caso. Zamora, *op. cit.*, t. II, pp. 279 y 280, “compatrono del Nuevo Reino de Granada y de la provincia eclesiástica de Santa Fe de Bogotá”.

¹⁵⁴ AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez, t. I, *Crónica de la Provincia (La Orden Dominicana en Colombia)*, f. 437.

jurisdicciones diocesanas, mediante su nombramiento de titular en poblaciones del área donde realizó su apostolado. Todavía en 1793, Domingo Blanco solicitó al virrey fundar una población a orillas del río Magdalena, con el nombre del santo.¹⁵⁵ No sería la primera ni la única, pues en 1749 se había fundado la misión y pueblo de San Luis Bertrán.¹⁵⁶ En el ámbito del culto rendido, cotejamos que el convento y ciudad de Cartagena de Indias celebraban su fiesta y procesión, al igual que la de santa Rosa. Tal como se registra en los gastos para ambos en 1799, por concepto de gastos de las vísperas, pago a los portadores de las imágenes y el arreglo de los altares; además, cuando sacaban las imágenes en la Octava de Corpus y la contribución del convento en sermones, fiesta, aniversarios; limpieza (acerar y fregar) de la iglesia dos veces en el año; los gastos de incienso, vino para consagrar y músicos.¹⁵⁷

Las poblaciones de Mompós y Tenerife, junto a otras son refrescadas en la memoria en calidad de sitios simbólicos debido a los portentos obrados en ellas o por las reliquias atesoradas en ellos. En Tubará había una ermita del santo; en la catedral de Santa Marta, se preciaban de resguardar el altar de piedra donde decía misa. Tampoco faltaron las cesiones testamentarias a favor de él y otras devociones, por ejemplo en Mompós, Leonor de Padilla testó en 1655, dejó al convento varios bienes (ganado),

una estancia y sus tierras, con obligación de 50 misas, 5 cantadas el día de la Purificación, Encarnación, Santo Domingo, San Luis Beltrán y los

¹⁵⁵ Ariza, *IV Centenario...*, p. 25, nota 8 (*apud.*, Archivo Nacional de Bogotá, t. VIII, pp. 501 y 542).

¹⁵⁶ AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez, t. IX *Misiones*, f. 120; fs. 448 y 465, entre las parroquias de Tolima hay una dedicada al santo dominico y el pueblo de Beltrán (citado en 1787 y 1789). Más las fundadas en lo que ahora es Venezuela.

¹⁵⁷ AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez, t. VI, *Conventos Cartagena*, fs. 101-105. Carlos Mario Alzate Montes *et al.*, *La vida cotidiana en el Convento San José de Cartagena de Indias hacia mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX*, Bogotá, USTA, 2013 p. 140 (Estado de las cuentas del Convento de San José en 1799).

Finados, con ofrenda de cera y vino. [El convento tomó posesión de esos bienes en 1679. En tanto que María Castrioso dejó] 1 014 pesos, para 12 misas rezadas, nueve, a las nueve festividades de la Sma. Virgen y tres cantadas en los días de San Luis Bertrán y N.P.S. Domingo y día de Finados.¹³⁸

Cabría tener presente la proyección de su culto y devoción con la erección del Virreinato de la Nueva Granada, cuya jurisdicción territorial abarcó lo que actualmente es Colombia, Venezuela, Panamá y Ecuador.

Los fuertes cambios en las relaciones entre esta Orden mendicante y la Iglesia en la Nueva Granada, se dejaron ver en 1809, cuando el obispo Hernández Milanés declaró que las fiestas de santo Domingo y de san Luis Bertrán no fueran de precepto en la diócesis.¹³⁹ La obediencia de esta disposición la comprobamos también en la queja interpuesta por fray Manuel de Neyra al provincial dominico, en la que da cuenta cómo “el obispo de Mérida en compañía de su choro han degradado a mi P. Sto. Domingo y a San Luis Beltrán; no sólo en privar a los fieles de dos fiestas solemnes, sino también en privar a los santos de la solemnidad toda doble que gozaban de la silla apostólica, queriéndonos hacer creer [...] tienen autoridad sobre las disposiciones, y mandatos Pontificios”.¹⁴⁰

¹³⁸ AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez, t. VI *Conventos Cartagena*, fs. 185-277.

¹³⁹ Ariza, *Los dominicos...*, t. I, p. 867.

¹⁴⁰ Carta de fray Manuel de Neyra al provincial fray Francisco de Paula Ley, Pamplona 8 de enero de 1810, en AHPSLBC, Fondo San Antonino, n. registro 8265 (0120). En México, santo Domingo había sido jurado patrón en 1630 con obligación perpetua del Ayuntamiento de contribuirle con 100 pesos anuales y asistir a su fiesta, Archivo Histórico de la Ciudad de México (en adelante AHCM), Ayuntamiento/Patronatos y santos patronos, vol. 3604, leg. 1, exp. 4. En 1815 el convento aceptó que por la crisis económica el ayuntamiento redujera a 50 pesos el apoyo económico para su fiesta, AHCM, Ayuntamiento/Patronatos y santos patronos, vol. 3604, leg. 1, exp. 26, f. 10. Todavía en 1851 los dominicos giraron invitación al Ayuntamiento de la ciudad para que asistiera a las celebraciones del patriarca santo Domingo (4 de agosto de 1851), AHCM, Ayuntamiento, Festividades religiosas, vol. 1066, leg. 1, exp. 39.

II ICONOGRAFÍA DE SAN LUIS BERTRÁN

En las imágenes pintadas, dibujadas y talladas está representada la vida terrena y celestial de Bertrán, con las claves visuales de su labor ministerial y santidad mediante motivos artísticos o atributos iconográficos, además de ciertas convenciones gestuales que completan la identificación del santo. Su correspondencia discursiva se encuentra profusamente en las descripciones biográficas de su vida no exentas de tintes arquetípicos. Justo para no hacer una lectura equívoca y generalizada de lo que se representó en la plástica, considero necesario recurrir a las fuentes históricas de la vida de los santos, clasificada en la categoría de literatura hagiográfica, desde luego a la Bula de canonización y a los breves emitidos por los pontífices, en los que están descritos los puntos sobre su estado eclesiástico, virtudes, portentos, santidad. Junto a este cuerpo de información seleccioné algunas referencias provenientes de la relación de los festejos de beatificación y canonización, incluido el género de teatro o comedia a lo divino, porque indudablemente contribuyeron a la formación y difusión de la iconografía de san Luis Bertrán y las tipologías de su representación artística.

El repertorio plástico bertraniano comienza con su *vera effigies*, seguida de las representaciones genéricamente denominadas retrato (de busto, medio cuerpo, tres cuartos y cuerpo completo), después en los ciclos de portentos que también fueron llevados al grabado, al pincel en más de una ocasión y a otros géneros visuales. En todo el conjun-

to, artífices y comitentes trabajarían para concretar la iconografía característica de Bertrán, atributos o motivos plásticos que aquí retomo en calidad de sinónimo de “armas” del santo dominico, término usado en algunas fuentes escritas del siglo XVII. Pero, ¿qué es la *vera effigies*? En una documentada opinión proporcionada por Quiles, entre otros autores, es el retrato auténtico de alguien, además es “el primer componente en el sistema de comunicación creado para lograr el conocimiento público de tales figuras de referencia, un apunte inicial tomado del natural”.¹ Es en esos dos canales que, en nuestro objeto de estudio, es aquella pintura al óleo sobre madera (resguardada en Zaragoza), obra que presumiblemente fue el testimonio plástico encargado por sus hermanos de hábito del convento de Predicadores de Valencia. La distinguimos de otras configuraciones, las denominadas réplicas o copias que no son idénticas a la primera pero que la retoman porque aseguran la verosimilitud del personaje. Es un retrato al “vivo” que no se copia al 100%, sin embargo es referente obligado cuando se busca garantizar su fidelidad al “original” en tanto testimonio plástico, pues es una matriz. Esta certeza en cierto modo operó con determinadas devociones marianas, en la ritualidad y culto en torno de sus representaciones, confiriéndole así un rango. [fig. 16] Respecto a la conceptualización de retrato al vivo, Portús proporciona una interesante revisión de su uso, a partir de la abundante referencia.²

La fuente escrita que ilustra tal parecer respecto a los santos en la primera mitad del siglo XVII es la del “tratadista de la pintura sacra sevillana, Francisco Pacheco, [quien] se hizo eco de esta realidad, justi-

¹ Fernando Quiles García, *Santidad barroca. Roma, Sevilla y América hispana*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, p. 59, “un personaje digno de alabanza o devoción, fuera o no religioso, santo, susceptible de serlo, heroico, de relevancia política o simplemente memorable”. En este encuadre explicamos la serie de retratos existentes de santos varones, como los de fray Andrés del Valle en Chiapas y Guatemala, referidos antes (capítulo I de este libro).

² Javier Portús Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, vol. LIV, núm. 1, 1999, p. 174.



16

Vera effigies de san Luis Bertrán,
atribuida a Juan Sariñena, 1581.
Óleo sobre madera, 86 x 70 cm.
Museo Camón Aznar (ahora
Museo Goya), Zaragoza.

ficando la necesidad de obtener el retrato auténtico de los santos”.³ La profusa recomendación a los artífices y la sociedad de su tiempo está expresada a cabalidad al hacer explícito el aprovechamiento de los retratos existentes, como él mismo lo había hecho, con lo que exhortaba a coartar la imaginación en ese campo. Retomo su opinión:

mientras se hallare retrato verdadero de algún santo que se haya hecho muerto o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por la historia o información de quien le conoció, se ha de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación; y, así, es gran consuelo seguir muchos retratos que de los santos de nuestros tiempos se tienen en veneración: como el de [...] San Luis Beltrán.⁴

¿Qué dicen las imágenes sobre la significación espiritual y social de san Luis Bertrán en el mundo católico? Este cometido considera dos grandes canales de difusión de la vida del venerable, beato y santo. Uno de ellos es el relato escrito, el verbal (auditivo) y de comedia a lo divino, que describen la vida ejemplar del varón apostólico, predicador, confesor, maestro y abogado de los hombres propuesto a los altares. El otro es la configuración convencional de los recursos plásticos que ilustraron esas narraciones y despertarían emociones, sentimientos y vocaciones (una fuente complementaria, nada desdeñable pero complicada de incluirla en este estudio, atañe al campo de las figuras o imágenes retóricas provenientes de los sermones). Lo que nos lleva a explorar la percepción emotiva que se pudo haber tenido de tan solo mirar la imagen plástica provista de expresión, gestos y objetos en sus manos, indumentaria y otros accesorios, que explicados hablarían de sus hazañas y estimularían

³ Quiles García, *op. cit.*, p. 70.

⁴ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 710, los otros ejemplos citados son el retrato de santa Teresa de Jesús, pintado por fray Juan de la Miseria; el de fray Nicolás Factor (amigo de Bertrán), y “el del santo Fray Pablo de Santa María, que yo hice muerto.”

a seguir su ejemplo. Más aún si la recepción del modelo de santidad era percibida en un radio más amplio que el de los recintos eclesiásticos (templos, claustros y colegios), en otro de dominio seglar.

En este doble recorrido he considerado tomar en cuenta el siguiente arco temporal. Inmediatamente a su muerte, el 9 de octubre de 1581 en la ciudad de Valencia, en época de Felipe II, el arzobispo de Valencia, los dominicos y la familia de Bertrán iniciaron los preparativos para llevar a cabo la causa de beatificación. Ésta que concluyó con la publicación por parte de Paulo V, el 8 de julio de 1608 (bajo el rey Felipe III). Coyunturalmente, en 1647 el hallazgo del cuerpo incorrupto. La conclusión del proceso de canonización en 1667 cuando fue declarado el milagro de la incorrupción del cuerpo y, la espera de la publicación de la Bula pontificia hasta el 12 de abril de 1671, signada por Clemente X durante el periodo de regencia de Mariana de Austria. Esas temporalidades van de la mano con la representación plástica del venerado varón, beato y santo, por medio de su *vera effigies*, retratos y configuraciones de su sola imagen de pie (en distintos tamaños), representaciones narrativas de su predicación y milagros, de su muerte y velación; incluso algunas muy sencillas que se encuentran en el santoral y su incorporación a la familia dominica en el característico *Árbol de Santo Domingo* y en grandes lienzos, serie de imágenes de bulto y retablos de la Orden de Predicadores. Fue así como el ingreso de Luis Bertrán al mercado devocional en la Edad Moderna fue pausado y tardío, esta situación y el empuje de los mecenas en determinados contextos históricos en el siglo XIX y XX le depararon un sitio importante, diríase privilegiado entre otros santos clásicos dominicos.

De las obras producidas en México y en el Nuevo Reino de Granada hay al menos tres variantes vinculadas a la recepción e identificación de este santo dominico en su calidad de predicador apostólico en Indias, confesor y abogado, tres consideraciones en calidad de frutos espirituales. En relación con el segundo caso, los momentos de su vida activa y muerte reflejados también mediante tres importantes temáticas: el arquetipo de su rostro o mascarilla, el retrato, el milagro de la escopeta y otros.

Así, la vida ejemplar del venerable fray Luis Bertrán como del bienaventurado beato tiene su anclaje en muchos autores: Antist, pasando por Aguilar, Roca, Saborit, Juan Tomás de Rocabertí, Vidal y Micó, y muchos otros. Imágenes y trazos de vida acerca del dominico valenciano circularían en otras demarcaciones peninsulares y en las Indias, además de Roma y en el Virreinato de Nápoles, abriéndose paso en calidad de discurso visual portador de afirmación de virtudes con la intención de inculcar un modelo de individuo entre la sociedad. Así, en otros programas iconográficos Bertrán se encuentra entre el santoral de la comunidad regular dominica en Nueva España y el Nuevo Reino de Granada. La efigie del santo en claustros e iglesias tuvo también presencia en otros recintos eclesiásticos seculares y regulares, donde fue acogido para incentivar su devoción con rezo y fiesta el 10 de octubre según Bula de canonización, en la víspera del 8 y 9 de octubre, este último que honra el día de su muerte (que está marcado en calendarios o años cristianos), y según el acuerdo del cabildo catedral y el de la ciudad. Imágenes que son, además, representativas del desarrollo plástico alcanzado en tierras de América, en las que hay variantes de expresión de la fisonomía del santo.

LA CONFIGURACIÓN DE SU IMAGEN Y LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA

Las imágenes plásticas de san Luis Bertrán, junto a las narraciones literarias, permiten reflexionar sobre la trayectoria visual y devocional de una figura de santidad examinada en lo particular y como integrante de la colectividad de los santos de la Edad Moderna. El análisis de la creación artística sobre determinadas facetas de la vida de este santo está necesariamente vinculada a las orientaciones o intenciones de los promotores de su beatificación y canonización. Según expliqué antes se debió a los dominicos respaldados por los grupos de poder eclesiástico-político

en la ciudad de Valencia, al cobijo de la Monarquía española, a través de sus embajadores, de los procuradores dominicos portavoces también de las autoridades eclesiásticas y seculares, más las aportaciones del pueblo, todo ello en consonancia con la adhesión de un tipo ideal de sujeto social que los representara. En más de un ejemplo, la configuración se localiza entre santos conocidos, algunas las descubrimos con resignificaciones asociadas a la naturaleza humana, como la salud y el alimento del cuerpo. En todas, viste el hábito dominico con o sin rosario, algún otro accesorio de acuerdo con la intención de denotar alguna virtud y, en no pocas ocasiones son complementadas con fragmentos de la oración de san Agustín o alguna otra inscripción elocuente. Elementos todos éstos que retraolimentan el significado de sus atributos característicos y más llamativos: el Crucifijo, el recipiente con serpiente o dragón y el Crucifijo-escopeta. [fig. 17] Pero sin duda, de acuerdo con la opinión de los especialistas convenimos en que el origen de la iconografía de Bertrán es su verdadera efigie, afirmación acorde con la descripción de Antist, que detallamos páginas adelante.

De modo que, en los primeros ejemplos de la figura de fray Luis Bertrán, lo veremos con el Crucifijo en una mano y la otra en el pecho en profesión de fe y la ineludible compañía del sufrimiento corporal señalado por un fragmento de la oración de san Agustín. Lo más replicado fue el gesto de ésta implícito en el signo de la bendición; en la otra, una vasija o un cáliz del que emerge una serpiente o dragón, símbolo convencional que en el catolicismo se asocia al mal; alrededor de 1671 se codificó la figura mixta de Crucifijo, esa que tiene el segmento inferior del asta de la cruz en forma de pedreñal de escopeta o culata de pistola,



17

San Luis Beltrán, grabado anónimo, ¿s. XVII?

con un éxito sin precedentes. Esos emblemas son expresiones plásticas, simbólicas, que refieren a momentos clave de la vida de los santos. De acuerdo con la opinión de Borja, los atributos generalmente se sitúan “a la altura del pecho y todos están relacionados con el cuerpo”.⁵ Con éste y otros medios, la percepción de la figura de santidad por parte del receptor sería un detonante al completar la experiencia visual con el sentido del oído, escuchar o quizá leer sobre las virtudes y dones, en este caso de Bertrán. Relatos contruidos acerca de un varón que renunció al mundo para imitar a Cristo, escritos y difundidos con el objetivo de seguir su ejemplo de mortificación, de compenetración con la palabra de su Maestro y el ejercicio de su ministerio.

El conjunto asociado de motivos artísticos, antes indicados, son característicos de la iconografía de san Luis Bertrán. Por supuesto cada elemento tiene sus variantes formales y el contenido va de la mano con la información escrita, por lo tanto, detectamos la aparición y la temporalidad de esos signos en la plástica. Vamos por partes ¿Cuáles son las fuentes que respaldan la iconografía de la cruz, la vasija o el cáliz con la serpiente? Sobre este punto hay muchos datos que entretener. En relación con el primero, en las hagiografías sobre el dominico se describe la cercanía de un Crucifijo en toda acción del fraile: en la oración de su celda, en la señal que acompaña sus portentos y está en consonancia con la oración de san Agustín, con el cáliz o recipiente que porta en la otra mano. Aquí cabe recordar sumariamente que el Crucifijo en tanto fijación plástica y simbólica existe desde su *vera effigies* y en las primeras obras consideradas retratos. La cruz y Crucifijo están relacionados estrechamente con sus milagros en un afán de demostración de la fe profesada. Su hagiógrafo Saborit asocia esta virtud con sus acciones: en

⁵ Jaime Humberto Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.-Fundación Gilberto Alzate, 2012, p. 95.

la predicación, conversión, sometimiento del demonio, los milagros.⁶ La figura de la cruz o el Crucifijo generalmente están relacionados con todo religioso predicador del sumario del Evangelio: nacimiento, muerte y resurrección de Jesucristo; sobre el particular de la Orden de Predicadores el émulo es san Vicente Ferrer, predicador entre gentiles además del don de profecía, igualmente reconocido a san Luis Bertrán.⁷ [fig. 18]

El Crucifijo, en no pocos ejemplos está en consonancia con el segundo de los motivos plásticos aquí señalados, el recipiente con serpiente o dragón que se configuró tipo tazón, copa o cáliz. Respecto a esta variedad, en la primer hagiografía escrita por Antist (edición de 1583), el dominico relata que en el Nuevo Reino de Granada, Bertrán sustrajo los huesos de un sacerdote indígena, razón por la que los nativos “concertaron con un mal viejo sacerdote, que le diese veneno en un potaje, con el cual súbitamente le dio una calentura mortal, y el vientre se



⁶ Vicente Saborit, *Historia de la vida, virtudes, y milagros del beato Luis Bertrán de la Orden de Predicadores*, Valencia, Herederos de Chrysost Garriz, por Bernardo Noguez, 1651, pp. 151 y 152, la multiplicación de los panes en San Onofre. Joseph Favores, *Sumario de la vida del segundo apóstol valenciano, el glorioso padre san Luis Bertrán*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1671, pp. 5 y 5v.

⁷ Saborit, *op. cit.*, pp. 234 y 235, aclara que la imagen del símbolo de la redención después de hacer el gesto en el aire no era novedad entre los hijos espirituales de santo Domingo, ya lo había hecho el fraile Voluando natural de Alemania y quien fuera prior del convento en Argentina. A quien se le recuerda por su gran santidad expresada en la devoción a la cruz y muerte de Jesucristo y, la frecuencia de santiguarse con el pulgar derecho sobre el pecho. Tanto fue su amor y entrega en alma y cuerpo, que años después de muerto se descubrió que en sus huesos del tórax se había formado una cruz, en relieve, con base para mantenerse en pie y un acabado de flor de lis en los cabos de asta y brazos. Cual pieza de orfebrería.

18

San Luis Bertrán confesor, anónimo, s. XVII.
Óleo sobre lienzo
Colección Museo de El Carmen de San Ángel, Ciudad de México.

le abrasaba, y aguardando ya la muerte al cabo de cinco días echó una serpiente por la boca, y quedó algo aliviado”.⁸ Leído al pie de la letra el potaje supone una vasija o tazón y no un cáliz. Así lo configuraron, Zurbarán, el autor del grabado inserto en la hagiografía de Augsburgo, el autor anónimo del óleo del Museo de El Carmen (San Ángel) y Vicente Alanis (Sevilla), a quienes se debe un tipo de recipiente (de distintos materiales); en estos ejemplos, el veneno o tosig, en tanto atentado contra la vida del fraile, es identificado con un dragón o una serpiente. En cierto modo la narración plástica en cada caso antes citado se adscribe a la hagiografía de Antist y a la de Saborit.⁹ El siervo de Dios sufrió y fue librado de la muerte por designio divino cuando realizaba su tarea de predicación sobre el Redentor muerto en la cruz. Por este otro motivo, es ineludible la presencia de la cruz o Crucifijo, símbolo de la fe cristiana que sostiene Bertrán en una mano y en la otra enarbolaba el recipiente usado en la consagración de la eucaristía. Concretándose así una tipología de atributos complementarios con una profunda base apostólica y teológica.

El cambio denominativo de la vasija por el cáliz, también con la serpiente o el dragón, se produjo en una configuración efímera que parece haber sido la primera pintura con esta iconografía y la que indudablemente tuvo un gran peso en las representaciones plásticas posteriores. Más a fondo de las manifestaciones festivas con sus propios cauces formales, éstos sin duda dependieron de fuentes literarias y, a su vez, generaron otras. Nos referimos a la comedia escrita y a la crónica de festejos de la beatificación.¹⁰

⁸ Vicente Justiniano Antist, *Verdadera relación de la vida y muerte del padre fray Luys Bertrán, de bienaventurada memoria*, Zaragoza, en casa de Joan Alterach impresor de libros, 1585, f. 62.

⁹ Saborit, *op. cit.*, pp. 66, 67, 73 y 74, explica que el veneno se lo dieron en “una bebida”. Indicio éste que refuerza el cambio de recipiente, a una copa.

¹⁰ Teresa Ferrer Valls, “Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)”, en José Luis Canet Vallés [coord.], *Teatro y prácticas escénicas, II La comedia*, Londres, 1986, p.157.

Gracias al estudio de éstas por Teresa Ferrer y Josep Lluís Sirera, sabemos que en la procesión general, el Oficio de Cerrajeros y Herradores sacó un carro pintado con escenas simultáneas, en una de ellas san Luis se mostró “esta vez con un cáliz desde donde una serpiente que asomaba, lanzaba un hilo de agua, escena que representaba el milagro del santo arrojando una serpiente por la boca”.¹¹ Una de las fuentes coetáneas, la de fray Vicente Gómez (1609), describió al beato Luis “con un Cáliz en la mano, en que le dieron tosigo los Indios: y en el Cáliz había una sierpe, y de la boca de ella salía un hilo de agua”.¹² Este último recurso visualiza lo descrito por Antist y otros autores, acerca de la víbora arrojada por la boca. Más tarde en el mismo día, en la comedia a lo divino se reiteró la asociación entre ambos atributos. En el tercer acto y en el momento de la exaltación del santo (después de su muerte) la figura del beato es elevada y cuando se le descubre en un trono de serafines dejó ver que en una mano llevaba a Cristo (un Crucifijo) y en la otra un cáliz.¹³

Estos festejos fueron auspiciados por las autoridades civiles, eclesiásticas y la Orden de Predicadores y, eran todo un conjunto de actos que formaban parte de la fuerza visual en las festividades practicadas desde siglos atrás. No obstante, la condición local y transitoria de pintura y comedia, los pasajes configurados acerca del beato Bertrán quedaron grabados en los ojos y en la mente de los asistentes, los que habrían comentado a otros su experiencia sensorial, o que habrían leído en las relaciones impresas. Fueron el enlace visual y el narrativo donde se sentaron las bases de representaciones plásticas posteriores y, sin duda, desembocaron en

¹¹ *Ibid.*, p.164.

¹² Vicente Gómez (OP), *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la Beatificación del glorioso padre San Luys Bertrán*, Valencia, Juan Crisóstomo Garriz impresor, 1609, consigna pormenores de los involucrados en esta etapa, p. 27.

¹³ Josep Lluís Sirera, “Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio”, en José Luis Canet Vallés [coord.], *Teatro y prácticas escénicas, II La comedia*, Londres, 1986, p. 211.



19 Detalle *San Luis Bertrán*, anónimo. Parroquia de San Juan Bautista Coixtlahuaca.

el enriquecimiento visual de su hagiografía por medio de las tallas en madera, pinturas al óleo, dibujos.

La codificación del veneno en serpiente o dragón, reitera la iconografía asociada al más joven de los apóstoles de Cristo, san Juan evangelista.¹⁴ También librado de la muerte, en ambos casos es una muestra del poder de Dios al salvaguardar la vida de sus siervos con encomiendas por hacer. La cruz y el cáliz pasaron a formar parte exitosa de la iconografía bertraniana, tal como lo demuestra la temprana talla en Coixtlahuaca (Oaxaca), *ca.* 1616-1617, mediante la confección de una copa dorada. Así, el cáliz, vasija o bernegal, de donde emerge una serpiente o dragón, junto al Crucifijo en manos de Bertrán, simbolizan su martirio por la fe en Cristo, al mismo tiempo que representan los instrumentos relacionados al ministerio de la predicación del Redentor de las almas, y es referencia directa a la victoria de la vida eterna sobre la muerte del cuerpo. Redondeo esta apreciación con la interpretación y referencias de Molano acerca del cáliz que Juan evangelista porta: “Tiene el cáliz en la mano, en parte a causa de la Palabra de Cristo: ‘Beberán mi cáliz’, Mateo, capítulo 20, 25; en parte también porque, como escribe san Isidoro

[...] bebiendo el letífero trago no sólo evadió el peligro, sino también a los postrados por la misma copa los renovó para el estado de la vida”.¹⁵ [fig. 19]

En el plano teológico, el cáliz es referente de la institución del Sacramento de la Eucaristía y, por lo tanto, del tiempo de los apóstoles, fue

¹⁴ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos, De la G a la O*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, t. 2, vol. 4, p. 280.

¹⁵ Juan Molano, *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, nota editorial, ed. del texto latino y trad. de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM-IIF-IEE, 2017, p. 245.

asumido como signo de la asiduidad de fray Luis en la celebración eucarística y en el confesionario, con la finalidad de ver a Dios y comulgar con Él en la liturgia. La confesión y el arrepentimiento son equivalentes de la limpieza y purificación del alma y el corazón para recibir al Señor. Prácticas que reiteradamente son descritas por sus hagiógrafos porque Bertrán era frecuente en ellas. De modo que, la conceptualización visual del cáliz con la serpiente es la fusión narrativa que describe el servicio y sacrificio de fray Luis Bertrán en la realización del ministerio apostólico en las Indias, dado su empeño en mostrar la fe verdadera y la necesidad de practicar el sacramento de la confesión y la comunión con Dios. De hecho, en la Bula de canonización se realzó su anhelo de martirio, formulación arquetípica que ofrendaba a Dios durante la celebración de la Misa al elevar el cáliz y la hostia, pedía que le concediera morir por Él, como Él murió por nosotros.¹⁶

Esta importancia sacramental ejercida por Bertrán, aquilatada en el espacio-tiempo derivó en una construcción narrativa acerca del cáliz que usó el fraile en Tubará (Colombia). Sobre este punto, Mesanza comenta que en su visita a la citada población le mostraron el cáliz que “usó su apóstol”, aunque reconoció era de factura posterior a la estadía del fraile, pues tiene la fecha de 1572.¹⁷ No obstante, ésta como otras tradiciones orales que han llegado a nuestros días, también en otras poblaciones, forman parte del imaginario y de su recuperación que sostienen el apego con este santo varón dominico, resultado de su protección espiritual y de la identificación con él, por parte de miembros católicos colombianos.

¹⁶ Bula en Francisco Vidal y Micó, *Historia de la prodigiosa vida, virtudes, milagros y profecías del segundo ángel del apocalypsi y apóstol valenciano de las Indias occidentales San Luis Bertrán*, Valencia, oficina de Joseph Thomas Lucas, 1745, p. 432.

¹⁷ Alonso de Zamora, *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, pról. de Caracciolo Parra, notas de Andrés Mesanza, Bogotá, Editorial Kelly/Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1980, t. II, p. 273, nota 65, el religioso había estado seis años atrás.

En la descripción de los elementos iconográficos de san Luis en sus efigies, hay que considerar que además son expresión de la construcción de memoraciones para dar a conocer en otro tiempo al nuevo santo dominico, colocado en los altares con esa condición para rendirle devoción y tenerlo como abogado. De modo que las muestras a que hubo lugar se divulgaron mediante escritos, donde se habla de atmósferas y códigos visuales recordatorios de la vida del fraile, la que estuvo rodeada de manifestaciones sobrenaturales. De acuerdo con lo escrito en el *Auto*, de la fiesta de canonización en Valencia (publicado en 1671) y lo afirmado por Loarte (1672), las armas de san Luis Bertrán tienen doble significado, son escudo de fe y una especie de escudo “nobiliario”. En la primera fuente, Tomás López de los Ríos dice que “están figuradas en el vaso, y la serpiente, símbolo del veneno, que le dieron en las Indias”.¹⁸ En un sentido lógico, para el autor no es vasija ni cáliz, sino un vaso. La dinamización de la terminología o los cambios narrativos y plásticos del recipiente donde bebió veneno, responde según las intenciones de la época, de artífices y comitentes. Incluso se ha llegado al extremo de consolidar una tradición, que se ha concretado en una reliquia: el coco de san Luis Bertrán.

Por su parte, Loarte explica a las dos serpientes en tanto armas del sepulcro de Bertrán en su capilla del siglo XVII, alusivas a la ingesta de veneno. Eran dos por las ocasiones en que le habían dado la ponzoña, por voluntad y por atentado (aunque también se pueden entender por el recurso de simetría en la plástica). Pero, recurro a la llamativa descripción:

tiene por armas dos serpientes, que milagrosamente parecieron esculpidas en una piedra, abriéndola por medio, en ocasión, que si dudaba, qué armas se habían de poner en la Capilla. Quiso Dios señalar dos grandes

¹⁸ En Carmen Rodrigo Zarzosa, “Solemnes fiestas celebradas en Valencia por las canonizaciones de San Luis Bertrán y San Francisco de Borja en el año 1671”, p. 1000. PDF. Tomás López de los Ríos, *Auto glorioso, festejo sagrado con que el insigne Colegio de la preclara Arte de Notaría celebró la Canonización del Señor San Luis Beltrán*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1674, p. 204.

trasuntos que tuvo el santo, con dos veces que tomó veneno en las Indias. La primera vez lo tomó voluntariamente, para convertir un cacique, en comprobación de que la Fe de Christo S. N. es la verdadera, y falsa la de los indios idólatras. La segunda vez le dio veneno un mal sacerdote de los ídolos, para matarle; y habiendo padecido cinco días con el veneno, que era eficazísimo, quiso Dios, que no tuviera efecto [...] y al quinto día echó por la boca una serpiente.¹⁹

En este discurso retoma lo registrado por Antist, el veneno ingerido por voluntad y el proporcionado por un natural, con lo que el fraile demostraría su fe. Cuando Rocabertí fue maestro general de la Orden de Predicadores puso todo su empeño en publicar los sermones y otros escritos de Bertrán, en 1688 y 1690, como una forma de revitalizar el conocimiento y manejo de éstos entre los miembros de su Instituto. En el sumario que proporciona sobre Bertrán asocia la mención del reiterado suministro de veneno como una prueba de la fe verdadera, al mismo tiempo que el sufrimiento corporal lo interpreta como el martirio y el premio al que se llega. Dice así:

En testimonio de la verdad de nuestra santa Fe, bebió una vez un vaso de ponzoña; y otra vez habiéndole dado una venenosa bebida, lanzó por la boca una sierpe viva. Mas siempre hizo en el Santo grande operación el veneno, y duraron sus efectos, abreviándole la vida, con que aunque no murió entonces, le aceleró la muerte, y fue como un martirio continuo, cumpliéndole Dios el deseo que tenía, y lo que le suplicaba, cuando le tenía en las manos en la misa, a imitación de San Pedro mártir: *Da mihi Domine mori pro te.*²⁰

¹⁹ Lucas Loarte, *Historia de la vida, milagros, y virtudes del glorioso San Luis Bertrán del Orden de Predicadores*, Madrid, por Francisco Sanz, en la imprenta del Reyno, 1672, pp. 339 y 340. Saborit, *op. cit.*, p. 85.

²⁰ El *Sumario* en Luis Bertrán, *Obras y sermones que predicó y dejó escritos el glorioso padre y segundo apóstol valenciano San Luis Bertrán* [...] salen a la luz de orden del ilustrísimo y excelentísimo señor don Juan Thomas de Rocabertí [...], Valen-

Lo que significa honrar el sacrificio de Cristo: “Dame Señor que muera por ti, como tu quisiste morir por mi”.²¹ Representa el anhelado martirio por la defensa del credo y llegar a la muerte como su Maestro. La demostración de la fe verdadera a los naturales es afirmada mediante la expresión de voluntad por parte de Bertrán, la que exalta su entrega total a la divinidad. Esta contundencia también aparece de modo muy marcado en otros medios visuales del siglo XVIII, como en la pintura de Vicente Alanís (1730-1807) en la nave de la iglesia de San Jacinto (Sevilla) y en otra gran comedia de san Luis Bertrán (s. XVII), atribuida a Moreto.²²

Las particularidades de otros atributos iconográficos los analizo en los siguientes tres capítulos. Por ejemplo, la oración de san Agustín y el tipo mixto o compuesto que deriva del milagro de la pistola transformada en Crucifijo (interpretado particularmente en el capítulo dedicado a Colombia).

FACETAS VISUALES Y TIPOLOGÍAS

Con la finalidad de aportar al conocimiento de la figura de un santo varón en lo que fue una parte de las Indias Occidentales, considero imprescindible proporcionar un panorama del desarrollo plástico de san Luis Bertrán a partir de una selección de imágenes, generadas particularmente en Valencia y en otras partes de Europa, entre finales del siglo XVI y mediados del siglo XVIII, toda vez que representan el grueso de modelos que repercutirían en los territorios americanos. El comienzo de este recorrido nos retrotrae a una etapa tan temprana como la muerte de Luis Bertrán en 1581, cuando a cargo de los grupos de poder civil y

cia, imprenta de Jaime de Bordazar en la plaza de las Barcas, vol. I, 1688 y vol. II, 1690. El mismo texto fue usado por el procurador fray José Favores, *op. cit.*, p. 6.

²¹ Saborit, *op. cit.*, p. 166.

²² Véase Álvaro Cabezas García, “Las pinturas de Vicente Alanís en la iglesia conventual de San Jacinto de Sevilla”, en *Atrio*, núm. 17, 2011, p. 116; Agustín Moreto, *La gran comedia de san Luis Bertrán*, Madrid, 1666. Localizada en la Biblioteca Nacional de Madrid.

eclesiástico de Valencia, capital del Reino de Aragón, hubo lugar a dos canales de diseminación de sus virtudes y santidad a través de la pintura y la escritura, con miras de ser elevado a los altares.

En el empeño participaron los miembros de la influyente familia de los Bertrán, el decisivo protagonismo del arzobispo Juan de Ribera y, por supuesto, el de la Orden de Predicadores en el citado reino. Esta iniciativa fue apoyada por la ciudad, en el más amplio sentido del término, en tanto gobernantes y prohombres del pueblo. Por lo que una práctica ejercida para darlo a conocer y conservarlo en la memoria histórica fue la concreción de su imagen plástica *post mortem* en 1581, a través de la *vera effigies* debida posiblemente a Juan Sariñena, así también la obtención de la mascarilla(s) que se replicarían en la pintura y el dibujo. Otra vía fue la descripción de los rasgos fenotípicos en la biografía del fraile, adornados mediante la escritura de su vida ejemplar, primero debida a la pluma elegante de fray Vicente J. Antist (1582).

Aunque la revisión no es ni mucho menos exhaustiva, persigo dejar en claro la secuencia temática y la fijación iconográfica de Bertrán suministradas en la plástica, en la riqueza de las hagiografías sucesivas y otros escritos muy valiosos para este punto, ya que de ellos en cierta medida dependió lo que llegó y se reconfiguró en Nueva España, el Nuevo Reino de Granada, y en otras jurisdicciones. Entre los nombres de lustre artístico que configuraron a Bertrán en la materia, contamos a Juan Sariñena, Francisco Ribalta, Francisco Zurbarán, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Juan Fernando Palomino, otros poco conocidos y un largo etc., de obras anónimas, que por medio de su calidad artística y novedades contribuyeron con sus formulaciones al sistema de representación plástica del santo dominico de dos mundos.

Dentro de la variedad de efigies del varón apostólico, en el corpus de toda la obra, hay ejemplos que marcan rasgos fisonómicos particularizados, relacionados con lo que podría haber sido el cadáver de fray Luis. En cambio, observamos que en otros óleos hay elementos convencionales, rasgos compartidos con santos del siglo XVII, y que generaron

una tipología de la santidad caracterizada por un lenguaje encaminado a realzar virtudes. Los modelos del siglo XVI se reprodujeron en la siguiente centuria a través de otras expresiones, policromía y acabados artísticos. De los que se comprueba una persistencia en temporalidades posteriores, que interpretamos como signo del empeño en transmitir un ideal fijado, mediante el perfil de cualidades espirituales, en un ámbito de religiosidad más distante de una ideología contrarreformista a raja tabla y ante la secularización de la vida en muchos aspectos.

De un largo recorrido de representaciones, que no fue unidireccional, me interesa seleccionar ejemplos para mostrar los hilos conductores en los que se construyó la figura de santidad del dominico Luis Bertrán y que derivó en tipos iconográficos. También, he perseguido la finalidad de advertir los cambios o preferencias y permanencia de tal o cual motivo plástico para acentuar “personalidad”, intenciones devocionales y, por lo tanto, facetas de representación del dominico. Entre los primeros óleos de su tipología de retrato, después de la *vera effigies* sobre madera, hubo otras configuraciones tendientes a narrar y a definir, por otros medios, su entregado amor a Cristo y a exaltar el favor divino como la configuración de la victoria sobre el mal. A estas variantes pintadas en Valencia por encargo de los dominicos, del patriarca Juan de Ribera, de los gobernantes de Valencia, o los que acompañarían el expediente de la causa de beatificación, muy pronto se integrarían las obras plásticas destinadas a los conventos dominicos de otras demarcaciones.

Sin duda, la circulación de la hagiografía publicada sobre Bertrán, desde 1582, junto a la versión aumentada de 1593, tuvo un papel central como fuente de información para la configuración plástica, particularmente la asociada a sus acciones ministeriales y manifestaciones sobrenaturales en el Reino de Aragón y en el Nuevo Reino de Granada, lo que generó otros derroteros iconográficos tempranos sobre su vida. Estas composiciones visuales tuvieron la finalidad de afianzar la devoción, identificar el prototipo de santo y, por lo mismo, fueron portadoras de mucha más elocuencia de la que se pudiera ofrecer a los receptores masivos, dada su condición de verdadero retrato y otras configuraciones

en recintos de ámbito privado, regular y eclesiástico, aunque estas últimas ciertamente fueron los modelos que asegurarían las características fenotípicas del dominico que se aprecian en algunos ejemplos de la plástica posterior. En general puedo decir que las obras americanas están relacionadas al arquetipo, a las tipologías y temas inventados en varios momentos en Valencia, Sevilla, Roma o en otros centros artísticos, pero con resultados distintos a los europeos, que se desprenden de la relación de los dominicos con los grupos sociales, del gusto y los caminos plásticos tomados por los artífices americanos, y otros aspectos. En lo particular, observamos que unos contados ejemplos muestran el desarrollo de una caracterización diferente al incluir barba en el mentón de Bertrán.

El repertorio plástico bertraniano comienza unas horas después de muerto el 9 de octubre de 1581 cuando de su cadáver sacaron al menos una imagen. Esas primicias que junto a la hagiografía y otras fuentes dieron pie a un sistema de iconografía y representación formal del varón santo, en forma individual y en composiciones narrativas de su vida y milagros, o bien en su incorporación en el distinguido santoral dominico, y que relacionamos con momentos clave de las iniciativas y mecanismos tomados para promover el ascenso de Bertrán a los altares, su beatificación, el hallazgo del cuerpo incorrupto, la canonización, el patronazgo, todas ellas y más en un largo camino de auspicio del culto y el reconocimiento entre las grandes figuras de santidad de la Orden de Predicadores. El corpus de imágenes analizadas en este libro, junto con algunas otras mencionadas, las organizamos en seis grupos temáticos en la **Tabla 1**. Tipologías de la representación plástica de san Luis Bertrán.²⁵ En tanto que las variantes formales e iconográficas están desglosadas en la **Tabla 2**. Variedades representativas de san Luis Bertrán.

²⁵ Los temas citados van de finales del siglo XVI a mediados del siglo XX. Otro autor ha llegado a contar hasta 35 pasajes diversos (obra individual y en ciclos pictóricos), Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, “El milagro del árbol surgido entre san Luis Bertrán y un atacante. Complejidad de una obra de José Orient”, en *ARS LONGA*, núms. 14-15, 2005-2006, p. 176 (fecha de consulta: 3 de mayo, 2016).

Tabla I. TIPOLOGÍAS DE LA REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DE SAN LUIS BERTRÁN

<i>Retrato auténtico</i>	<i>Milagros</i>	<i>Proclamación del Evangelio y el don de lenguas</i>	<i>Presencia entre la familia dominicana</i>	<i>Alegorías</i>	<i>Otras representaciones</i>
<i>Vera effigies</i>	La extinción del fuego en Albaida	La inteligible prédica en Valencia	Con san Jacinto de Polonia	Los jeroglíficos del beato Luis Bertrán	El joven dominico en el claustro
Las mascarillas	La Cruz en el árbol	Apóstol de las Indias (o del Nuevo Mundo)	Aparición de Vicente Ferrer a fray Luis Bertrán	El monumento de canonización	El maestro de novicios (con un novicio dominico, donante)
La mascarilla pictórica	La transformación de la escopeta en Crucifijo	Predicador apostólico entre gentiles	El santo prohijado o el santo de muchas provincias dominicas	Medallón con la <i>vera effigies</i> y sus insignias	Fray Luis Bertrán prior electo
	La inagotable fuente de Torrente	Predicador de la fe católica en el Nuevo Reino de Granada	En el Árbol de santo Domingo (Genealogía Dominica)	En el cielo de los bienaventurados	Confesor
	El agua de la fuente de Ruzafa	El primer bautizo en las Indias	En óleos de gran formato, retablos, sillerías de coro, cúpulas, púlpitos	El cuerpo incorrupto en su tabernáculo	Devoto de la Virgen María
	Libramiento de naufragio	Imparte el sacramento del bautismo a un natural (tipo africano)		Titular de la Provincia dominica de Colombia	Una imagen de recogimiento
	El veneno transformado en serpiente o dragón	Misionero y padre de los indios			Rinde adoración al crucificado
	La conversión de una mujer en las Indias				Junto con los ángeles manifiestan su amor al Crucifijo
	El Árbol santo				Confesor y especial abogado contra el cólera morbus
					La imagen desvelada
					Convalecencia en el Hospital de Pobres
					La Virgen María visita a Luis Bertrán moribundo
					Muerte de fray Luis Bertrán
					El ascenso del alma al cielo
					Árbol genealógico de Ejecutoría de Hidalguía
					Con alas (segundo ángel del Apocalipsis)
					Exhibe sus armas en la tierra y en el cielo
					El cuerpo santo en la urna de plata
					El cuerpo de san Luis en procesión de rogativa

TABLA 2. VARIEDADES REPRESENTATIVAS DE SAN LUIS BERTRÁN

Forma		Elementos iconográficos		
Cuerpo	Edades	Indumentaria	En sus manos	En su entorno
De busto	Joven imberbe	Lleva calada la doble capucha	Sostiene el Crucifijo	Surgen de su boca fragmentos de la oración de san Agustín
Medio cuerpo	Con bigote y vello bajo el labio	Muestra el cinturón	Porta la Cruz sola	En un libro o en una filacteria está escrito un versículo del Evangelio de San Marcos (16, 18)
Tres cuartos	Adulto con barba	Lleva rosario	Lleva la composición mixta de Crucifijo y escopeta	Cilicios que emanan de una calavera
Cuerpo completo	Rostro mermado por la dieta y enfermedades	Porta cilicios	Un libro y encima un copón	San Luis es asistido o acompañado por ángeles
			Lleva la Cruz y el cáliz con serpiente, en algunas obras de gran tamaño	Globo terráqueo
			Con una mano bendice ante el recipiente con dragón o ante el cáliz con serpiente que detiene en la otra mano	Vara de azucenas
			Porta reloj de arena con alas y la calavera	

Las obras plásticas que fueron manufacturadas a raíz de su muerte están identificadas con la terminología de la época: figura del natural o *vera effigies*, que como antes dije parten del relato de Antist, su primer biógrafo, y que poco después desembocaría en las pinceladas de los denominados retratos. De acuerdo con su argumento, anhelaban tener un recuerdo en calidad de figura material de él, textualmente refiere: “Durónos este trabajo hasta las nueve de la noche, deseando nosotros que saliese la gente, para que un pintor lo pudiese sacar al natural, para que siquiera esta prenda y memoria nos quedase de la figura de aquel cuyas virtudes y exemplos nunca podremos olvidar”.²⁴ La medida toma-

²⁴ Antist, *op. cit.*, f. 230. Quiles García, *Santidad...*, pp. 61 y 62, respecto a la *vera effigies* sacada de la máscara mortuoria de san Ignacio de Loyola, que sería de utilidad

da derivaría en ¿apuntes o boceto, un dibujo, el vaciado de su máscara? que no conocemos pero que serviría de base para su *vera effigies* y las copias. Sobre la autoría de esta iniciativa plástica, Fernando Benito, infiere que el pintor Juan Sariñena fue quien sacó la primera imagen, ya que era especialista en retratos en esa etapa y prácticamente “Juan monopolizó el ícono del santo” pues a él se deben varias configuraciones del bienaventurado, “por tanto, suya debió ser la invención del mismo”.²⁵

De ese dibujo que en rigor sería el verdadero retrato, posiblemente el mismo Sariñena lo trasladaría al óleo sobre madera donde se dejó asentado ser la *vera effigies* (sólo así se consigna la que actualmente se encuentra en Zaragoza). Más importante que la obtención de una memoria por parte de los dominicos, la imagen auténtica o fidedigna cumpliría además de su función prototípica, la de proporcionar la figura que se daría a conocer por varios medios y que acompañaría al proceso de santidad. Campo de interpretación sopesado por Quiles en las siguientes líneas: “Este acto creador, al margen de quien lo protagonizara, se situaba en el arranque del mencionado proceso de penetración social [...] para obtener un primer reconocimiento público, más allá del ámbito privado del ente promotor, era preciso trasladar un retrato, cargado en muchos casos de códigos, al grabado”.²⁶

para replicar su imagen. Fernando Quiles García, “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, en María Cruz de Carlos, Pierce Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Estudios reunidos y presentados), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velásquez, vol. 104, 2008, p. 136.

²⁵ Fernando Benito, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Madrid, Museo del Prado, 1987, p. 100. Cristina Igual Castelló, “El viaje de la religión hacia el Nuevo Mundo: imágenes de san Luis Bertrán como embajador de la fe cristiana”, en Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle y Carme López Calderón [eds.], *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráfico transoceánicos*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2016, pp. 292 y 293, *apud.* Benito, la autora plantea que puede ser el óleo atribuido al citado pintor, ca. 1581-1582, del Museo Goya en Zaragoza.

²⁶ Quiles García, *Santidad...*, p. 60.

Por otra parte, fue usual obtener una mascarilla(s) del rostro del venerable, de la que también se obtenía una efigie verdadera pues era “sacada del vaciado de la máscara funeraria que a la postre sirvió para proveer de imágenes a la causa de su santidad”.²⁷ De acuerdo con Pacheco, las copias en yeso eran muy utilizadas, incluso da cuenta de alguna que llegó a sus manos, ya deteriorada por el uso. En el caso que nos ocupa, los dominicos podrían haber obtenido copias del arquetipo procedente de la máscara mortuoria, utilizarlas, pero, a su vez, atesorarlas. En el Colegio del Patriarca de Valencia se conserva una, acerca de la que se afirma que Juan Sariñena realizó varios retratos a partir de ella.²⁸ Confirma lo que expongo más adelante, con la mascarilla de Colombia. [fig. 20]

La concreción de la representación de fray Luis Bertrán en las obras de arte tuvo doble objetivo. El primero, antes citado, tener una “memoria” del varón virtuoso y ejemplar, y que sin duda el pintor plasmó en la *vera effigies*. El segundo, vinculado al primer cometido, fue determinar el arquetipo visual del venerable, el que estaría ligado también a la descripción escrita de Antist publicada en 1582. La invención de la imagen de fray Luis Bertrán respondería al cometido de la Orden de Predicadores, ampliamente respaldado por las autoridades seculares y eclesiásticas. Nuevamente recorro a la prosa de Quiles, quien hace explícita la finalidad del acto creativo de la *vera effigies*: “No es algo casual el gesto o la actitud elegidos en el retrato, todo lo contrario, nace de un pensamiento premeditado, una elección hecha por los impulsores de la causa con la ayuda del pintor que lo materializará”.²⁹ Plástica y discurso hagiográfico funcionarían primero para ren-



20

Detalle *La mascarilla de san Luis Bertrán*, anónimo. Sacristía de la iglesia conventual de Santo Domingo, Bogotá.

²⁷ *Ibid.*, pp. 62 y 183, *apud* Pacheco, pp. 708 y 709.

²⁸ Odile Delenda, “El mecenazgo y la propaganda de los dominicos en la obra de Zurbarán”, en Miguel Cabañas *et al.* [coords.], *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, CSIC, 2008, p. 521.

²⁹ Quiles García, *Santidad...*, p. 25.

dirle honor privado en la comunidad regular. Esta acción mancomunada desembocó en los “retratos”, variantes pintados por el mismo Sariñena y otros maestros de pintura, anónimos; obras que también serían retroalimentadas por las reediciones sucesivas de la biografía escrita por Antist, traducidas a varias lenguas y la impresión de otras hagiografías (véase inciso respectivo).

Sin duda, el año 1608 fue relevante en el enriquecimiento del corpus visual a raíz de los festejos organizados por la beatificación, mediante las escenas pintadas en los carros procesionales, los escenarios montados en éstos y, por supuesto, la representación de la comedia a lo divino. El registro llegó a la imprenta en el mismo año y en el siguiente, gracias a la relación que de los actos festivos escribió Gaspar de Aguilar y el dominico Vicente Gómez. En un primer momento en la ciudad de Valencia, y en uno segundo la Orden de Predicadores mandaría elaborar imágenes plásticas para rendirle devoción en calidad de beato.

Posteriormente, en un trayecto más largo y antes de la canonización hay una etapa álgida de creación plástica, relacionada al hallazgo del cuerpo incorrupto en 1647 y la diseminación de esa condición portentosa, con la divulgación de su poder que aseguró la salvaguarda de su cuna natal, la ciudad de Valencia en época de peste.³⁰ El rumor y la convicción de su seguro amparo fueron interpretados como un signo sobrenatural y de favor divino por intercesión de Bertrán, difusión que tuvo su repercusión de acuerdo con lo que expongo más adelante. El reconocimiento de la incorruptibilidad de su cuerpo fue validado con autoridad apostólica en 1661.³¹

³⁰ Emilio Callado y Alfonso Esponera, “San Luis Bertrán. Un dominico en tiempos de reforma”, en Emilio Callado Estela [coord.], *Valencianos en la Historia de la Iglesia II*, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2008, p. 147, según registro, la había protegido entre 1555 y 1557.

³¹ Adolfo Robles Sierra, en *Procesos informativos de la beatificación y canonización de san Luis Bertrán*, introd. y transcripción de textos del padre Adolfo Robles

Los datos proporcionados por Vidal y Micó, acerca del ornato en la iglesia del Convento de Predicadores de Valencia, son muy valiosos para este recuento de obra plástica. Ya que se remonta a 1653 para recordar que la capilla con el nuevo sepulcro de san Luis había sido concluida, también el retablo y otros adornos como las escenas que fueron figuradas en la bóveda “de un curioso estofado, y por los lados de ella algunos Milagros del santo”.³² A su vez, detalla que para el mencionado recinto los dominicos encargaron al maestro de pintura “Gerónimo Jacinto de Espinosa” cuatro grandes lienzos con milagros, pues había dado muestras de su perfección en pintar al beato Luis Bertrán en una pintura que otorgó de limosna. El elocuente dominico narra que la promesa hecha al beato, era pintar un cuadro suyo si le curaba de una destilación de la cabeza, que no le curó, pero que de todos modos lo pintaría porque le había pedido que lo librara a él y a los de su casa del contagio de la peste (1647).³⁵

La elección del tema, sin duda, vendría a cumplir una función vital en el conjunto de testimonios recabados por el convento de Predicadores para proseguir con la causa de ingreso al canon, y así estimular la veneración renovada al beato por medio de sus dones. Por lo que formaba parte de las acciones del cuerpo social en la identificación y difusión del hallazgo del cuerpo incorrupto de Luis Bertrán precisamente en 1647, qué mejor ocasión para la representación plástica del cadáver de fray Luis, no sólo afirmar su santidad sino, además, recordar que había sido una pieza fundamental en la espiritualidad de la ciudad de Valencia, ya que en el óleo se le honra con la presencia de algunos miembros insignes y devotos de la sociedad valentina de 1581. Personajes que están

Sierra (op) y trad. de los textos latinos del padre Miguel Llop Catalá (op), Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1983, p. 26.

³² Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 459, auspiciadas por la devoción y limosna de unos caballeros, al igual que la construcción del camarín.

³⁵ *Ibid.*, pp. 406, 407 y 458. La descripción del compromiso votivo fue publicada por Tramoyeres en 1915, véase Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1972, pp. 16-18 y 66.

*Muerte de san
Luis Bertrán,*
Jerónimo Jacinto
de Espinosa, ca.
1653.
Óleo sobre lienzo,
3.84 x 2.27 m.
Museo de Bellas
Artes de Valencia.



figurados en torno del varón apostólico que lo respaldan históricamente, al mismo tiempo que valida la grandeza de esos hombres en el cuerpo social de la cabeza del Reino de Aragón.

El lienzo, *Muerte de San Luis Bertrán* (1653) de la capilla de su nombre en la iglesia conventual de Predicadores, y ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia ha sido identificado como una obra votiva.³⁴ [fig. 21] Las noticias provenientes del manuscrito del padre Domingo Alegre son concluyentes al señalar el beneficio mutuo socio-religioso e incentivar la donación de la pintura. Pero también el involucramiento de otros agentes, ya que por ese primer cuadro Espinosa recibió de los dominicos “treinta libras de gratificación por su perfección y que el importe de la tela para pintarlo lo dio un Artecio Pau Rodríguez, de limosna. El lienzo, según esa misma fuente, se colocó en octubre de 1653”.³⁵ Con más detalle lo percibimos en calidad de corolario visual memorativo de ese pasado, engarzado a un presente glorioso que se desplegaba en la propia capilla de Bertrán en tanto expresión material del auspicio de otros mentores dominicos y seglares al frente de la validación del cuerpo incorrupto (recibida en 1661) y a favor de la canonización (concluida su revisión y aceptación en 1667, aunque publicada hasta 1671). Fundamentos de la sólida devoción a una figura ejemplar en su ciudad natal. En este punto cabe resaltar la información proporcionada por Pérez Sánchez, que el óleo de la *Muerte de Bertrán* era “móvil y ocultaba a modo de telón una imagen del Crucificado, llamado de la Buena Muerte, muy devoto”.³⁶

³⁴ *Ibid.*, p. 25. Ximo Company Climent e Isidro Puig Sanchis, “Informe de obra pictórica: Juan Sariñena. San Luis Beltrán”. *Centre d’Art d’Època Moderna, Estudis de pintura antiga* (en adelante CAEM), p. 16, fig. 9. Benito, *op. cit.*, p. 280, el autor denota rasgos zurbaranescos de figuras angélicas que en ésta y otras pinturas observamos y que refuerzan la hipótesis sobre el viaje de Espinosa a Sevilla entre 1640 y 1646. Cristina Igual Castelló, “El viaje de la religión hacia el Nuevo Mundo: imágenes de san Luis Bertrán como embajador de la fe cristiana”, en Rodríguez Moya *et al.*, *op. cit.*, p. 294.

³⁵ Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 66.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

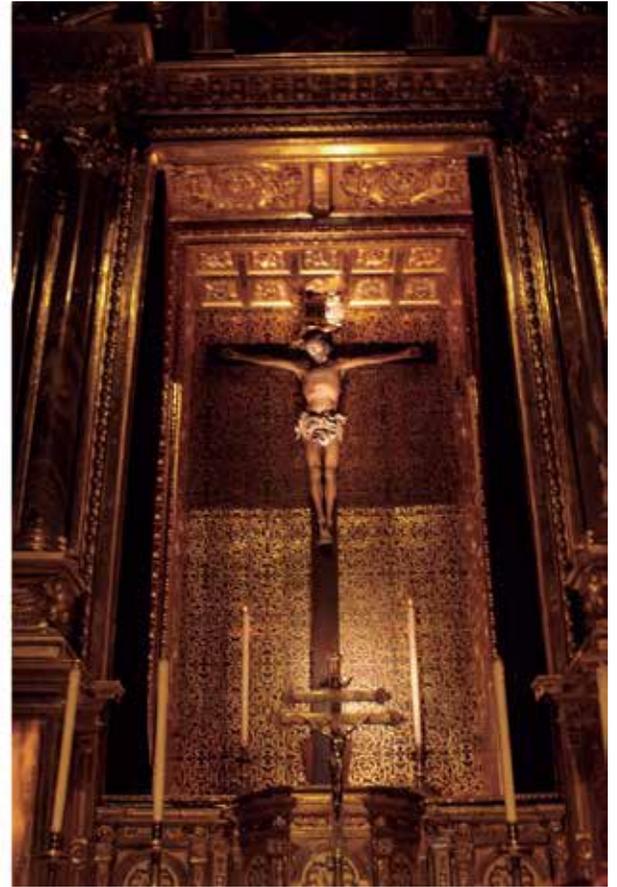
Ese mecanismo fue usual en el barroco, no exento de condición escenográfica orientado a repercutir en los sentidos de los asistentes. El recurso lo ejemplifico con dos casos: uno, en la iglesia de Corpus Christi (Valencia) donde también en el retablo mayor se puede descubrir la imagen del Crucificado alojada en un nicho rectangular detrás de la pintura de la *Última Cena*; otro, quizá el más famoso de estos lienzos (aunque posterior) sea el de Alonso Sánchez Coello para la sacristía del Escorial, donde también el lienzo se eleva para descubrir al Crucificado.³⁷ El artificio debió provocar en el creyente una gran emotividad, una percepción parecida a la que la feligresía gozaba cuando los sacerdotes desplegaban los velos que resguardaban y ocultaban el misterio de otras imágenes de culto, en un acto de Epifanía. El desdoblamiento, realizado a través de la pintura móvil del cadáver de Bertrán con el Crucifijo detrás, se expresa como la consumada identificación de un discípulo con su Maestro. Imitación que se describe profusamente en las hagiografías. [fig. 22]

Todavía en 1736 la capilla de Bertrán se vio favorecida con otras pinturas gracias al financiamiento de Vidal y Micó, quien con las limosnas recogidas en la catedral de Teruel y provenientes de sermones mandó pintar al fresco la bóveda del Camarín: “de primoroso pincel, y dorar todo lo restante del Camarín, pintando en su Cielo la Gloria, y la subida del alma de San Luis a ella, según la visión y revelación que tuvo el Venerable Padre Fray Nicolás Factor”.³⁸ Esta vertiente plástica sólo la hemos identificado en Valencia, tal como se desarrollaría parcialmente en los festejos de la beatificación y en la canonización.

La selección de la obra plástica sobre san Luis Bertrán que aquí examinamos, la he organizado cronológicamente y por lugares de procedencia (en la medida de la información obtenida). La mayoría corresponde al arco temporal de finales del siglo XVI al siglo XIX inclusive.

³⁷ Agradezco a la doctora Nelly Sigaut por este dato; y también a la maestra Magdalena Rojas Vences, por el ejemplo de Valencia.

³⁸ Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 461.



22

Detalles Retablo mayor de la iglesia de Corpus Christi, Valencia.

Primero las correspondientes a Europa, comienzo con Valencia y la *vera effigies* (que se resguarda en Zaragoza); en seguida, Sevilla e islas Canarias, Roma, Cracovia y Varsovia. Ejemplos a partir de los que cito de otros lugares de Europa. Un segundo apartado lo constituyen los dos objetos de estudio en América Latina: México y Colombia. En la mayoría de los casos hago unos apartados necesarios, porque la idea de este recorrido responde a varios de los cuestionamientos planteados en la introducción de este libro. Así, observaremos la distribución de la devoción y el culto al santo dominico valenciano, su potencialización en calidad de abogado a mediados del siglo XVIII, con la percepción y registro de noticias de su continuidad y derroteros tras la independencia política de dos nacientes repúblicas.

III

REPERTORIOS PLÁSTICOS: DE VALENCIA A OTRAS PARTES DEL MUNDO CATÓLICO

EL BIENAVENTURADO, EL BEATO Y EL SANTO EN EL ARTE VALENCIANO

El corpus de la obra representativo de las primeras pinturas de fray Luis Bertrán son de Juan Sariñena (1545-1619). El pintor residió en Valencia a partir de 1580, justo un año antes de la muerte de fray Luis. Su experiencia en el arte de la pintura es caracterizada, por Fernando Benito, como una “discreta inventiva” y responsable de la orientación del cambio pictórico hacia el naturalismo del seiscientos, sus temas serían los de tipo religioso y particularmente el género de retrato, y para sus composiciones se apoyó en estampas de profusa circulación y otros modelos plásticos. Práctica que fue usual entre los artífices de su tiempo, incluso fue recurso del catalán Francisco Ribalta, de quien Sariñena se beneficiaría enriqueciendo su pincelada ya que, de acuerdo con los expertos, aprendería a suavizar los volúmenes esquemáticos entre otras experiencias.¹

¹ Fernando Benito, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Madrid, Museo del Prado, 1987, pp. 92, 93 y 95, Sariñena ocupó el cargo de “Pintor de la Ciudad” en 1595 hasta su muerte; se encargó de diseñar y pintar el arco triunfal con motivo de las nupcias de Felipe III con Margarita de Austria y oficiadas por el Patriarca en la catedral. Véase también la semblanza en Ximo Company Climent e Isidro Puig Sanchis, “Informe de obra pictórica: Juan Sariñena. San Luis Beltrán”. *Centre d'Art d'Època Moderna, Estudis de pintura antiga* (en adelante CAEM), pp. 1-3.

Respecto a los retratos al óleo que pintara sobre el bienaventurado fray Luis Bertrán, el punto de partida podría haber sido el dibujo que un pintor, del que no se dice su nombre, se ocupó de hacerlo ante el cadáver que había sido trasladado al coro después de haber estado en otros sitios y visitado por muchísimas personas. Esto ocurrió en el día de su muerte, acaecida a las diez de la mañana del 9 de octubre de 1581, y que de acuerdo con Antist nos hemos referido antes. ¿Qué pintor, si no Juan Sariñena? Recién radicado en Valencia y asiduo en retratos. Sus cualidades en tanto retratista del natural son afirmadas por Fernando Benito y es concluyente al decir que “obra suya tuvo que ser un retrato de San Luis Beltrán tomado del cadáver del bienaventurado dominico el mismo día de su fallecimiento en 1581, cuyos rasgos veristas convertirían esta imagen en verdadero ícono que el propio Sariñena repitió en no pocas ocasiones ofreciendo su escuálido y pálido rostro de marcados pómulos y ojos semicerrados con una mano sobre el pecho y la otra sosteniendo un crucifijo”.² La demostración de modestia, explica Antist, es que “en su trato era tan modesto, que apenas levantaba los ojos de tierra, cosa bien necesaria para la honestidad, y también muy meritoria”.³

Estas apreciaciones las explica Benito con el óleo sobre madera de la colección del Museo Camón Aznar en Zaragoza (Museo Goya), cuyas dimensiones son 86 x 70 cm; tiene en la sección superior un rótulo que dice “VERA EFIGIES”.⁴ Mediante esta identificación es muy importante

² Benito, *op. cit.*, p. 95.

³ Vicente Justiniano Antist, *Verdadera relación de la vida y muerte del padre fray Luys Bertrán, de bienaventurada memoria*, Zaragoza, en casa de Joan Alterach impresor de libros, 1585, f.185.

⁴ Benito, *op. cit.*, pp. 95 y 100. Company y Puig, *op. cit.*, pp. 4, 7 y 11, ficha técnica con medidas, atribución y fechamiento, acerca de la inscripción del marco precisó que es posterior, aunque antiguo y ajustado al tamaño de la pintura: EORCULARCALCA/ UT SOLUSET DECENTERB/ RMECUM CALCA/ VIEOSINEUROREMEO. El autor citado hizo una recomposición de la referencia bíblica (Isaías 63, 3). En ambos autores hay pormenores de los avatares y procedencia de este óleo.

observar la postura de sus manos y la acción que expresa, como si estuviera vivo. Así fue definido por el pintor el anhelo de los dominicos de Valencia, que expresa Antist, “prenda y memoria [que] nos quedase de la figura de aquel cuyas virtudes y ejemplos nunca podremos olvidar”.⁵ Por lo que está representado virtuosa y ejemplarmente mediante la entrega a Cristo.

En esta efigie auténtica y en los retratos, la posición de las manos cruzadas y sobrepuestas no son conformes a la postura, acostumbrada, de un cadáver. En cambio, la convención sí la estableció Jerónimo Jacinto de Espinosa, en la *Muerte de San Luis Bertrán* (ca. 1653), Museo de Bellas Artes de Valencia. Reiteramos que en la *vera effigies*, Sariñena pintó la definición de la idea que hay en las descripciones hagiográficas desde Antist, acerca de la perfecta unión de Bertrán con Cristo en la cruz, la luz frontal del verdadero retrato es contundente en cuanto a esta afirmación. Con esta declaración plantearon la fijación del Crucifijo como uno de sus principales atributos iconográficos. El otro es el recipiente o cáliz, ambos asociados a sus milagros y denominados sus armas, por otros autores. [fig. 23]

Es momento de hacer un comentario de las particularidades icónicas y plásticas de la *vera effigies* de Zaragoza. El fondo ocre con las letras, los anagramas sobredorados y la tenue irradiación de luz sobre la cabeza del dominico, dan una cierta calidez a la figura de Bertrán, no obstante, la pálida y ceniza encarnación de un cuerpo muerto. Sobre este punto cabe recordar el mal estado de salud de fray Luis y su larga convalecencia que minaron su organismo. Tampoco sobra puntualizar que una verdadera imagen no lleva halo, pues el representado aún no ha sido inscrito sancionado por la Curia, lo que no excluye el agregado posterior. La configuración de su semblante está dotada de una palidez mortecina, efecto acentuado por Sariñena a través de la profundidad de las cuencas donde se alojan los ojos sin vida. ¿Este se apegaría también a

⁵ Antist, *op. cit.*, f. 230.



23

Vera effigies de san Luis Bertrán, atribuida a Juan Sariñena, 1581.
Óleo sobre madera,
86 x 70 cm.
Museo Camón Aznar (ahora Museo Goya).

la nombrada mascarilla obtenida en algún momento de la velación? Los rasgos de la cara podemos asociarlos con la descripción que Antist realizó y fue retomada por otros hagiógrafos.

Así, en la *vera effigies* datada en 1581, Sariñena le representó con una frente suavizada por el fleco escaso, bien marcada la tonsura, nariz puntiaguda ligeramente corva, un bigote y barbilla también escasos de vellos, que enmarcan unos breves labios, el hueso de los pómulos resaltados y las mejillas rehundidas, mentón cuadrado. La cabeza que cae sobre el cuello corto, quizá a favor de resolver plásticamente el realce del hábito dominico sobre un cuerpo esquematizado, incorpóreo, de tal suerte que los matices del color blanco de la túnica y la textura de la capilla o capucha de la capa negra contribuyen a contrastar la encarnación cadauérica, y que en este aspecto es cercana a la figura muerta de Jesucristo clavado en la cruz, que le acompaña. Podemos ver que la disposición de éste es girada hacia el espectador, que algunos autores han explicado en consonancia al último hálito de vida, y por lo tanto el Crucifijo que tenía en sus manos antes de morir es soltado en el momento de su muerte.

Si bien, paralelamente es muestra de la costumbre de Bertrán de orar frente a un Crucifijo la oración adjunta que pronunciaba en sus momentos acerbos de sufrimiento, de intenso dolor que humilde y modestamente soportaba, porque estaba en compañía de su Maestro compasivo. Codificándose en la *vera effigies* este otro recurso plástico-hagiográfico de identificación y que no siempre se configuraron juntos, salvo en retratos y en el grabado que ilustra la hagiografía de Martí (1584), Gómez (1609), Saborit (1651) y Favores (1671).

Para reforzar la interpretación de sus dos manos representativas de la vida y la muerte en la esperanza de la resurrección, cabría tener presente que al momento de morir fray Luis debió tener un Crucifijo. Observamos que la mano que lo sostiene es más huesuda, dotada de verosimilitud y anhelo plástico de esa época, proveniente de un cadáver y cuerpo escuálido después de una larga convalecencia; en tanto, la mano derecha que reposa sobre el pecho, es carnosa. El tránsito de fray Luis

Bertrán, de esta vida a otra, está entrelazado en la *vera effigies* en calidad de siervo del Señor, coherente con la observancia de la regla y el ejercicio ministerial, que desde su experiencia vital y la muerte de su cuerpo exhorta a seguir el único camino, el de la salvación eterna. En cada óleo, las facciones de la cara y la disposición de elementos tienen sus cambios, según la intención de lo que comitente y autor plástico quisieron expresar, como veremos en seguida en otro par de ejemplos.

Concluyo con las observaciones del verdadero retrato, pintura sobre madera (compuesta de tres tablones), en la sección superior a mano izquierda está identificado el Bienaventurado Fray Luis Bertrán, mediante la siguiente inscripción en letras doradas: B F L BERTRAN, y equidistante, VERA EFFIGIES. Respecto al significado de la B me apoyo en lo escrito por Antist y con la finalidad de que no quede resquicio de duda traigo a la memoria la dedicatoria del citado autor al monarca Felipe II, en la que le dice “maravillosa y ejemplar santidad del bienaventurado padre fray Luys Bertrán”.⁶ Debajo de cada título antes aludido y flanqueando la cabeza del bienaventurado está el anagrama de Jesús Salvador de los hombres, y María reina del cielo; cada uno dentro de una tarja oval rodeada de rayos de sol, éstos convencionalmente marcados con líneas rectas y ondulantes. Los dos grupos de elementos descritos sólo existen en esta loable verdadera imagen de fray Luis ¿en la que trabajaron conjuntamente Antist y Sariñena? Biógrafo-discípulo y el discreto pintor.

De la boca emana la oración de san Agustín que fray Luis decía ante un Crucifijo para pedirle por la salud eterna: DNE HIC NO PARCAS UT IN AETERNU PARCAS.⁷ La que significa: “Señor, no perdones aquí para que siempre perdones”. De acuerdo con Antist, el fraile clamaba a la fuente de toda salud y, que con prudencia asocia al don que tenía fray Luis de

⁶ *Ibid.*, f. 2 v. La letra B con la que inicia el rótulo a la izquierda, generalmente ha sido identificada con su calidad de beato, sin embargo ese escaño celestial le fue otorgado hasta 1608.

⁷ Cotejado en Company y Puig, *op. cit.*, pp. 21 y 22.

curar enfermos. Así, dejó por escrito un par de variantes de la oración, que interpretó, y que leeremos en otras configuraciones:

Domine hic ure, hic seca, ut in aeternum parcas. Señor dadme aquí cauterios, cortad aquí, para que me perdonéis para siempre. Otras veces decía. *Domine hic no parcas, ut in aeternum parcas,* que en substancia es lo mismo. Señor no me perdonéis aquí, para que me perdoneys para siempre. [Antist argumenta] Cumplióle nuestro Señor su deseo, pues nunca tuvo un día de salud perfecta, y creo que con la paciencia que tuvo en sus grandes y continuas enfermedades mereció que nuestro señor le diese gracia para curar a los otros.⁸

El reconocimiento de esa cruz o sufrimiento del cuerpo fue expresado en la Bula de canonización, en calidad de vida virtuosa, ésta “perfeccionada por Dios con enfermedades”, san Luis Bertrán fue fortalecido con males orgánicos a los que hacía frente con “un ánimo tan invicto”, caracterizado por el rezo de la oración de san Agustín “Señor aquí quema, aquí tala; no perdones aquí, para que así perdones para siempre”.⁹ Toda una aceptación terrenal del dolor y la esperanza de la resurrección, epicentro del credo que profesaba y predicaba.

De Juan Sariñena es el retrato de la colección del Real Colegio Iglesia y Museo del Corpus Christi de Valencia. [fig. 24] Éste fue un

⁸ Antist, *op. cit.*, f. 198. Acerca del sentido de la oración y el cultivo de la virtud de la paciencia con que había de llevar su cruz en la tierra, véase Cristina Igual Castelló, “El viaje de la religión hacia el Nuevo Mundo: imágenes de san Luis Bertrán como embajador de la fe cristiana”, en Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle y Carme López Calderón [eds.], *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráficos transoceánicos*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2016, p. 291, quien cita un sermón de 1788 de la autoría de Antonio Andrés.

⁹ Bula, en Francisco Vidal y Micó, *Historia de la prodigiosa vida, virtudes, milagros y profecías del segundo ángel del apocalypsi y apóstol valenciano de las Indias occidentales San Luis Bertrán*, Valencia, oficina de Joseph Thomas Lucas, 1743, pp. 439 y 440.



24

San Luis Bertrán, Juan Sariñena, 1584.
Colección del Real Colegio Iglesia y
Museo de Corpus Christi, Valencia.

de cierta crudeza, absolutamente novedoso en la Valencia de su tiempo que aún permanecía anclada en los hábitos joa-

encargo del Patriarca Juan de Ribera, indudable gran mecenas de las artes en su jurisdicción, quien demandó al citado maestro de pintura mucha obra plástica de santos clásicos como de figuras coetáneas de santidad.¹⁰ De acuerdo con el registro documental del 8 de junio de 1584, el pintor recibió en pago 70 reales por la hechura, en lienzo, del retrato del padre fray Luis Beltrán (134 x 100 cm).¹¹ Sariñena solemnizó la alta figura corpórea del bienaventurado, recortada sutilmente del fondo oscuro y en la que irrumpe un sospechoso halo para esa fecha. Sobre este punto, Benito planteó que ese signo de santidad debió ser añadido por el mismo Sariñena, a raíz de la beatificación y a petición del arzobispo Juan de Ribera.¹²

Respecto a los valores plásticos, en este óleo encontramos una “coloración fría y volúmenes simples”, patente en este retrato y antes del influjo de Ribalta; asimismo eligió la posición del cuerpo de “tres cuartos con un realismo no exento

¹⁰ Benito, *op. cit.*, p. 95.

¹¹ *Ibid.*, p. 100. Company y Puig, *op. cit.*, p. 52, véase la nota: documento del 18 de junio de 1584.

¹² Benito, *op. cit.*, p. 100.



25 Bienaventurado fray Luis Bertrán, grabado anónimo, ca. 1584, en Luis Martí, *Primera parte de la historia [...]*, 1584.

nescos”.¹⁵ Observamos otra intención, que quizá el Patriarca pudo haber pedido a Sariñena, la colocación del Crucifijo, girado hacia la vista de Bertrán, que con los ojos retomados de la *vera effigies* indican la compenetración que Bertrán solía tener con su Maestro.

Correspondiente a esta temporalidad es la estampa publicada en la hagiografía, rimada en octavas, de fray

Luis Martí, cuyo título hace explícita la pertenencia del religioso: *Primera parte de la historia del bienaventurado padre Fr. Luys Bertrán, de la Orden de Predicadores, natural de Valencia* (Valencia, Herederos de Juan Navarro, 1584). [fig. 25] La circulación de esta obra difundiría la definición iconográfica de Bertrán concretada en la *vera effigies* y en cierto modo en el retrato, antes analizado; no obstante que se imprimió invertido.¹⁴ Aunque este modelo inverso no se reprodujo en los óleos conocidos

¹⁵ *Ibid.*, pp. 97 y 101.

¹⁴ *Ibid.*, p. 100. Company y Puig, *op. cit.*, fig. 22. Anónimo, San Luis Beltrán, 1584. Grabado que ilustra el folio 87 y 40 del libro de Fray Luis Martí, ejemplar de la Biblio-

de esa tipología, en cambio difundió el otro fragmento de la oración de san Agustín, que fray Luis repetía: *DOMINE HIC URE HIC SECA*, lo que significa “Señor aquí quema aquí corta”.¹⁵ El mismo modelo, con un bien delineado halo está publicado en la portada de la hagiografía de Vicente Saborit (1651), por duplicado en la de Vicente Gómez y en el *Epítome* de fray José Favores (1671). Estos grabados ampliamente conocidos como las hagiografías respectivas, codificaron la imagen del dominico Bertrán de medio cuerpo, vestido con el hábito dominico; donde lo vemos en entregada súplica a su Maestro, mediante el Crucifijo que porta en la diestra y la mano izquierda sobre el pecho. Su cabeza tonsurada está realizada por un halo lineal y por medio de rayos de luz provenientes del cielo (ángulo superior derecho); en el extremo opuesto, hace de respaldo un eje vertical que cierra la composición con tonalidad oscura provista por los matices del dibujo.

El óleo sobre madera, de gran formato (192’5 x 160’5), de *San Jacinto* y *San Luis Bertrán*, del Museo de Bellas Artes de Valencia, procedía del convento de Predicadores. Los dominicos lo encargarían a Sariñena con motivo de la prosecución de ambos procesos, pues el de san Luis había iniciado en 1593, en tanto que la causa del fraile natural de Cracovia (s. XIII) esperaba la conclusión de la solicitud de canonización, la que

teca Nacional de Madrid. Juan Carrete-F. Checa Cremades y Valeriano Bozal, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xxxi, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 162 y 163.

¹⁵ Álvaro Sánchez, *El apóstol del Nuevo Reino San Luis Beltrán*, nota liminar de Guillermo Hernández de Alba, Bogotá, Editorial Kelly, 1955 (Biblioteca de Cultura Hipánica, vol. ix), p. 244, la oración completa es “Domine, hic ure, hic seca, ut in aeternum parcas. Señor, aquí quema, aquí corta para que en la eternidad me perdones.” Fernando Quiles García, “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, en María Cruz de Carlos, Pierce Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Estudios reunidos y presentados), *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velásquez, vol. 104, 2008, pp. 136 y 144, refiere que a los grabadores “les vino dada la plantilla y se limitaron a aplicar sus conocimientos para asegurar la fidelidad al original”.

fue publicada el 10 de abril de 1594.¹⁶ Es posible que los dominicos de la ciudad de Valencia les rendieran veneración en ámbito privado, como solían hacerlo también otros institutos religiosos. El par de dominicos representados tienen una nítida aureola de santidad, que podría haber sido aplicada posteriormente.

Benito opina que es de las primeras obras de Sariñena, esta apreciación consta en “su estilo frío y seco [que] se corresponde con las pinturas suyas documentadas entre 1580 y 1590, previas al conocimiento del estilo ribaltiano”.¹⁷ En la composición e iconografía presentes en esta pintura prevalece una simbiosis entre el cálido y cerúleo cielo que con el paisaje arbóreo enmarcan el triunfo de la salvaguarda de los íconos sagrados y la predicación sobre el significado de la cruz en tanto símbolo de la fe verdadera, testimonio sacramental que flanquean la imagen de la Maternidad Divina que no sin razón fue colocada en el centro del óleo.

En orden cronológico seguirían las muchas imágenes plásticas, anónimas, que se confeccionaron acerca de la vida del fraile y que formaron parte de la fiesta de beatificación en Valencia (1608). Con ellas los carros procesionales fueron revestidos decorativamente, se montaron grupos escenográficos en ellos mismos, más las imágenes desprendidas de la comedia a lo divino. Todos ellos forman un grupo apreciado que informan acerca de la selección de los pasajes de la vida de Bertrán y la contribución a su iconografía. En adelante, junto a otras representaciones plásticas citaré esas fuentes.

Retrato más conocido, también de la autoría de Sariñena y encargo del Patriarca, es el óleo sobre lienzo (98 x 88 cm) de *San Luis Bertrán adorando el Crucifijo* (1609), de Juan Sariñena, sito en una hornacina del

¹⁶ Company y Puig, *op. cit.*, pp. 26 y 35, es posible que el óleo haya sido la tabla central de un retablo; la desamortización de bienes eclesiásticos tuvo lugar entre 1835 y 1837.

¹⁷ Benito, *op. cit.*, p. 96, nota 12 y p. 101. El autor registra otra pintura de Bertrán (1601) de la autoría de Sariñena, por encargo de la Generalitat.

muro (lado derecho) de la capilla de nuestra Señora de la Antigua en la iglesia del Colegio de Corpus Christi de Valencia.¹⁸ En marzo de 1609 se pagaron 200 reales al pintor, por el concepto de este cuadro y otro que estaba “encima [de] la puerta de las reliquias”.¹⁹ [fig. 26] Así, contamos con este magistral ejemplo de Cristo como fuente de luz que se reitera en uno de sus siervos. Sariñena plasmó el rostro del fraile iluminado por una cálida luz, en tonalidad naranja, fuente luminosa que proviene de la que está pintada detrás del Crucifijo. La paleta colorística fue el recurso plástico de Sariñena para mostrar la santidad del siervo de Dios. La disposición frontal del Crucifijo y la de tres cuartos de Bertrán están en consonancia con la gran imagen de la Madre de la Antigua que preside la capilla. Proyecto y expresión acabada del amor del arzobispo Juan de Ribera hacia esa devoción monárquica como a Luis Bertrán, que para ese entonces estaba recién beatificado. Recordaremos que el dominico fue confesor del connotado Patriarca y uno de sus principales mentores en el camino a los altares.

Su composición se aparta de las anteriores porque tuvo la finalidad de exponer una reliquia del santo. Bertrán fue configurado de busto, en modo de orar con las manos juntas ante “un crucifijo de terracota sobrepuesto al lienzo”, del que se afirma “poseía San Luis Beltrán y era venerado como reliquia porque, según tradición, habló al bienaventurado”.²⁰ Éste, en opinión de Vidal era una alhaja, imagen de talla de Cristo crucificado colocado sobre la mesa donde estudiaba y ante la que sostenía coloquios.²¹ Saborit menciona un motivo de gran felicidad del fraile, quien dijo “Dios

¹⁸ Agradezco a la maestra Talía Martínez sus pesquisas para tener a la vista una magnífica fotografía, editada en el catálogo de la exposición *Pastor Sanctus Virtutis Cultor*, Valencia, Colegio del Patriarca, 2011.

¹⁹ Company y Puig, *op. cit.*, p. 32, nota 24.

²⁰ Benito, *op. cit.*, pp. 97 y 101, indica la existencia de otra imagen de Bertrán en uno de los paneles del retablo de las Ánimas de la Parroquia de Santa Cruz, Valencia, junto a otros patronos de los Maçip, igualmente de 1609.

²¹ Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 465.



26

San Luis Bertrán adorando el Crucifijo, Juan Sariñena, 1609.

Óleo sobre lienzo, 98 x 88 cm.

Hornacina en la capilla de la Virgen de la Antigua, Iglesia del Real Colegio de Corpus Christi, Valencia.

me ha hecho hoy una gracia grande, porque poco antes del aurora, teniendo abierta la ventana de la celda, se me ha aparecido nuestro Redentor puesto en la cruz, en la misma forma que estaba en el calvario”.²² La reiteración de esta creencia la podemos leer también en la inscripción del marco exterior de piedra que rodea esta pintura. Acerca de este óleo y de la devoción al crucificado, Vidal y Micó refiere que el Patriarca tuvo como reliquia el Crucifijo que fray Luis tenía en su celda y que para

consuelo común, la colocó en el Templo de su Real Colegio, en la Capilla de nuestra Señora de la Antigua, en un nicho labrado en la pared a mano derecha de la Capilla; donde se ve una Imagen de nuestro Santo como orando, y la Santa Imagen como la tenía en su Celda. Para guardar tan rico tesoro, le sirve de muro una rexuela de hierro, que la dexa patente, y la defiende de alguna indiscreta devoción.²³

Francisco Ribalta (1565-1628), catalán de nacimiento, llegó de Madrid a Valencia en 1599. De acuerdo con Benito, “el grueso de su obra representa el mejor capítulo de la pintura valenciana del siglo XVII”.²⁴ En esa boyante ciudad y entorno desplegó su maestría en el arte de la pintura en la iglesia de Corpus Christi (1606) y otros recintos eclesiales, gracias a la demanda de obra plástica debido al arzobispo Juan de Ribera. De su influjo pictórico se distingue el conseguido sobre Juan Sariñena; y otro beneficio fue el emprendimiento de la creación del Colegio de pintores en esa ciudad.

Una de sus contribuciones al arte de la pintura fue la consolidación de su vertiente naturalista manifestada en sus pinturas hacia 1620, forma de plasmar el mundo que agregó a sus “preocupaciones claroscuro-

²² Vicente Saborit (op), *Historia de la vida, virtudes, y milagros del beato Luis Bertrán, de la Orden de Predicadores*, Valencia, Casa de los herederos de Chrysost Garriz, por Bernardo Noguez, 1651, p.125.

²³ Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 465, de tamaño de un palmo.

²⁴ Benito, *op. cit.*, pp. 96, 114 y ss.

tas [y] tenebristas que ya había manifestado a lo largo de casi toda su producción”.²⁵ Estas consideraciones vienen al caso porque se le atribuye la pintura que se encuentra en la celda del Patriarca en el Real Colegio de Corpus, obra del primer cuarto del siglo XVII.²⁶ La información del inventario de 1695 sólo describe que, en la Sacristía de la iglesia del Real Colegio de Corpus Christi, había dos óleos de Bertrán: un cuadro del santo que estaba en “la sacristía primera a la cual asiste el sacristán; el otro, “un lienzo del Beato [...] en el aposento donde están los misales”.²⁷ Dijimos páginas atrás que uno de ellos fue el de Sariñena (1584), el otro ¿es éste atribuido a Ribalta? Reconocido maestro catalán a quien adjudican otras pinturas con tema bertraniano. [fig. 27]

En éste observamos rasgos tenebristas con detalles naturalistas, siendo un claro ejemplo de las corrientes de expresión artística que atraviesan el arte de esa etapa en Valencia, al mismo tiempo que refleja el gusto y demanda del comitente el patriarca Juan de Ribera, fundador del colegio y arzobispo- virrey de Valencia. En la composición, el pintor dispuso una doble espacialidad, adentro y afuera, que es descrita como “la escena bipartita”.²⁸ El espacio interior convencional es realzado por un cortinaje, y en paralelo la escena en el campo para ilustrar el milagro de la escopeta transformada en Crucifijo. Ámbitos necesarios para establecer la dialéctica entre vida interior del religioso y ejercicio de su ministerio asociado al milagro, expuestas jerárquica y simultáneamente con la finalidad de poner de relieve la transmisión de la Fe viva y verdadera.

²⁵ *Ibid.*, pp. 118 y 122, un par de ejemplos: *El Calvario* (palacio de la Generalidad) y la *Última cena* del retablo mayor de la iglesia de Corpus.

²⁶ Company y Puig, *op. cit.*, pp. 18, 52-55, fig. 11 y 24, “es una obra que creemos más cercana a Ribalta que a Sariñena, sobre todo por la marcada anatomía de las manos y facciones del rostro”.

²⁷ Igual, *op. cit.*, p. 295.

²⁸ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 302, este sistema compositivo se usó en las pinturas de formato alargado.

27

San Luis Bertrán y el milagro de la escopeta, atribuido a Francisco Ribalta, primer cuarto del siglo XVII.

Óleo sobre lienzo, 108 x 82 cm.
Colección del Real Colegio Iglesia y Museo de Corpus Christi, Valencia.



La configuración que el pintor hizo de algunas partes del cuerpo del beato es de un verismo cruento, no obstante el esquematismo de la figura y falta de volumen. Una importante diferencia, respecto a las pinturas precedentes que instauraron la representación del beato (1608), es la composición mixta a partir de un eje vertical, con la finalidad de proveer doble narrativa. Por una parte, el retrato sigue en cierto modo la *vera effigies* (1581) y, al mismo tiempo, la tipología que consagró Sariñena en el óleo de 1584. Esta última mediante la figura corporal de poco más de tres cuartos y el Crucifijo girado hacia la “mirada” de fray Luis; la configuración artificiosa y antinaturalista del hábito expone a todas luces que debajo de él no hay cuerpo.

En este espléndido óleo, las manos están representadas con rasgos de verosimilitud, cercanas a las de un cadáver, provistas de una delgada encarnación con venas, que recubre la morfología de los huesos; el semblante sin vida sobresale como una careta sobrepuesta a una cabeza cuya sección posterior es casi inexistente. La luz y la sombra realzan las cuencas oculares y acentúan los pómulos rehundidos y caídos. Todo este entramado de representación también forma parte de la intención de proporcionar una idea de la fisonomía del dominico riguroso, con los labios apretados y a través de su fragilidad corporal debida a su mermada salud y observancias. Otra parte de su configuración destaca el entregado amor a su Maestro, marcado por la oscuridad de sus ojos que parecen mirar hacia el objetivo central de su fe, el inseparable Crucifijo.

Es posible que el rostro haya tenido como base alguna de las mascarillas tomada a fray Luis, ya muerto, en algún momento de su larga velación. Conviene recordar que el cuerpo de Bertrán estuvo expuesto durante varios meses antes de ingresarlo al carnero o sepulcro del convento de Predicadores.²⁹ La frente amplia cubierta del fleco escaso, disparejo y agrupado en secciones y que cobró fortuna en otras configuraciones plásticas del siglo XVII. Por cierto, el tipo de fleco no es para

²⁹ Antist, *op. cit.*, pp. 173 y 174, 231 y 295, referencias al carnero de los frailes.



28

Detalle *San Luis Bertrán y el milagro de la escopeta*.

nada semejante a las dos obras analizadas de Sariñena (1581 y 1584, como tampoco a otras pinturas más tardías). Una fina aureola enmarca su cabeza.

El fondo contrastante en policromía y el manejo de la luz atenúan el acento penumbroso en el que se recorta la figura del beato, porque el pintor lo resolvió a través del cortinaje bermellón y los matices del celaje. Éste que cobija la narración del milagro de la escopeta cerca de la iglesia conventual de Santa Ana de Albaida, podemos interpretarlo como uno de los logros de Ribalta, condensado en la siguiente frase de Benito: “la concepción escénica de los paisajes, resultan absolutamente naturalistas”.⁵⁰ Tal parece, que como en otras obras plásticas, la primicia se la llevaron los eclesiásticos del Colegio de Corpus, porque no sabemos de alguna otra configuración, tan temprana, con el tema de la transformación de la escopeta en Crucifijo. Recurso novedoso en el sistema de iconografía bertraniana que, dicho de otro modo, es la “imagen dentro de la imagen”.⁵¹ En este ejemplo tiene una función complementaria, por lo que está colocada paralelamente a la figura del beato. [fig. 28] El milagro está representado en un escenario campirano donde fray Luis Bertrán de complexión un poco robusta recibe al caballero apeado de su caballo, quien erguido extiende su brazo que apunta al cuerpo del dominico; en tanto que la figura a la izquierda de fray Luis levanta los brazos con las manos abiertas, retórica gestual que expresa la maravilla del portentoso. Este recurso lo veremos replicado en la configuración del milagro de la fuente, en el grabado de Caudí. La figura masculina parece corresponder al fraile compañero de Bertrán, dado el color de la indumentaria; al fondo se ve la arquitectura de la iglesia parroquial. Este milagro está representado en sendos lienzos de gran formato, uno

⁵⁰ Benito, *op. cit.*, p. 125.

⁵¹ Jaime Humberto Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.-Fundación Gilberto Alzate, 2012, p. 106, que explica o complementa la imagen principal (*apud.*, Gállego).

neogranadino y otro español y en un par de estampas que examino en el capítulo de Colombia en este libro.

Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), imbuido del influjo ribaltiano y otros contactos, se revela como un pintor inmerso en la corriente naturalista y manejo de luz tenebrista presentes en el desarrollo de su obra a lo largo del segundo tercio del siglo XVII; ingresó al Colegio de pintores de Valencia, casi a los 17 años, a la muerte de los Ribalta y otros artistas, prácticamente quedó al frente de un demandante mercado artístico valenciano.³² Entre su numerosa producción interesan aquí algunas de sus obras de tema bertraniano. Ponz opina que los lienzos de Espinosa que están en los muros de la capilla de la iglesia de Predicadores son de muy buen gusto.³³

El óleo monumental de 3.84 x 2.27 m, *Muerte de San Luis Bertrán*, presidía el retablo del recinto exclusivo de san Luis Bertrán. Acerca del pintor, los especialistas han estrechado su relación formal y otros aspectos con el óleo de Zurbarán que representa a *San Buenaventura muerto*, (1629-1630).³⁴ En la configuración pictórica valenciana hay un extraordinario despliegue de iluminación contrastante que acentúa la expresión naturalista, la forma e indumentarias de los personajes, así como de las figuras celestiales. Dicha expresión encarnada en Bertrán, después de su biógrafo Antist fue retomada en la plástica y otros hagiógrafos. Fray José Favores la evoca al describir que fray Luis en su lecho de muerte, en medio de sus vehementes dolores, estaba acompañado del arzobispo Juan de Ribera, cuando repitió la frase:

³² Acerca del pintor nacido en Cocentaina, hay magníficos estudios: Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Madrid, Instituto Diego Velázquez CSIC, 1972, pp. 14-15, intuye que en Sevilla debió conocer a Zurbarán; Benito, *op. cit.*, pp. 278-281.

³³ Antonio Ponz, *Viaje de España*, preparación, introd. e índices adicionales de Casto María del Rivero, Madrid, Aguilar, 1947, p. 348.

³⁴ Pérez Sánchez, *op. cit.*, pp. 25 y 44-45, comentarios valiosos acerca de las cualidades de esta pintura y la identificación de los representados.

Domine, hic ure, hic seca, hic non parcas, vertiendo dulces lágrimas, besando las sagradas llagas de un Crucifijo, vuelto al Señor Patriarca le dijo: *Monseñor, despídame, y deme su bendición*, la cual recibida, descansó en paz, y rindió el alma en manos de su Creador, acompañándola los Ángeles, el supremo coro de los Serafines.⁵⁵

Un homenaje visual acerca de la muerte del venerable dominico, fue captado por el pincel de Jerónimo Jacinto de Espinosa (ca. 1653) en estrecha relación con la narración de Antist: “Entre los que allí se hallaron hubo cuatro, o cinco religiosos, y algunos seglares, y en especial Francisco Luys Blanes (que el año precedente había sido Jurado de Valencia) los cuales atestiguan con juramento, que vieron una luz a modo de relámpago resplandeciente al punto que expiró.”⁵⁶ Finalmente consumaba el anhelo, la meta de la entrega de su alma al creador y el perdón eterno.

Los cuatro lienzos que estuvieron colocados en los muros de la capilla referida, corresponden temáticamente a milagros de Bertrán, de los más divulgados. De acuerdo con Vidal y Micó fueron el “de la Cruz que imprimió en el árbol; el de la pistola, que convirtió en la Imagen del santo Christo; el del fuego, que apagó en Albayda; y el de la muger, que convirtió en Indias”.⁵⁷ Acerca de esta última temática hay referencias sobre el haber bautizado numerosos naturales en los lugares donde realizó su labor de conversión, Tubará, Santa Marta, etc. En cambio, al referirse a su virginidad se narra que quisieron tentarlo con una mujer en las Indias, por lo que se disciplinó cruentamente, tanto que el cielo le envió a las santas Magdalena y Catalina mártir.⁵⁸ De acuerdo con lo explica-

⁵⁵ Joseph Favores (OP), *Sumario de la vida del segundo apóstol valenciano, el glorioso padre san Luis Bertrán*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1671, p. 8.

⁵⁶ Antist, *op. cit.*, f. 253. Igual, *op. cit.*, p. 294.

⁵⁷ Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 407. Sánchez Pérez, *op. cit.*, p. 44, sitúa su hechura en la década de 1650-1660; de la última pintura no hay noticia de su paradero.

⁵⁸ Saborit, *op. cit.*, pp. 209 y 210. Favores, *op. cit.*, p. 5v., cabe recordar que este último pasaje formó parte de la comedia a lo divino (1608).

do antes, estos fueron encargados a Jerónimo Jacinto de Espinosa y en opinión de Pérez Sánchez el “conjunto hubo de ser una de las obras de mayor empeño y calidad del maestro”.³⁹ Con la desamortización pasaron a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia.⁴⁰

El *Milagro de la Cruz en el árbol* se dio a conocer en una fotografía publicada en 1916, y del par restante Pérez Sánchez vio parcialidades que le permitieron comprobar la presencia de paisaje en los temas representados; por ejemplo, el portento de la Cruz “presentaba una arboleda y las lejanías habituales. [Agrega] Notables, la apostura equilibrada y clásica de los grupos laterales, eco quizás de estampas italianas”.⁴¹ [fig. 29] ¿Habría una serie de grabados que formaran parte del expediente armado para el proceso de beatificación, o serían sólo encargos que acompañaron la recta final de canonización?

Lo cierto es que, el óleo *Milagro de la Cruz en el árbol*, de Jerónimo Jacinto de Espinosa, se localiza en la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia; su formato es vertical (como el de la *Muerte de San Luis Bertrán*). Es el mismo que fray Francisco Reginaldo publicó a color, con misma identificación y agregó que fue pintada en 1655.⁴² En su composición sobresale el eje vertical marcado por la altura de fray Luis Bertrán que está de pie junto a un árbol frondoso y de grueso tronco, donde se ve incisa una franja ancha atravesada por los brazos que dan forma

³⁹ Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 44, en la época de esta publicación, los lienzos estaban enrollados y en mal estado de conservación. Solución usual en varias partes donde se resguardan lo que hoy consideramos bienes culturales.

⁴⁰ Company y Puig, *op. cit.*, p. 36, nota 27, hay más retratos y escenas de la vida de san Luis, por ejemplo el óleo de 1724 del pincel de Evaristo Muñoz Estarlinch; el autor también denota la prolija producción del tema bertraniano.

⁴¹ Pérez Sánchez, *op. cit.*, pp. 44 y 45.

⁴² Reginaldo Francisco (OP), *SAN LUIS BERTRÁN. Misionero en Colombia Patrono de los maestros de novicios*, trad. del italiano por fr. José Bernardo Vallejo Molina (OP), Bogotá, Ediciones USTA, ESD Ediciones Estudio Dominicano, 2005, p. 37, aunque lo registra en la colección del Museo de Bellas Artes de Madrid.



29 *La Cruz grabada en el árbol*, Jerónimo Jacinto de Espinosa, 1655.
Óleo sobre lienzo, 4.05 x 3.33 m.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

a la cruz. Este foco de atención dispuesto de tres cuartos está realizado por la agrupación de figuras humanas en semicírculo, revestidas con vigorosa policromía y gestualidades convencionales que apuntan con la mano, aceptan y ven hacia el portento obrado por fray Luis en el Nuevo Reino de Granada, y sin embargo, no hay un solo tipo con aspecto de “natural” de las Indias. Comprobamos gusto y habilidad del pintor por medio del paisaje natural, la perspectiva de una montaña a lo lejos, la ramada y hojas detalladas de los árboles y el contrastante celaje. Efectivamente hay rasgos formales provenientes del manierismo italiano, posiblemente a través de estampas. Véase con el mismo tema la estampa romana de D. Raynaldo y Thiboust (1668).

Respecto a la ubicación y detalles plásticos del óleo del *Milagro de la extinción del fuego en Albaída*, cuando San Luis lo apacigua, se encuentra en el Monasterio del Puig, en él podemos apreciar “un amplísimo y profundo paisaje, con la villa en el fondo”.⁴⁵ Sobre este tema también conocemos la pequeña escena simultánea que Zurbarán pintó en su *San Luis Bertrán* (Museo de Bellas Artes Sevilla), la estampa de Lázaro Baldi y Albert Clouwet (1668), y por último, Pérez Sánchez nada dice del óleo del milagro de la pistola, en las fuentes anteriores se denominaba como *El Milagro de la escopeta*. Jacinto de Espinosa ¿dispondría de grabados para sus pinturas? ¿se inspiró en lo representado en el óleo atribuido a Ribalta? Preguntas que por ahora quedan sin respuesta certera. Sin embargo, en las descripciones escritas hay información, para este ejemplo en particular a partir del testimonio de Francisco Mora y lo recogido por Saborit en su hagiografía (1651), fuentes a las que me referiré en el inciso sobre la plástica en Colombia. En el ciclo pictórico de la capilla analizada prevalece el tema cristocéntrico, por medio de la cruz plasmada en un árbol, la pistola transformada en Crucifijo, la señal de la cruz en

⁴⁵ Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 45, hizo la observación que “Quizás por su defectuosa conservación produce un efecto más pobre y podría pensarse en una importante participación del taller”.

el aire para apaciguar el fuego y probablemente también se configuró ese signo en el momento de obrar la conversión de una mujer en Indias.

El óleo sobre lienzo del Convento de Predicadores (Valencia), atribuido al pincel de Jerónimo Jacinto de Espinosa, podría haber sido pintado a mediados del siglo XVII.⁴⁴ [fig. 30] Sus dimensiones son 72 x 60 cm, en él cotejamos la confluencia de tres definiciones iconográficas y plásticas plasmadas previamente por Sariñena en la *vera effigies* (1581) y en el retrato de 1584, así como en el óleo atribuido a Ribalta. Primero, la disposición de medio cuerpo y la postura de sus manos, la oración, las facciones con la crudeza del semblante cadavérico; segundo, el apego a un fondo oscuro y el Cristo girado hacia el religioso; tercero, el sesgo claroscuro y naturalista, más atenuado, línea de relación que el maestro Ribalta, dejara en el círculo de pintores de Valencia. Por lo que apreciamos un rostro y manos del, en ese entonces, beato Luis Bertrán, que Espinosa pintó con más carnosidad y un hábito en donde la textura de la tela, mediante la luz y la sombra, cae con cierta naturalidad.

En la sección superior del cuadro está el registro de la fecha de muerte de Bertrán “MURIO, 9”, y a mano derecha leemos “OCTO. 158[1]”. Este último número ha quedado debajo del marco. En apego al retrato verdadero y lo descrito por Antist, contiene un fragmento de la oración de san Agustín: DOMINE HIC NO PARCAS UT IN AETERNUM PARCAS. Este retrato o representación involucra cualidades emanadas de la verdadera

⁴⁴ Agradezco al doctor Alfonso Esponera Cerdán por permitir tomar fotografías. Company y Puig, *op. cit.*, p. 27, fig. 18; p. 40, fig. 26, una pintura anónima (Barcelona), siglo XVIII, la encuentro muy cercana a la obra de Espinosa, podría ser posible que su autor haya conocido el retrato del convento de Predicadores, en el que se inspiró pero al que le imprimió una expresión alejada del naturalismo del siglo XVII y también son diferentes los ojos semi abiertos y unas manos carnosas; p. 41, hay otro lienzo coetáneo, atribuido a Espinosa, en Castellón, en el que el pintor incluyó, además del Crucifijo y el cáliz con víbora, un rosario como parte del hábito y una calavera con flagelos de fibra orgánica. Este último referente icónico lo encontramos en una estampa del siglo XIX en México (de la colección de Tulane).



30

San *Luis Bertrán*, atribuido a Jacinto Jerónimo de Espinosa, mediados del siglo XVII. Convento de Predicadores, Valencia.

efigie. A esta tipología corresponde también el magnífico óleo de la Sala Capitular del Convento de Santo Domingo en Bogotá.

LOS GRABADOS DE LOS FESTEJOS EN VALENCIA (1671)

Junto a las pinturas de la capilla y del camarín de san Luis Bertrán, esplendoroso ornamento con que el cuerpo social honró a un hijo de Valencia, y que forma parte de la obra material realizada años antes de la publicación pontificia del ingreso al canon del beato Luis Bertrán, se sitúa el escenario visual montado en el convento de Predicadores. Este conjunto decorativo enmarcó los lucidos festejos de canonización, celebrados en Valencia los días 7 y 8 de septiembre de 1671. Del evento como de la configuración de algunos adornos, entre ellos el uso de grabados, existe noticia gracias a que el “Colegio de Notaría” auspició también la impresión del escrito de la celebración. Corporación que en su momento costeó la impresión de un cartel para difundir el festejo, que consistió “en un pliego de marca mayor, con un grabado del santo”.⁴⁵ De ese momento proviene una serie de grabados que después ilustraron el *Auto glorioso* (1674), tal como se detalla: “un grabado plegado con el adorno del pórtico del convento de Santo Domingo, 10 grabados de los jeroglíficos que se pusieron entre los adornos del pórtico, y otro grabado plegado con el altar mayor que se levantó en la iglesia con motivo de estas fiestas,

⁴⁵ Carmen Rodrigo Zarzosa, “Solemnes fiestas celebradas en Valencia por las canonizaciones de San Luis Bertrán y San Francisco de Borja en el año 1671”, p. 1000. PDF. Tomás López de los Ríos, *Auto glorioso, festejo sagrado con que el insigne Colegio de la preclara Arte de Notaría celebró la Canonización del Señor San Luis Beltrán*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1674, pp. 188 y 189, la imagen era de una calcografía muy fina, que se puso en los lugares más públicos de la ciudad de Valencia, que decía “Alegre demostración, y devoto culto, que el Insigne Colegio de la Preclara Arte de Notaría de la Ciudad de Valencia, dedica a las fiestas de la Canonización de su Patrón, e hijo San Luis Bertrán, en el Real Convento de Santo Domingo, en los días siete, y ocho de septiembre de 1673.”

dibujado por José Caudí y grabado por M.G [i].”⁴⁶

A partir de la reproducción de este último y de algunos datos de la relación escrita de 1674 sabemos cómo, figurativamente, se expresó el sólido “edificio” montado por la ciudad y el Colegio de Notaría. Este cuerpo social está presente en el basamento como en el pedestal central mediante la abigarrada y rítmica ornamentación de plumas.⁴⁷ A su vez, esos

⁴⁶ Rodrigo Zarzosa, *op. cit.*, p. 1000, el jeroglífico era pintado, dibujado, grabado en tarjas que formaban parte de las colgaduras de iglesias, calles, plazas, altares efímeros, carros, rocas. López de los Ríos, *op. cit.*, pp. 204-225, el primer jeroglífico, las armas de Bertrán, formó parte de los que se pintaron en el convento de Santo Domingo; el tema de los nueve restantes es alusivo a las virtudes del santo y apología del Arte de la Notaría bajo el amparo de los preclaros hijos de Valencia: Ferrer y Bertrán. El autor del *Auto* exalta a Bertrán mediante el pelicano, el lirio entre espinas, el ingreso de Ferrer y Bertrán a la Orden de Predicadores, el águila en su nido (el santo y los notarios), los hijos gemelos del Colegio Notarial, la protección de Bertrán sobre el Colegio, los “dos” libros del Arte de la Notaría, los dominicos a través del árbol de morera y el Fénix Bertrán.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 204, al explicar el jeroglífico referente a las armas de Bertrán, dice “por



miembros terrenales se ven identificados por los santos protectores de la corporación y ciudad: san Ginés, san Vicente Ferrer y san Luis Bertrán. Descripción prístina que sintetiza el corolario del patrocinio del cuerpo social en ese cometido y particularmente del notarial. [fig. 31]

A través del grabado vemos en cierta medida cómo debió ser la construcción efímera del templete que fue diseño y ejecución del “insigne Joseph Caudí. Medía 46 por 32 palmos de base y 72 palmos de alto”.⁴⁸ Retomo una selección de datos procedentes de la descripción de Tomás López de los Ríos, autor del *Auto*, con la finalidad de tener una mejor idea de la estructura arquitectónica dispuesta sobre un tablado que ocupaba todo el espacio del presbiterio de la iglesia de Predicadores; se informa también acerca de los elementos policromos, ya que desde su base lucía con revestimiento de alfombras, en las gradas tela azul y hojas de plata escarchada entreveradas de luces, entre otros detalles; además, la representación de los milagros, en los nichos (de doce por 17 palmos, ancho y alto), se hizo con figuras de tamaño natural y el cambio de iconografía como diré en su debido momento.⁴⁹ Escenas que en el grabado se ven como si hubieran sido pinturas.

Como se dijo antes, el grabado está firmado por “Ioseph Caudí pictor Valen. Inven delin.”, y por “M^o. G^o. Incidit.”. En él se ve el desplante del monumento que arranca de un zoclo poligonal del que sobresale el cuerpo central y su iconografía distribuida en varios planos y sectores que respalda e ilustra el ascenso de Bertrán al cielo; la jerarquización marcada por la ancha cornisa que da pie a la ascensión o nacimiento de

las plumas, que circuyen el escudo, se entiende el Colegio de la Notaría”.

⁴⁸ Rodrigo Zarzosa, *op. cit.*, p. 1005. El palmo equivale a 21 cm (del pulgar al meñique, mano de hombre). López de los Ríos, *op. cit.*, pp. 236 y 237, “y aunque el curioso halle algún defecto contra arte en esta lámina [grabado inserto en la obra], entienda, que ha sido falta del que la abrió, y no de quien hizo el dibujo, que fue el dicho Iusepe Caudí”. En el volumen que consulté no está digitalizado el grabado del monumento del presbiterio.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 232, arriba de cada milagro había un terceto.

san Luis Bertrán en la gloria. Alegoría presidida y flanqueada por escudos e inscripciones representativos de los poderes terrenales involucrados en la obtención del canon.

Sobre el zoclo escalonado destacan en primer plano los pedestales que elevan emblemáticamente a los tres protectores del Colegio Notarial, dos de ellos hijos de Valencia y de la corporación. En la base del pedestal del centro están los evangelistas, en relieve, representados por el tetramorfos: Lucas, Juan, Mateo y Marcos, base del Evangelio escrito; en su cúspide y entre nubes se aloja el vaso (cáliz) del que emerge el mal configurado mediante un corpulento dragón, que simbolizan la fe de Bertrán en Cristo y el libramiento de la muerte por envenenamiento en el Reino de la Nueva Granada. Siendo éste el motivo plástico de los más populares de la iconografía del santo valenciano, representativo de su amor a Dios y entregada misión, que evoca el favor divino sobre fray Luis. En tanto que los pedestales laterales son levantados por ángeles telamones para recibir sobre nubes, el de la izquierda, a san Ginés de Arlés, escribano, identificado por la espada en tanto instrumento de su martirio (parece que sostiene un libro); sobre el pedestal opuesto está san Vicente Ferrer con su clásica postura del dedo índice de su mano derecha, gesto con el que se indica su vehemente prédica acerca del juicio final, mediante la que exhortaba a temer a Dios y darle honor “*Timete Deum et [date illi honorem]*”.⁵⁰ El santo sostiene un libro de gran tamaño.

En el segundo plano y sobre la predela se localizan en relieve tarjas con animales que de acuerdo con el autor de la relación están asociados a los cuatro elementos: el león con la tierra, el delfín con el agua, el águila con el aire y la salamandra con el fuego. Éstos a su vez, se corresponden

⁵⁰ Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950, pp. 126 y 268, respectivamente.

con cada milagro figurado en la sección superior de cada animal.⁵¹ Así, de izquierda a derecha el primero que vemos es *El Milagro de la Cruz en el árbol*, portento obrado en la isla San Vicente (convencionalmente se ve un neoconverso de hinojos y manos en oración en juego simétrico con el pastor del cuarto milagro). De la representación en el monumento erigido en el presbiterio, López de los Ríos describe:

para esto se formaron diferentes árboles, y plantas artificialmente, de tal modo que se equivocara la vista entre lo verdadero, y lo aparente, y todas las figuras que había eran hechas al natural, y todas sus vestiduras de lienzo cubierto de oro, y pintura, guardando la porción en cada uno, según lo que se representaba, y el celaje formaba sus lejos a lo sutil de bien aplicado pincel, y adviértase que las figuras de este nicho, y las de los demás, todas estaban uniformemente vestidas.⁵²

Le sigue, *El Milagro del agua de la fuente de Ruzafa*, en el que se ve a una mujer sosteniendo un cántaro y a sus pies yace un enfermo. Puede referirse a dos de los milagros que fueron aprobados entre los primeros 18: a Ana Monfort, que estaba paralítica, le llevaron agua de la fuente de Ruzafa para que la bebiera, sanó al día siguiente; otros dos niños fueron lavados en la misma fuente.⁵³ Sin embargo, en la descripción que López de los Ríos hizo del monumento afirma que es *El Milagro de la fuente de Torrente* bendecida por el santo para que no faltase el agua, y en seguida describe el artificioso montaje tridimensional: “dispúsose esta fuente con un movimiento que parecía natural, imitándose con franjas de plata, y toda la ostención del campo con variedad de plantas

⁵¹ Rodrigo Zarzosa, *op. cit.*, p. 1004. López de los Ríos, *op. cit.*, p. 227. Aunque en el sector izquierdo del grabado, primero se alcanza a ver el águila, luego el león, el delfín y la salamandra.

⁵² *Ibid.*, p. 228.

⁵³ Saborit, *op. cit.*, pp. 379 y 380 y 510. Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 419.

imitadas [...] el Santo de estatura natural con la piadosa acción de bendecir la fuente”.⁵⁴

El tercero es *El Milagro en altamar* al hacer la señal de la cruz (de regreso a España, el capitán de la nao pide a Bertrán que vaya a la popa e implore). El autor del *Auto*, después de narrar literaria y dramáticamente el contexto del milagro, dice

con singular admiración habiendo imitado el mar con inquietas olas de velillo de plata, el Galeón tomaba toda la latitud del nicho, y en él todas las figuras de bulto con aspectos sentidos de su aflicción; en lo superior del nicho estaban los cuatro vientos figurados en cuatro rostros con las respiraciones artificiosas, el pais [paisaje] estaba pintado de borrascosas nubes, y entre ellas fingidos relámpagos que el arte formó, explayándose de cuando en cuando entre ellas; siendo a veces susto lo que buscaba deleitoso la curiosidad.⁵⁵

El último es el *Milagro de la extinción del fuego en Albaida* (Valencia) con el signo de la cruz y se ve a un pastor que ruega al fraile. Interrumpo los comentarios a este discurso de palabra e imagen, con la finalidad de denotar que en el imaginario actual se mantiene la creencia de la potestad divina sobre los cuatro elementos, mediante la invocación implícita en la oración que hay detrás de la “estampita” que se vende en la Ciudad de México, en la que leemos:

Oración a San Luis Beltrán. En el nombre del Gran Poder de Dios, Omnipotente y Eterno, pido permiso para invocar el Santo nombre de San Luis

⁵⁴ López de los Ríos, *op. cit.*, p. 229. *Procesos informativos de la beatificación y canonización de San Luis Beltrán*, introd. y transcripción de textos del padre Adolfo Robles Sierra (OP) y trad. de los textos latinos del padre Miguel Llop Catalá (OP), Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1983, pp. 331 y 522, en los testimonios, el milagro se identifica como *La lluvia milagrosa en Torrente*, que a raíz de la señal de la cruz hecha por Bertrán llovió en ese lugar y la fuente cercana no se secó como otras.

⁵⁵ López de los Ríos, *op. cit.*, p. 230.

Beltrán que cura toda clase de males, para conjurar en aire, fuego, agua y tierra, elementos de la naturaleza que deben penetrar en la salud, fuerza y vigor y que esta bendición permanezca con la voluntad Divina aquí, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén.⁵⁶

Respecto al grabado del siglo xvii (y monumento levantado en la canonización) infiero que se privilegia el milagro sustentado en un discurso dogmático en la fe de Jesucristo, que abreva en el pensamiento de santo Tomás de Aquino. Saborit dejó una larga y profunda exégesis sobre este punto, al que me referí párrafos atrás para responder ¿con qué armas los santos hacen milagros? Con la oración y la potestad divina. Pero no sería posible sin la fe, que “dispone al hombre” y que está fundada en la omnipotencia divina; así, expone que los milagros no son hechos por “las causas naturales, sino las causas superiores; y la fe no hace argumento de las cosas naturales, y sensibles, sino de las cosas superiores y divinas”. El autor citado cierra de modo contundente que el varón apostólico Bertrán “en todas sus obras fue un perfecto imitador de la fe”.⁵⁷

Esta creencia plasmada sintéticamente a través de la cruz o la señal de ésta, en tanto símbolo de Fe y en calidad de eje de la obra ministerial y amor de Bertrán, y por la que fue salvado de morir en las Indias. Esta última referencia es el centro compositivo en el grabado, como lo fue en el monumento levantado en la capilla mayor de la iglesia, que vincula la narración plástica de sus acciones y base para su elevación al cielo. Por todo ello, junto al ejercicio de las virtudes ya señaladas y más, fue premiado con la aureola de santidad.

El conjunto de los milagros representa la postestad divina sobre los cuatro elementos. En el primero de los portentos realizados por Ber-

⁵⁶ La estampa de formato pequeño, 6.06 x 4 cm, la imagen seleccionada y recortada procede del óleo atribuido a Zurbarán. Muchas gracias a la maestra Ugalde.

⁵⁷ Saborit, *op. cit.*, pp. 146-148 y 150. Fe que se sustenta en sus virtudes, en tanto rasero para ser considerado al premio de la santidad: humildad, caridad, esperanza alentadora de la voluntad, castidad, etcétera.

trán se exalta el establecimiento de la fe verdadera, la materialización de la Iglesia de Cristo arraigada en las Indias mediante la manifestación sobrenatural de su inscripción en un árbol (éste a su vez símbolo de Jesucristo, árbol de vida) enlazado a la predicación, conversión y la oportunidad de redención del alma como premio de fe; en el segundo, se realza la propiedad curativa del agua proveniente de la fuente de Ruzafa y de la de Torrente; el tercero y el cuarto, demuestran la fe en el amparo de Jesucristo, a través del signo de la cruz que como una constante de la potestad divina se manifiesta por medio de su siervo Bertrán, la fe que apacigua la tormenta sobre el mar y que apaga el fuego amenazante. Favorecido porque se le deparaba todavía una larga misión en tres ejes: educativa, ministerial y predicación entre los moriscos, además de la conciliación reformadora de convento e Instituto.

Los milagros configurados en la sección central disponen de mayor espacio visual. A guisa de ejemplo, el peligro en el mar por la tormenta que agita las velas y que eleva las olas fue apaciguado por la señal de la cruz. Dejo la palabra a fray Antón Ballester (OP), quien explica que lo escuchó algunas veces de boca de Bertrán:

que, cuando venía de las Indias a España, se movió una grande tormenta y que se pensó perder la nave en que el dicho santo Fray Luis Bertrán venía y que el patrón que gobernaba dicha nave le rogó al dicho santo Fray Luis Bertrán que se pusiese a la popa de la nave y le rogó también que cuando viese las grandes olas las bendijese. Y cuando venían las olas grandes [...] las santiguaba haciendo con su mano derecha hacia ellas la señal de la cruz y que, acabada de hacer dicha señal de cruz hacia esas ondas, dichas ondas cesaban y quedaba la mar tan llana como si no hubiera habido tormenta.⁵⁸

En la Bula de canonización se puso de relieve su amor a Dios y al prójimo que lo empujó ir a la Nueva Granada y por medio de sus ser-

⁵⁸ *Procesos informativos...*, p. 352.

mones llevar a cabo la conversión de los naturales. Así, *El Milagro de la Cruz en el árbol* fue interpretado como “el bautismo en fe de la vivífica cruz” porque fue persuasivo en la conversión del cacique y en otros casos, donde también erradicó al demonio mediante su destrucción y quemó sus chozas, bautizó a los indios para conseguir su “salud eterna”; muchas veces ingirió veneno y “venció sin daño este peligro de la vida”, la señal de la cruz en momentos de amenaza lo libró de peligros.⁵⁹

En el centro de la sección superior del grabado, dos ángeles son los encargados de llevar el alma de san Luis Bertrán al ámbito celestial. Tal como lo refirió un testigo del proceso, el dominico Francisco Climent explicó que una señora vio cómo el día de la muerte de Bertrán fue subido al cielo por dos ángeles.⁶⁰ La santidad de Bertrán se ve dignificada mediante su postura corporal, de hinojos, con los brazos extendidos y la felicidad en su cara; y a su vez, por el haz de rayos de tonalidad diferenciada que emanan del cuerpo santo, y que compositivamente se enmarcan por una almendra de nubes que se entrelaza con una más pequeña que encierra el nombre de Dios.⁶¹ A sus lados no podía faltar la compañía de ángeles músicos. Armonía musical de cornetas, menestriles y sacabuches, además de resplandores que varios testigos afirmaron haber escuchado y visto (celda, iglesia, sacristía) cuando murió fray Luis el 9 de octubre de 1581.⁶²

Los escudos laterales son: el de Carlos II y equidistante el de la “Religión de Santo Domingo”, se remata con el del Papa que lleva un mote

⁵⁹ Bula en Vidal y Micó, *op. cit.*, pp. 433, 434 y 437. Saborit, *op. cit.*, p. 62, ante las fieras; p. 94, en el mar.

⁶⁰ *Procesos informativos...*, p. 124.

⁶¹ En el grabado está escrito IOBA, en hebreo, Jehová o Yahvé. Mucho agradezco a la doctora Nelly Sigaut las puntualizaciones a este respecto.

⁶² *Procesos informativos...*, pp. 53, 57, 287, 336, 357, 400. López de los Ríos, *op. cit.*, p. 235, la parte cóncava estaba pintada de blanco y estofada provista de un sistema de iluminación traslúcida.

en filacteria: SCRIBA DOCTUS QUI DE THESAURIS SUIS PROFERT.⁶⁵ Que traducido dice: “el escriba docto que de sus tesoros saca”. La frase está tomada de San Mateo, 13, 52. Sin embargo, el segundo de los escudos citados no se corresponde con lo figurado en el grabado. Una larga filacteria contiene la siguiente cita del Apocalipsis, 21, 4: ABSTERGET DEUS AB OCULIS EIUS OMNEM LACRIMAM, que significa “Limpiará Dios de los ojos de él toda lágrima”.⁶⁴ El resto de la decoración geométrica y naturalista es una suerte de abundancia, representada por puntas de diamante, círculos, recuadros, mascarones del grutesco con listones, guías de frutos y follajes, angelitos, querubines, pinjantes.

Las narraciones resultan ser los escenarios o espacios de representación más persuasivas en la cultura de lo visual, ante el peligro de la muerte. Si volvemos atrás en la biografía del ascenso de Bertrán a los altares, observaremos que esta selección temática recuerda el éxito de los tablados en las calles, en la comedia a lo divino y las imágenes plásticas que se pintaron y se recrearon en los carros procesionales, los que provocaron impacto y curiosidad en la población cuando se celebró la beatificación en 1608. Por ejemplo: “En el tablado de enfrente [de la casa de don Jaime Bertrán —su hermano— donde nació] había un mar, y por él navegaban unas naves: movíase una borrasca y saliendo el Santo a la proa de la nao, echaba su bendición, y cesaba la borrasca; era esto muy de ver.”⁶⁵ La fama de Bertrán en calidad de amparo en el mar y asociada al milagro de la tormenta cuando él retornaba a la Península es evocado con el bergantín *San Luis Beltrán*, que en 1810 circuló de Cádiz al puerto

⁶⁵ Rodrigo Zarzosa, *op. cit.*, p.1004. López de los Ríos, *op. cit.*, p. 254.

⁶⁴ En este caso como en el anterior son frases tomadas libremente de las fuentes bíblicas citadas. Agradezco al doctor José Molina la localización y traducción de las mismas.

⁶⁵ Vicente Gómez (OP), *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la Beatificación del glorioso padre San Luys Bertrán*, Valencia, Juan Crisóstomo Garriz impresor, 1609, consigna pormenores de los involucrados en esta etapa, p. 21.

de Montevideo.⁶⁶ En la portada del *Auto glorioso*, se asienta que la dedicatoria es para la “muy Noble Leal y Coronada ciudad de Valencia” (tal como se observa en el escudo que la preside).⁶⁷

En el Colegio de Corpus Christi (Valencia) hay una pintura en lámina de cobre, de pequeño formato, atribuida a José Orient (1649-1690). Bien explica Vives-Ferrándiz que su temática es un milagro escasamente conocido en la hagiografía y en la plástica, lo que la hace singular en su iconografía y la convierte en un complejo de interpretación, porque su contenido apunta en varias direcciones y que podemos situar en la hagiografía acerca del dominico de estudio. El autor la registra con el título idóneo *El milagro del árbol surgido entre San Luis Bertrán y un atacante*, fundamentándolo en cierta medida con lo registrado por Saborit.⁶⁸ Esa información está hilvanada en el capítulo XVIII relativo a los milagros que “obró Dios en las Indias por intercesión del Beato Luis Bertrán”.⁶⁹

⁶⁶ El juzgado de Arribadas de Cádiz concede licencia a José de Ballesteros (capitán de las milicias urbanas de Buenos Aires), 6 de febrero de 1810. José Ballesteros-Arribadas, 440, n. 177.

⁶⁷ Entre los “mayorales” hay un homónimo del santo, posiblemente un integrante de la familia, como lo fue su primo Luis Beltrán (OP), “natural de Barcelona, hijo del convento de Santa Catalina Mártir de dicha ciudad, religioso de rara vida y santidad después de un año de prisión en la cárcel de Homura fue quemado vivo en la misma ciudad jueves 29 de julio de 1627”. “Petición del dominico Juan de Polanco de pedir limosna para canonización de mártires”. ¿10 de febrero de 1665? ES.41091. AGI/25/FILIPINAS,81,n.76. La portada y jeroglíficos están reproducidos en V. Mínguez, P. González Tornel, I. Rodríguez Moya, *La fiesta barroca: el reino de Valencia (1599-1802): Triunfos barrocos*: volumen primero, Castelló, Universitat Jaume, Consell Social, 2010, pp. 283-294.

⁶⁸ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, “El milagro del árbol surgido entre San Luis Bertrán y un atacante. Complejidad de una obra de José Orient”, en *ARS LONGA*, núms. 14-15, 2005-2006, pp. 175-179.

⁶⁹ Saborit, *op. cit.*, p. 89, narra que un indio iracundo “desenvainó su espada con ánimo de quitarle la vida; pero Dios que no desampara los suyos, y quería guardar su Siervo para que granjease más almas para el cielo, crió en aquel instante un árbol entre el Indio, y el Santo, y cuando fue a descargar el golpe, en vez de dar en el Santo dio en

La fuente de apoyo del hagiógrafo y procurador de la causa de canonización fue una obra de “Justino Melchouicense, Autor grave Polaco de nación”, quien escribió sobre seis portentos “grandes” de Bertrán, uno poco conocido “El milagro del árbol santo en las Indias”, éste que se interpuso para salvaguardar la vida del fraile cuando un indio lo atacó con su “espada” (pues había sido reprendido en un sermón, por su lujuria), el árbol recibió la tajada. Con lo que afirmaron que Dios había obrado un gran prodigio para defender a fray Luis Bertrán, como lo hace con sus predicadores.⁷⁰ En la comedia a lo divino de 1608 fue representado mediante la interposición de una rama de árbol.⁷¹ El procurador Favores es sintético en su descripción, dice: “Y otra vez tirándole un indio; a quien el santo había reprehendido, un golpe con una espada, súbitamente entre el agresor, y el Santo, nació, y se levantó un árbol crecido, que recibió el golpe, y hoy día se conserva, y le llaman el *árbol santo*”. [fig. 32]

El comitente debió solicitar al pintor representar el milagro con algunos elementos clave para su comprensión, el segundo plasmó mediante el lenguaje plástico la frustrada acción del agresor provisto de dos espadas. La incorporación de otros individuos, no descritos en la

el árbol, con que el Santo quedó libre. A aquel árbol llaman en las Indias árbol santo”. Vives-Ferrándiz, *op. cit.*, pp. 176, 178 y 179, el autor revisó críticamente otras fuentes y refiere que el tema se incluyó en el ciclo de seis lienzos que Gaspar de la Huerta pintó para la capilla de San Luis Bertrán en la iglesia del Convento de Predicadores (Valencia), pero lamentablemente se perdieron con la desamortización. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando y de la Historia de Madrid, 1965, t. II, p. 302, registra que el pintor murió en 1714 y comenta otros de sus cuadros del convento e iglesia.

⁷⁰ Saborit, *op. cit.*, pp. 89 y 90, (*apud* t. II, p. 204, núm. 91), y “en otra ocasión libró al Santo con el árbol de la Cruz sacrosanta, convirtiendo una pistola en Cruz”. Favores, *op. cit.*, p. A6.

⁷¹ Teresa Ferrer Valls, “Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de san Luis Bertrán en Valencia (1608)”, en José Luis Canet Vallés [coord.], *Teatro y prácticas escénicas, II La comedia*, Londres, 1986, p. 178.



32

El milagro del árbol surgido entre San Luis Bertrán y un atacante, atribuido a José Orient (1649-1690).

Óleo sobre lámina.

Colegio de Corpus Christi, Valencia.

hagiografía, son en cierto modo testigos de lo sucedido. Me apoyo en la reproducción publicada en blanco y negro, por Vives, para decir que la configuración fue compuesta mediante un escenario construido y por lo tanto imaginario. En su contenido predomina el sometimiento y la implantación de la fe cristiana en un juego de opuestos: naturales y españoles, la espada y la religión, el campo y la ciudad. Conuerdo con Vives en que la “escena pintada acontece al aire libre, en un curioso lugar delimitado por sendas arquitecturas”.⁷² Efectivamente, un ámbito exterior que evoca esos tiempos de conquista y sometimiento, al mismo tiempo de conversión persuasiva en la que participó fray Luis Bertrán en el Nuevo Reino de Granada. La fragmentación de una cultura coexistente con la naturaleza es más que evidente ante la arquitectura europea, de prosapia renacentista, que se despliega en los extremos de la composición y detrás del grupo de seglares, donde despunta un pedestal con una escultura varonil con el brazo derecho levantando un martillo.

Vemos que el tamaño y la gestualidad del “indio” son desproporcionados. Él está revestido de indumentaria europea del siglo XVII tal como lo sugiere la moda del yelmo con plumaje. Este hombre despunta en primer plano, su mirada está dirigida hacia el gran árbol protagónico, Jesucristo simbólicamente presentado en calidad de árbol de vida protege a fray Luis Bertrán; el cuerpo contorsionado del “atacante” acentúa la sorpresa sobrenatural de la interposición que expresa la grandeza divina y el servicio espiritual suministrado por el egregio valenciano. Por ello, al dominico se le representó con el brazo derecho levantado y su mano que apunta con el índice hacia el árbol de vida, el dogma cristiano se acentúa también con el arma espiritual e iconográfica que porta Bertrán, el cáliz de significación compuesta, ingesta de veneno durante el ejercicio ministerial (según hemos desglosado páginas atrás); la modestia del fraile ante el portento del árbol está detallada en su semblante con la mirada baja y solemne. Sin duda el rostro arquetípico de Bertrán, consumido por

⁷² Vives-Ferrándiz, *op. cit.*, p. 175.

la falta de buena salud, es hermoso. Éste en dos canales de belleza, la que se expresa desde el interior, así como la habilidad del pintor al reflejar un tipo de varón evangélico.

Los demás individuos plasmados en la pintura y que participan en el milagro son nativos y españoles. En la sección a mano izquierda, de difícil nitidez, hay un hombre tirado que levanta su brazo derecho con la mano abierta. Por los restos de indumentaria de plumas suponemos que se trata de un natural caído al suelo ¿de la sorpresa? Arriba de su cabeza, otro que viste penacho de plumas mira hacia su frente, y en el siguiente plano hay un soldado caracterizado por casco atado a la barbilla, también con la mirada hacia el árbol. En el lado opuesto no podía faltar un compañero de Bertrán, como estaba dispuesto por regla a los dominicos que debían incursionar de par en par, a imitación de los apóstoles. Por lo que en su tarea de prédica del Evangelio y conversión le acompañó un hermano de hábito. Éste que vemos configurado, sí, con un gesto de admiración, con los brazos abiertos, la cabeza girada y la mirada puesta en la fronda del árbol. A su costado y atrás hay un testigo de la tierra, ataviado de plumas, que también observa lo sucedido.

Toda esta elocuencia figurativa ahí reunida para exaltar un milagro en las Indias con el árbol santo. Esta pintura me hace recordar la fusión entre Bertrán y Jesucristo, que percibí al leer una descripción de las fiestas de beatificación, que cito en seguida. El carro de los Cerrajeros y Herradores era tirado por ocho salvajes, había en él un gran peñasco del que manaban cuatro fuentes que regaban un jardín en el que “había un hermoso árbol [cuyo tronco era abrazado por el beato], y en todas las ramas (que eran muchas) estaban los milagros hechos del Santo; y en el remate del árbol, su gloriosa muerte [...] cada uno de sus milagros, asentaban sobre las flores de las ramas, como frutos de aquel árbol santo”.⁷⁵ En esa alegoría del jardín del Edén y el árbol del Paraíso, Je-

⁷⁵ Gómez, *op. cit.*, pp. 27 y 28, en otra sección del jardín se representó al beato con cáliz en una mano y la serpiente (signo del veneno).

sucristo es el árbol de vida al que Luis Bertrán abraza, la identificación del camino tomado por el dominico hacia su Maestro, estaba redondeada con el mote del carro procesional: “Es el árbol de mi vida/ Mis obras los frutos fueron,/ Yo el tronco de do nacieron”.⁷⁴

Es oportuno hablar de la relevancia de la narración escrita para llevar a cabo una interpretación de lo representado en la plástica, tal es el ejemplo de la obra de José Orient. De lo contrario incurrimos en una lectura desviada, libre, que no es aplicable para este tipo de arte devocional. A lo que voy es que podríamos leer que la figura del hombre, es un europeo, un cruel capitán español que con dos espadas domeña a un natural, caído sobre el suelo; que el conquistador regó sangre en la tierra renombrada Nuevo Reino de Granada y que la acción del religioso no hace sino recordar al capitán hispánico que existe Dios, ahí presente. En tanto que, el otro religioso sufre y clama al cielo ante la ignominia hecha por un soldado. Mientras que los demás son espectadores de la presencia divina a través de un árbol.

Por otra parte, hay que tomar en cuenta que no parece casual que Saborit, en seguida de la descripción del milagro aludido, en el capítulo siguiente relata el retorno de fray Luis a España, y que lo empieza con la narración de la inmensa pena de Bertrán de haber sido testigo del maltrato a los naturales. Dice así: “porque le daba grande congoja ver la crueldad de algunos Conquistadores, y Encomenderos; los cuales no solamente mataban muchas veces a los Indios sin razón por cosas ligeras, sino que impedían la predicación”.⁷⁵ La observancia y convicciones de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 28, en otro peñón había una choza pequeña dentro de la que Luis Bertrán se disciplinaba. Ferrer Valls, *op. cit.*, p. 164, relaciona el autocastigo corporal de Bertrán con la tentación de una mujer en Indias, que también fue representada y referida con un mote en el carro de referencia.

⁷⁵ Saborit, *op. cit.*, pp. 90 y 91, para redondear prosigue con un supuesto, que cuando el fraile predicaba habría un encomendero que echaba a los indios de las iglesias y con maldición les instaba a trabajar; agrega, ellos no tenían armas y estaban casi desnudos o completamente. Luego continúa apoyado en Antist que la razón de su determina-

Bertrán se unen a la herencia lascasiana y a la de muchos otros religiosos, la defensa de los indios. Mi interpretación doble de la composición pictórica, va en este otro sentido donde no sólo se buscó evocar lo sobrenatural en torno a la actuación de Bertrán en el Nuevo Reino de Granada, sino también la delación de cierta realidad. No sabremos si fue petición expresa del comitente de la lámina o libertad del artífice al escuchar el relato ¿De quién es la invención de esta configuración plástica?

Debido a lo anterior, inferimos que en esta pintura hay una fusión de temas, organizados en una dialéctica narrativa de milagro y veracidad, con la presencia de actores y escenarios de dos mundos culturales. Sin duda hay un sustrato milagrero bertraniano y que es adecuadamente enunciado por Vives en el título del óleo sobre lámina, que también se evoca en el correspondiente a la escopeta transformada en Crucifijo que fue resultado de la reprensión de pecados en un sermón.

Como hemos visto hasta ahora, el árbol como la cruz y el signo de ésta son recurrentes en la vida ejemplar de Bertrán y están asociados a prodigios obrados por la divinidad a través de su siervo. En el mismo eje hay otras manifestaciones de poder sobre el agua, el aire y el fuego que están ejemplificadas en varios milagros, por ejemplo en el monumento de la canonización que fue levantado en el convento de Predicadores de Valencia, antes comentado. Esta pequeña pintura es grande en afirmación ideológica, por la que perseveró Bertrán en el Nuevo Reino, por sus prendas o virtudes fue electo prior de Santafé pero tuvo que obedecer y regresar a Valencia antes que pudiera participar en avivar el fuego de la ignominia. Hay que tener presente que la virtud de la obediencia fue calificada en la santidad de la Contrarreforma. Hay mucha más obra bertraniana en Valencia, entre el siglo XVII y XIX, que relaciono con otras

ción de volver a Valencia fue una carta que el obispo Bartolomé de Las Casas le envió, donde le exhortaba a “que se emplease muy de veras en la conversión de los Indios, y que mirase bien como confesaba, y absolvía a los Conquistadores, y Comenderos”.

pinturas y en otros apartados, particularmente cito un grupo de ellas correspondientes al siglo XVIII.

SAN LUIS BERTRÁN APÓSTOL DE LAS INDIAS

La estampa del primer tomo de los *Sermones* de Bertrán (Valencia, 1688), ilustra a plenitud el resultado del ministerio ejercido por el dominico valenciano en el Nuevo Reino de Granada, él fue erigido visualmente, tal como lo expresa el rótulo, en “S.tus Ludovicus Bertran Indiarum Apostolus”.⁷⁶ [fig. 33] El grabado anónimo es en cierta medida una versión parcial del correspondiente a *El Milagro la Cruz en el árbol* (Roma, 1688), es decir el arquetipo particular del protagonista indiano, ya que representa el principal lugar donde fray Luis predicó un sermón sobre la fe cristiana. De tal forma que las figuras humanas y su gestualidad, la iconografía y el escenario exterior son elocuentes acerca de los frutos espirituales obtenidos por el egregio dominico en aquel campo humano sensible y plagado de ritualidad, cualidades vistas con interesante aprecio según lo asentado en un sermón en Valencia: “Dije de Indias, en la sierra de Santa Marta, lo que veneran y respetan los indios [son] los ídolos y templos, etc., que noche y día por sus horas cantan y bailan, y tienen unos braseros perpetuos con muchos olores de incienso y otras resinas”.⁷⁷

La composición desplegada en formato vertical plantea sutiles tránsitos del primero al tercero de los planos. En los dos primeros concu-

⁷⁶ La estampa se localiza después de la tabla de contenidos y antes de la p. 1. anónimo, ca. 1688, en Luis Bertrán, *Obras y sermones que predicó y dejó escritos el glorioso padre y segundo apóstol valenciano San Luis Bertrán* [...] salen a luz de orden del ilustrísimo, y excelentísimo señor don fray, Juan Thomas de Rocabertí [...], Valencia, imprenta de Jaime de Bordazar en la plaza de las Barcas, vol. I, 1688.

⁷⁷ Lorenzo Galmés Mas, *San Luis Bertrán. Forjador de hombres y misionero*, Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1982, p. 95.



33

*San Luis Beltrán apóstol de las
Indias, grabado anónimo,
ca. 1688.*

re cronológicamente la narración, un natural sostiene la vasija emblemática de su fe en Dios, ya que la pócima venenosa que los naturales le dieron a beber a fray Luis en Santa Marta fue transformada en víbora; después, en su recorrido por el río Magdalena pasó a una isla denominada Cabo San Vicente, de su estadía, el grabado ilustra la predicación de la fe verdadera conducente a la conversión de los naturales por medio del Crucifijo y el instrumento de oración eficaz para la salvación del ánima. Todo un compendio evangélico que nutre, además, el contenido escrito de Bertrán en los *Sermones*, editados por uno de sus más consumados mecenas en la etapa de canonización. Así, en el sector central domina en toda su extensión la prédica cristocéntrica dominicana a través de san Luis vestido del hábito blanquinegro, quien en mano fuerte enarbola a Cristo y en la otra sostiene el rosario. La otra figura importante es la del nativo principal que acude en canoa, de la que baja, para escuchar al fraile; la recepción de éste y de la mujer (que en el lado opuesto hace juego simétrico) está representada por la postura del cuerpo y las manos que implican admiración.⁷⁸ Por su parte el joven compañero de fray Luis, que expresa el compromiso de su fe, redondea la demostración del gran logro de los hijos de santo Domingo en las Indias. Cierro esta interpretación con una cita de Rocabertí para realzar el fulgor aureolado del “Apostólico Varón, que ilustró también entrambas partes del Orbe, Europa, y América con los resplandores de su doctrina”.⁷⁹

San Luis Bertrán apóstol en las Indias es un tópico que observaremos multiplicado en la plástica de finales del s. XVII y dieciochesca, la tipología e iconografía de los naturales es todo un tema que vemos también en varios ejemplos, comenzando por el de Raynaldo (1668), el grabado de

⁷⁸ Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca...*, p. 256.

⁷⁹ Texto del prólogo del segundo volumen de Luis Bertrán, *Obras y sermones que predicó y dejó escritos el glorioso padre y segundo apóstol valenciano San Luis Bertrán* [...] salen a luz de orden del ilustrísimo, y excelentísimo señor don, fray, Juan Thomas de Rocabertí [...], Valencia, imprenta de Jaime de Bordazar en la plaza de las Barcas, vol. II, 1690, p. 2.

Paul Spier (1671-1699) del Museo de Monza, el óleo de Alanís en San Jacinto de Sevilla, en las pinturas del reino católico polaco, entre otros; así como el del paisaje arbóreo, incluida la lagartija, y las vistas de lejos.

UNA IMAGEN DE RECOGIMIENTO EN SEVILLA

El prototipo de san Luis con la doble capilla calada blanquinegra (la de la túnica y la de la capa) tiene su origen, al parecer, con el óleo que Francisco de Zurbarán pintó para el convento de Santo Domingo de Porta Coeli (Sevilla), ahora en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Correspondería al periodo *ca.* 1636-1638, pero Delenda plantea que quizá fue pintado *ca.* 1638-1640, e indica también que la pintura formó parte del encargo que los dominicos hicieron al pintor extremeño.⁸⁰ La relevancia de este ejemplo en la iconografía bertraniana salta a la vista por varias razones entrelazadas: la solicitud que los dominicos de un claustro reformado formularon a un maestro de la pintura, tan diestro como receptor de las peticiones de sus mecenas residentes en el puerto cosmopolita y de enlace con las Indias. La temporalidad de la obra plástica se inserta en los caminos trazados para diseminar la devoción en la etapa de beato. Primero, con el respaldo que la Congregación de Ritos y el pontífice emitieron en un Breve, de octubre de 1610, para que en todos los conventos de la Orden de Predicadores y en otros ámbitos de la Monarquía, fuera del Reino de Valencia, también se le celebrara con oficio y misa el día de su fiesta; segundo, el reemprendimiento en 1618 del empuje

⁸⁰ Procedencia por la desamortización de 1840. Odile Delenda, “El mecenazgo y la propaganda de los dominicos en la obra de Zurbarán”, en Miguel Cabañas *et al.* [coords.], *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, CSIC, 2008, p. 518, el convento se situaba extramuros de la ciudad del Guadalquivir, en el barrio de San Bernardo.

para su canonización, después de previos intentos, año en el que la Curia determinó que dos milagros estaban bien probados.⁸¹

Debido a la importancia de la pintura en un contexto de expansión del culto al beato y la representación de sus portentos considero necesario no sólo analizarlo en relación a lo que se produjo en México, una pintura de Cracovia y en la denominada mascarilla (Colombia), sino además retomar algunas noticias históricas aisladas sobre la procedencia de la pintura que se resguarda en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. La finalidad, tal como lo enuncié párrafos atrás, es entender, en la medida de lo posible, a la obra en su espacio, saber a qué sitio fue destinada, por qué y en qué momento. Afortunadamente, del tema de los dominicos y Zurbarán en Sevilla se han esclarecido varios aspectos, como la petición de los comitentes, el tipo de convento para el que fue encargado y la respuesta plástica del maestro de pintura, ya que es comparada respecto a otros encargos.⁸²

Un punto que me interesa destacar es la caracterización plástica de un varón evangélico a 20 años de elevado a los altares, en calidad de beato, y cómo la representación establecida con ambos capuchones puestos prevaleció en las siguientes temporalidades y en otros lugares del orbe hispánico. La complacencia de la representación zurbaranezca sobre Luis Bertrán por parte de los dominicos tuvo su repercusión en la fijación de la iconografía que exhibe, pues fue acogida en Nueva España, lo que permite visualizar que su recepción en estas tierras hizo fortuna en tallas y óleos de finales del siglo XVII e incluso de la siguiente centuria, en las casas dominicas de la Provincia de Santiago de México como en las adscritas a la de San Miguel y los Santos Ángeles de Puebla. Parte del conjunto plástico novohispano muestra, en calidad de medio visual,

⁸¹ Lucas Loarte (OP), *Historia de la vida, milagros y virtudes del glorioso San Luis Bertrán del Orden de Predicadores*, Madrid, por Francisco Sanz, en la imprenta del Reyno, 1672, pp. 334-337.

⁸² Delenda, *op. cit.*, pp. 507-522.

la circulación de los modelos vinculados al gusto e intenciones de los mentores, pero también la evidencia de la continuidad y aceptación de un modelo, en este caso establecido por Zurbarán en el puerto de Indias, que también fue reproducido en Colombia, Canarias y Polonia. No tenemos más datos que los proporcionados en los óleos.⁸⁵

Las dimensiones de la pintura son elocuentes, 2,09 x 1,55.⁸⁴ El óleo presidía un retablo, que Ponz describe como “de buena arquitectura, con dos columnas”. Éste se destinó al sector del brazo izquierdo del crucero de la iglesia conventual de Porta Coeli, haciéndole par otro semejante dedicado a “San Enrique”, de apellido Susón, el místico renano del siglo XIV (beatificado hasta 1831). Esta última situación canónica muy tardía no le había restado las muestras de honra con que sus hermanos le distinguían, dados sus escritos proclives al cultivo del espíritu y al ejercicio de la contemplación a partir del modelo y fuente de sabiduría, su Maestro Jesucristo; este principio de observancia entre los frailes de hábito blanquinegro se complementaba con la oración y el estudio, experiencia adquirida que se enfocaba a su principal labor: la predicación para obtener el “consuelo de las almas, instituto propio de nuestra sagrada Religión”.⁸⁵

No sin razón, en el dueto que nos ocupa los frailes denotaron los dos polos de la observancia dominica, la vida contemplativa y la activa. Ésta particularmente a través de la predicación y labor misionera de fray Luis Bertrán.⁸⁶ Sin duda, dos columnas de la Orden de Predicador-

⁸⁵ Como bien sabemos el uso del capuchón sobrepuesto no es exclusivo de Bertrán, lo llevan el dominico Savonarola, fray Pedro Bedón evangelizador en Ecuador y Colombia, un santo Domingo (de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos), varias representaciones de san Francisco de Asís; algunos otros santos dominicos de la serie de esculturas de gran formato en la nave de Santo Domingo de México, entre otros.

⁸⁴ Delenda, *op. cit.*, p. 246 (*apud* Guinard), hay alguna pequeña diferencia con la del beato Susón.

⁸⁵ Saborit, *op. cit.*, p. 38. La expresión está contenida en las Constituciones de la Orden de Predicadores y reiterada en las crónicas dominicas.

⁸⁶ Delenda, *op. cit.*, p. 519.

res reformada, replicados simbólicamente mediante los soportes de sus retablos, éstos que estaban colocados uno frente a otro en el crucero de la iglesia citada, expresando así los principios revalorados y representados por un fraile renano y otro valenciano, en la puerta y puerto a las Indias Occidentales y las Indias Orientales. Además, es otra muestra de cómo se honraba a quienes eran considerados varones santos en el ámbito interno de la Orden de Predicadores. Ejemplo de esta convicción la mencioné con el óleo *San Jacinto y San Luis* (mandado hacer para el convento de Predicadores de Valencia).

Prosigue Ponz con su opinión: “San Luis Beltrán con el cáliz y sierpe en la mano. Hay en estas pinturas, que hizo Zurbarán, vivas expresiones y bellos campos de paisajes”.⁸⁷ Efectivamente, el ámbito natural es prevaleciente. Cabe precisar que justo en este óleo no se configuró una copa o cáliz, sino un “bernegal”.⁸⁸ Recipiente del que sale un dragón. Este motivo plástico o atributo que en otros ejemplos tiene forma de serpiente, convencionalmente alude al veneno consumido por Bertrán en el Nuevo Reino de Granada. Por lo que es un signo del mal que representa el daño a un varón de Dios y es señal contundente del favor divino con el que contaba, al mismo tiempo que al ser librado de morir se exalta la conceptualización de milagro. Desde esta premisa observamos que el dominico hace el signo de la bendición con su mano derecha, para oponerse enfáticamente al dragón erguido y amenazante. De acuerdo con lo expuesto en otras páginas de este libro, esta dialéctica la encontraremos en representaciones en las que el símbolo del mal sale de un cáliz. Pero, otra variante de interpretación icónica implicada, que ya señalé, fue orientada más tarde en una dirección significativa y asociada a la fruición y

⁸⁷ Ponz, *op. cit.*, p. 798 (t. IX, carta v), esta es una obra de 1786. Acerca del dominico alemán véanse Salvador Sandoval Martínez (ed., introd., trad. y notas), *Beato Enrique Susón. Autobiografía espiritual (Vita)*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2001; Salvador Sandoval Martínez (ed., introd., trad. y notas), *Beato Enrique Susón. Diálogo de la eterna sabiduría*, Editorial San Esteban, 2002; y Delenda, *op. cit.*, p. 518.

⁸⁸ Company y Puig, *op. cit.*, pp. 18 y 19.

profundidad con que fray Luis celebraba la Eucaristía (argumentada en la hagiografía escrita por Loarte en 1672 y otros textos).

Continuamos con la obra pictórica encargada por los dominicos de Porta Coeli. En el siglo XIX, Ceán Bermúdez describió datos complementarios del programa artístico, del que afirma: “S. Henrique Susón en el retablo colateral del lado del evangelio, y S. Luis Bertrán en el de frente, ambos del tamaño del natural, y en los zócalos varias historietas de sus vidas”.⁸⁹ Bien se trasluce el interés del superior y religiosos residentes de transmitir la relevancia del par de hermanos dentro de su Instituto y ante la sociedad, ya que sus figuras presidieron sendas estructuras de madera en el crucero de la iglesia, en cuyos bancos se pintaron otras facetas de su vida ejemplar nada más y nada menos que simbólicamente ubicadas en el zoclo del retablo ¿Cuáles habrán sido las escenas de la vida seleccionadas por los dominicos para que sus propios miembros y los asistentes a la iglesia de Porta Coeli de Sevilla conocieran las virtudes de Bertrán? Quizá habría que hurgar en las descripciones de las fiestas de beatificación y en hagiografías precedentes a la pintura en análisis.

Primero, cedo un espacio para comentar la representación pictórica que Zurbarán hizo de fray Luis. Hay que considerar que el óleo de poco más de dos metros de alto, fue el centro del único cuerpo del retablo, y es dominado por la figura del fraile. Éste es presentado mediante la tipología de cuerpo completo, formato instaurado por Juan Sariñena a finales del siglo XVI en el óleo sobre madera de *San Jacinto y San Luis* (convento de Predicadores de Valencia-Museo de Bellas Artes de Valencia). Sin embargo, el tipo de figura monumental, en solitario, lo consagra plenamente Zurbarán con su óleo; advertimos su influjo en el siglo XVIII, en un hermoso óleo de la colección del Museo Regional de Nayarit (México).

El retablo donde se alojaba el gran óleo debió estar al pie de un altar de ara, muestra fehaciente del empeño de la Orden de Predicadores por establecer y difundir el culto ante su representación plástica, lo que ga-

rantizaría los necesarios bienes materiales para sostenerlo y, por supuesto, contribuir en su causa de canonización. La deferencia que los residentes del convento le hicieron a una figura representativa de la reforma espiritual de su Instituto, no podía ser menos, pues justo en Sevilla antes de mediar el siglo xv se había fundado esa casa dominica a empeños del carismático fraile reformista Álvaro de Córdoba (beato) y, por otra parte, la acogida a otro religioso Luis Bertrán que en el siglo xvi contribuyó en el Reino de Aragón a la reforma interna de la Orden de Predicadores y también a la expansión apostólica del catolicismo entre la gentilidad.

Mediante esas representaciones se buscaba el reconocimiento de la contribución de los dominicos en esos polos complementarios y en su proyección dentro de la sociedad. Esfuerzo redoblado por el creciente ascenso y frutos de la Compañía de Jesús, con la canonización no tan lejana del fundador de los jesuitas Ignacio de Loyola y el misionero de las Indias orientales Francisco Javier.⁹⁰ Dos miembros de un moderno Instituto, representativo del clero reformado y que para entonces se expandía con el respaldo regio, favorecido por las élites hispánicas establecidas en América, a su vez encargados de la educación de sus descendientes y de los hijos de los caciques. En este contexto, además de los otros factores citados hay que evaluar la necesaria difusión que hacían los dominicos respecto a sus modelos de santidad enfocados a sus claustros y entre los sectores sociales y parroquiales.

En el contrato de este conjunto plástico estipularon la forma en que se había de representar a Susón, lamentablemente el documento se ha perdido.⁹¹ Por lo que carecemos de esa información para saber el logro de la comunión entre comitente y artífice reflejado en la configuración

⁹⁰ Diana Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo xvii*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008, p. 405, ascendió con ellos, santa Teresa de Ávila y san Isidro, representantes de otros ámbitos poderosos: el femenino en el claustro y el masculino en la corte regia.

⁹¹ Delenda, *op. cit.*, p. 519, *apud*. Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, les éditions du temps, 1960, p. 73.

visual. ¿Ésta se formuló a partir de una narración oral y/o escrita? De saberlo, aportaría indicios sobre la invención a cargo del dibujante (pintor), quien imaginativa y compositivamente desarrollaría lo solicitado sobre determinado tema, ya que “La Inventio de la imagen dependía de la intención a la que se quería persuadir”.⁹² De modo que el artífice, en principio, tendría que “buscar los argumentos para persuadir hacia la causa, lo que se traducía en el saber qué elementos emplearía para la composición, el tipo de color, el uso de ornato, y hasta la elección misma de la escena que quería representar entre las múltiples posibilidades”.⁹³

En el campo de la práctica de la pintura de aquella época es inevitable acudir a la opinión del pintor y tratadista Francisco Pacheco, quien escribió alrededor de 1638. Abreva en otros autores para explicar que la invención procedía al menos de dos aspectos que podemos resumir en la habilidad de construir plásticamente una idea, ésta que se haya en una historia o relato. Textualmente expone que proviene de tener “buen ingenio [...] y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas, y de la noticia de la historia, y mediante la figura y movimiento de la significación de las pasiones, accidentes y afectos del ánimo, guardando propiedad en la composición y decoro de las figuras”. Más adelante retoma la idea para redondear que “la invención es la fábula o historia que el pintor elige, de su caudal o del ajeno, y la pone delante en su idea”.⁹⁴

También tendría que estar en consonancia con el pedido del comitente, quien solicitaría un tipo de representación según su intención,

⁹² Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca...*, p. 50, a partir de la retórica explica las cuatro fases de la representación de algo: “la Inventio, es decir la búsqueda de argumentos verdaderos o verosímiles que hacen posible la causa”; la Dispositio, relativo al orden y distribución “de las cosas halladas en la Inventio”; “Elocutio, el traslado al lenguaje de las ideas halladas en la Inventio y ordenadas por la Dispositio; y llegar a la Actio, “la realización del discurso, la puesta en escena”.

⁹³ *Loc. cit.*

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 50 y 51. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 281.

anhelo u objetivo ¿Cuál habría sido la petición específica de los dominicos, qué pasajes de la vida de Bertrán eligieron? ¿Cuál la vida ejemplar en la que abrevaron? Acerca de la última pregunta habría que considerar que para entonces existía ya un importante corpus hagiográfico del que echar mano, además de la edición de la obra de Antist (Valencia 1582), la de fray Luis Martí (1583 y 1584 que incluye una estampa);⁹⁵ las reediciones de Antist en varias ciudades y entre ellas la de Sevilla (1585) y su versión aumentada de 1593 que también se imprimió en Sevilla (1615);⁹⁶ la publicación de Baltasar Juan Roca (Valencia, 1608) con motivo de la beatificación y que contiene novedades, la *Relación de las fiestas [...]* (Valencia, 1608) o la respectiva de fray Vicente Gómez (Valencia, 1609).⁹⁷ Lo cierto es que Zurbarán creó un tipo de dominico observante forjado en la espiritualidad de la Provincia Dominica de Aragón, un varón evangélico que misionó ejemplarmente en las Indias y en donde sufrió atentados a su vida por ejercer la predicación, convertir y bautizar a sus semejantes. Recorramos con cierto detalle el óleo para aproximarnos a sus planteamientos o de cómo resolvió plásticamente la solicitud de la comunidad conventual dominica. [fig. 34]

En este óleo es elocuente el equilibrio compositivo, entre la figura central y los altos árboles que flanquean al santo, así como el manejo de la luz. La perspectiva o el lejos generado por grupos humanos, la densidad arbórea, el depósito de agua y la montaña rocosa que como las grandes ramas invaden la atmósfera de matices blancos y grises. En esta pintura

⁹⁵ Company y Puig, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁶ Delenda, *op. cit.*, p. 520.

⁹⁷ Entre otras que menciono en el primer capítulo de este libro, véase Emilio Callado y Alfonso Esponera Cérdan, “San Luis Bertrán. Un dominico en tiempos de reforma”, en Emilio Callado Estela [coord.], *Valencianos en la Historia de la Iglesia II*, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2008, p. 140, nota 1; Adolfo Robles Sierra, “Ensayo bibliográfico de San Luis Bertrán”, en *San Luis Bertrán. Reforma y Contrarreforma española*, presentación de Lorenzo Galmés (OP), Valencia, 1973, pp. 19-28; Ferrer Valls, *op. cit.*, p.174.



34

San Luis Beltrán,
Francisco Zurbarán,
ca. 1636-1638. Óleo
sobre lienzo. Museo de
Bellas Artes de Sevilla.

como en la atribuida a Ribalta vemos que la claridad disipa la penumbra, ésta que es representada por nubes oscuras en el ocaso del día.

La anatomía y encarnación del semblante es mortecina, los labios cenizos y los insinuados ojos carecen de vida. Se adscribe en cierta medida a las obras precedentes en Valencia, pero sin el riguroso verismo del cadáver huesudo. Delenda plantea el posible conocimiento de la mascarilla sacada a fray Luis, que es conservada en el Colegio del Patriarca de Valencia, posiblemente a partir de la que Juan Sariñena realizó varios retratos y que alguno de ellos “sirvió seguramente de modelo a Zurbarán, lo que explicaría su aspecto cadavérico”.⁹⁸ No obstante esta opinión del modelo de rostro que haya tenido presente Zurbarán, no fue el de la *vera effigies*, pero sí cercano al óleo de Sariñena de 1584. La capacidad del manejo de sombras permite visualizar cómo acentuó éstas y atenuó el paso del blanco de la túnica con la encarnación de su cara.

En tanto que la configuración de unas manos fuertes, carnosas, respondió a la representación de otra faceta del religioso dominico valenciano, memoria de su vida activa en el Nuevo Reino de Granada al ejercer la predicación apostólica. Por ello Zurbarán configuró al beato con toda la significación de varón santo con la que ya era honrado por los dominicos. Sostiene el arma de su victoria sobre la muerte, el recipiente con el veneno simbólicamente transformado en dragón, revestido de pinceladas color rojo alusivas al martirio, y esta condición evoca a los

frailes residentes de Porta Coeli una convicción y entrega de vida por amor a Dios y a la difusión de su Credo. En uso de su libertad artística, Zurbarán regala a la vista un espléndido tazón de plata, lejos de aplicar un principio de fidelidad al relato.

El maestro extremeño resolvió magistralmente la envoltura de la figura masculina que domina la composición, la textura y la caída plegada del hábito blanquinegro fue coronada con ambos capuchones calados, correspondientes al hábito y a la capa.⁹⁹ Todo el conjunto es de una elegancia sin par, con la finalidad de enmarcar al tipo de sujeto ideal, ejemplar para los residentes de Porta Coeli y la sociedad. Observamos que de la zona oscura del suelo hacia arriba transitamos a los milagros representados en escenas simultáneas y en seguida la luz se abre paso sobre las penumbrosas nubes. En el centro de este segmento superior destaca un filo dorado que forma un halo elíptico que corona la castidad de fray Luis Bertrán. Ésta que, a su vez, está denotada por la blancura de la túnica con el escapulario y por un pequeño segmento del cinturón de castidad, apéndice de la correa de cuero que aflora en la sección inferior. La memoria de esa prenda virtuosa fue pintada también en el óleo de Osuna (Sevilla) y Nayarit (México); la llevan otros santos dominicos.¹⁰⁰ Entre la rica colección de reliquias del Colegio hay una identificada como la correa de san Luis Bertrán. La túnica y el escapulario caen sobre la oscuridad de la superficie terrestre, Luis Bertrán no es ya de este mundo, pero una vez que subió al cielo regresó a la tierra en calidad de beato para establecer el vínculo de los hombres con Dios. Zurbarán atendió los anhelos de los patronos del ciclo pictórico en Porta Coeli, quienes evocaron y celebraron la imagen triunfal, el nacimiento a otra vida, mediante la gran figura erguida del beato.

⁹⁹ “El hábito de la Orden consta de túnica blanca con escapulario y capilla blanca; capa y capilla negros y correa de cuero con rosario”, véase *Libro de las Constituciones y ordenaciones de la Orden de los frailes Predicadores*, Madrid, Editorial OPE, 1985, p. 68.

¹⁰⁰ La tiene el hábito de santo Domingo, del pincel de Juan Correa (1675-1715), Colección de la Profesa (México).



35 Detalle del milagro de la extinción del fuego en Albaida, en *San Luis Beltrán*, Francisco Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Zurbarán dispuso dos escenas simultáneas a uno y otro lado de Beltrán, quien simétricamente está delimitado por dos inmensos árboles. [fig. 35] A la vera del fraile en un claro, el pintor recreó el conocido *Milagro de la extinción del fuego en Albaida*, justo en el momento en que fray Luis hizo la señal de la cruz y los pastores se arrodillaron. En el lado opuesto, construyó la labor de predicación del dominico en un escenario exterior, auxiliado poderosamente por el Espíritu Santo y situado sobre un montículo para hacerse notar y oír ante la audiencia integrada por campesinos, moros y hasta un judío, tipos étnicos y lingüísticos con sus propios credos que caracterizan la población de Valencia; el paisaje que cobija la escena, no está exento de simbolismo pues a un costado hay un árbol vetusto y detrás de él una cueva, que acentúan su credo y el otro polo de sus observancias. [fig. 36] La configuración bien podría titularse “La inteligible prédica de san Luis”, pues está planteada visualmente en una especie de Pentecostés, por medio de ancho y denso resplandor dorado y para convenir que es la divinidad quien le insuflaba el don de entendimiento en sus ámbitos de predicación en el Reino de Aragón y, posteriormente, en el Nuevo Reino de Granada. Esta es expresión también de la *Inventio* de Zurbarán, a partir de la narración hagiográfica y de los testimonios recogidos para el proceso de santidad, textos en los que se registraron que fray Luis predicaba en valenciano (romance) y en castellano, que todos le entendían. Más allá de esta asociación que no sólo atañe



36 Detalle de la predicación en Indias, en *San Luis Beltrán*, Francisco Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

a Bertrán, cabe recordar que Jesucristo resucitado se apareció a los once apóstoles y les dijo, entre otros mandatos, que hablaran lenguas nuevas (Marcos 16, 17). Otros detalles acerca de este Evangelio, la encontrará el lector con mi interpretación del óleo de Querétaro (México).

Los pasajes y elementos que codifican la vida de Bertrán, pintados por Zurbarán, forman parte de ese camino trazado de trayectoria en el ascenso a los altares (canonizado en 1671). ¿Cuáles habrían sido los momentos de su vida elegidos para exornar el banco del retablo? ¿Reiteraría alguno de los temas de las escenas simultáneas del óleo central? La predicación y los premios recibidos están más que ejemplificados, no descartaría la recreación de alguno de sus retratos con el Crucifijo y la oración de san Agustín; quizá alguno de los pasajes magnificados en los carros procesionales y en la comedia a lo divino de 1608: *La muerte de fray Luis*, *El ascenso del alma al cielo*. Con estos óleos del pincel de Zurbarán, ca. 1636-1640, entre otras obras más o menos coetáneas, los dominicos contribuyeron a la construcción del culto en los altares para afirmar la santidad de Luis Bertrán, más allá de la designación oficial de beato. Esta voluntad es, a su vez, expresión de la permanencia de las ideas en torno al concepto de santo antes de las últimas décadas del siglo XVI, pero también expresión contundente de los cambios que se agolpaban en cuanto al rigor del examen de las pruebas.

UN HITO ICONOGRÁFICO EN OSUNA (SEVILLA)

El óleo anónimo de las últimas décadas del siglo XVII, de la iglesia de Santo Domingo de Osuna, es por antonomasia un repertorio iconográfico de san Luis Bertrán que observaremos replicado parcialmente en óleos novohispanos, posteriores. En principio, de la existencia de esta pintura nos enteramos que es de gran formato y que fue restaurada en 2017, mediante fotografías y datos proporcionados en el Blog de Arte y Restauración.

Conservación y Restauración de Bienes Culturales.¹⁰¹ Después, obtuve información acerca de la procedencia y de la intervención especializada de la pintura, gracias a los textos facilitados por la restauradora Cristina Leonor Pérez García. De este modo sabemos que la pintura al óleo se encuentra en el muro a un lado del altar mayor y que sus medidas son 1.36 x 2.09 m. De su estado anterior puntualizaré que el lienzo, compuesto de varias piezas, fue reentelado e intervenido diferenciadamente. En la última restauración, los especialistas aplicaron una metodología coherente con el estado de conservación que involucró estudios y la aplicación de técnicas de reintegración reversible, con lo que le recuperaron al óleo su visibilidad completa, además de garantizar su estabilidad y perdurabilidad al recomendar los cuidados necesarios. Ya que contamos con el reporte de intervención, cedo la palabra a los autores:

se realizaron catas en la capa pictórica, con las que determinar un óptimo y homogéneo nivel de limpieza. [...] además esta fase serviría para eliminar todas aquellas intervenciones poco acertadas. Tras los estudios previos se determinó una limpieza físico-química mediante la utilización de un sistema acuoso gelificado de pH variable, el cual nos permitió eliminar tanto la suciedad incrustada como los barnices oxidados, sacando a la luz la estética original de las obras [también en la santa Isabel de Hungría] sin eliminar su pátina original. [...] Una vez finalizado el proceso de limpieza, se procedió a enrasar el estuco aplicado en su intervención anterior, para posteriormente aplicar una primera capa de barniz y poder estucar y enrasar el resto de lagunas. [Después] se procedió a reintegrar la gran cantidad de lagunas que presentaban ambas obras mediante un criterio reversible e ilusionista, con el objetivo de devolverle a cada imagen una lectura completa, así como su unidad potencial.¹⁰²

¹⁰¹ En <https://restaurablog.wordpress.com/2018/04/04/restauracion-lienzos-de-gran-formato-san-luis-bertran-y-santa-margarita-de-hungria/> (fecha de consulta: 29 de junio, 2018).

¹⁰² Cristina Leonor Pérez García y Adrián Robles Andreu, “Restauración de dos óleos sobre lienzo de gran formato pertenecientes a la iglesia de Santo Domingo de

Posiblemente la pintura fue encargada por los dominicos para honrar su reciente canonización, tal como lo expresa la nítida aureola. Signo de haber recibido “la inmarcesible corona de la gloria y de la vida que Dios prometió a cambio a quienes lo aman”.¹⁰³ [fig. 37] La figura monumental de san Luis Bertrán, dispuesta de tres cuartos, se despliega para presentar en sus manos la iconografía que lo identifica profusamente: el cáliz con la serpiente y un enorme Crucifijo (con varios niveles de interpretación que desglosa a lo largo del libro). Pero, este discurso plástico no debió ser suficiente, en ese momento, para caracterizar las diferentes obras llevadas a cabo por tan consumado fraile dominico. Por lo que, en el primer plano de la pintura, se incluye la compañía de un ángel que sostiene un gran libro abierto en tanto que reposa una pierna sobre un grueso volumen. Es posible identificar el primero con la Biblia, en tanto fundamento escrito de la fe cristiana y fuente de sabiduría por excelencia, que Bertrán contribuyó a propagar en su predicación apostólica y que transmitió en su reiterado cargo de maestro de novicios.¹⁰⁴ Sentido al que sumamos a plenitud el concepto de magisterio en lo espiritual y escrito a través de sus sermones, porque redundan en el objetivo de salvación del ánima.¹⁰⁵ El libro abierto, valga la reiteración, está abierto a la interpretación dado el significado polisémico en el ministerio de Bertrán, porque también podría representar el Misal para el día a día en la liturgia, celebración en la que el fraile era asiduo, pues la finalidad era comulgar con Dios previa confesión, lo que demostraba su entrega al ejercicio sacramental (tal como lo he citado a partir de las hagiografías). En otras representaciones el libro es más pequeño y lo he identificado

Osuna”, en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, núm. 19, 2017, pp. 138-140. De los mismos autores, “Informe de Intervención de dos óleos sobre lienzo. San Luis Bertrán y Santa Margarita de Hungría”, PDF, 20 pp.

¹⁰³ Juan Molano, *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, nota editorial, ed. del texto latino y trad. de Bulmaro Reyes Coria, México, IIF-IE-UNAM, 2017, p. 286.

¹⁰⁴ Acerca de este último punto, Pérez García y Robles Abreu, “Informe...”, p. 6.

¹⁰⁵ Callado y Esponera, *op. cit.*, pp. 168-180.



San Luis Bertrán, anónimo, s. XVII.
Iglesia de Santo Domingo, Osuna.

con el Breviario que llevaba consigo también para la vida diaria de un religioso, así lo veremos plasmado en grabados. El libro en el suelo, pisado por el ángel, podría referirse a testimonios de otras creencias consideradas falsas por el catolicismo y frente a la verdadera religión.

Entre las pinturas conocidas, que por su procedencia pudieran haber tenido mayor difusión en el ámbito artístico, consideramos la alegoría monumental que Baciccio pintó para los dominicos de Roma, que podríamos identificar como un importante antecedente de la fórmula que incluye de modo protagónico, ángeles y libros abiertos en torno a Bertrán. Eso sí con diferente disposición respecto a lo que posteriormente un pintor haría en Osuna, pues en la obra italiana Luis Bertrán es secundado por los ángeles al rendir adoración a Jesús crucificado. En grabados europeos de finales del seiscientos y primeras décadas del siglo XVIII, observamos el tamaño grande de la cruz, que previamente no es característico; en ellos también hay un ángel sosteniendo un libro, a veces con más figuras angelicales. Particularmente, en estos aspectos y la construcción de un escenario exterior o en el camino desde donde se avista una iglesia, es representativa la estampa del grabador Michiel Bunel (9.8 x 7.3) activo en Holanda; al pie de la configuración leemos “S. Ludovicus Bertrandus”.¹⁰⁶ El otro ejemplo es una curiosa alegoría grabada (13.5 x 7.8), en cuyo medallón está representado el santo con sendos atributos y un ángel al costado que sostiene un libro grande, también en un ámbito campirano. Al pie su identificación “S. Ludovicu Bertra.”¹⁰⁷ Tiene una larga inscripción en alemán, que traducida dice: “Mira la red y la cuerda del infernal cazador, para atrapar almas, por todo el mundo

¹⁰⁶ La estampa está coloreada. En <https://www.ebay.es/itm/santino-incisione-1600-s-ludovico-bertrando-dip-a-mano-m-bunel/> (fecha de consulta: 22 de septiembre, 2018). Nació en Holanda en 1670 y murió en Amberes en 1739. En <http://www.biografischportaal.nl/persoon/37366027> (fecha de consulta: 10 de noviembre, 2018).

¹⁰⁷ En <https://www.ebay.es/itm/santino-incisione-1600-s-ludovico-bertrando/> (fecha de consulta: 22 de septiembre, 2018). La traducción es del doctor José Molina.

extendidas, de las cuales trampas sólo escapan quienes renuncian a sus concupiscencias y se proponen luchar por Dios. S. Laur. just. Escapad del mundo malvado. Para las personas espirituales del Orden”.

Retomamos la pintura de Osuna para destacar otros aspectos. El suelo y el fondo neutro no disturban el gran foco de atención sobre los personajes y elementos pedagógicos concentrados. San Luis lleva sobrepuesta a medias la doble capilla (muy ajustada desde el cuello y detrás de las orejas y el occipital); su cabeza es pequeña con un peinado inusual si lo comparamos con la serie de retratos valencianos, está provista de rostro anguloso sugerido por las mejillas rehundidas y mentón redondeado. Es una mixtura de rasgos que denotan a un hombre maduro y al mismo tiempo idealizado mediante los grandes ojos concentrados en el Crucifijo, la boca carnosa enmarcada por el vello ralo del bigote. Entre los accesorios de la indumentaria dominica resalta el apéndice del cinturón de cuero (castidad), el rosario y el detalle de la elegante botonadura de los puños, solución esta última que veremos en el óleo del Museo de El Carmen (igualmente en otros de finales del siglo XVII). Para concluir, este óleo comparte elementos de dos tipologías, aquella en la que san Luis de modo preponderante exhibe sus armas, y, la segunda que involucra al ángel y los libros. Ambos canales emblemáticos también fueron replicados por el pintor del óleo dieciochesco de Querétaro y, en la segunda variante, presente en la pintura más tardía de Zacatecas. Relación que como en otros casos podría explicarse por la existencia de algún grabado que circuló entre la propia Orden de Predicadores, de modo que se integra felizmente a un circuito de comunicación estrecho entre Europa y México. Cierro este recorrido sevillano con la memoria de la estampilla de 1965, que reproduce la imagen de san Luis Beltrán apegada al tipo creado por Zurbarán.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Álvaro Gallón Rodríguez, *SAN LUIS BERTRÁN EIXARCH /1526-1581). Sucesos inesperados del Evangelizador del Caribe y Primer Patrono de Colombia*, Bogotá, Galeona Ediciones Educativas Católicas, 2015, p.105.

LAS ISLAS CANARIAS, ENLACE ENTRE LOS DOS MUNDOS

Los ejemplos plásticos de san Luis Bertrán en Canarias son de la época posterior a la canonización, representan la obediencia a la celebración de su culto y a su incorporación en la familia dominicana. Así, en la Iglesia del Convento de Santa Catalina de Siena, La Laguna (Tenerife), hay una imagen de vestir en el Retablo de la Purísima.¹⁰⁹

[fig. 38] Sobresalen la talla de la cabeza y las manos de un joven evangelizador que porta la iconografía característica del cáliz, en plata, en la diestra y, el Crucifijo (madera y plata) en la izquierda. Luce el rosario, a la manera novohispana (colgando del cuello) y oculto detrás de la capa; su vistosidad es contundente al estar vestido de inusual indumentaria de escapulario y túnica bordados con hilos coloridos en magenta y púrpura. Equidistante y flanqueando a la Virgen en su Purísima Concepción, le acompaña la santa limeña por excelencia.¹¹⁰ Iconografía que a todas luces exalta a los nuevos santos dominicos del último tercio del siglo XVII. Respecto a san Luis Beltrán, en la Iglesia conventual dominica de San Benito La Orotava, llegó a compartir una capilla con santa María Magdalena (otra



38

San Luis Bertrán, anónimo, s. XVIII.
Imagen de vestir. Iglesia del Convento
de Santa Catalina de Siena, La Laguna.

¹⁰⁹ Va mi gratitud al doctor Antonio Marrero Alberto por todas las imágenes localizadas en Canarias (2 de noviembre de 2017), sólo encontró en la isla de Tenerife. Bertrán misionó en la población homónima en las márgenes del alto Magdalena (Columbia).

¹¹⁰ Ésta se localiza en la hornacina de la izquierda, también de vestir, que fue realizada por José Rodríguez de la Oliva (1695-1777). En opinión de Marrero, ambas imágenes se parecen bastante, al punto que es posible atribuir la de Bertrán al citado artífice, aunque se dice que esta última es anónima.



39 *Genealogía de Santo Domingo*, Gerardo Núñez de Villavicencio, 1766. Iglesia de Santo Domingo, La Laguna.

de las grandes devociones dominicas), tal como figura en un plano del siglo XVIII.¹¹¹

Un capítulo importante dentro de la tipología bertraniana es su presencia en la genealogía del santo Patriarca dominico. Canarias contribuye en magnífica medida por medio de sendos ejemplares pictóricos que abren otro canal de estudio del tema y de sus derroteros pictóricos. Así, una imagen de Bertrán se localiza en un cuadro de esta Genealogía, en la Iglesia del mismo nombre también en La Laguna (Tenerife); es obra del pintor lagunero, Gerardo Núñez de Villavicencio (1766). [fig. 39] Este templo consta de 2 naves, en la cabecera de la nave del Evangelio se ubica el lienzo de gran tamaño, en ese óleo hay 49 “retratos”, a la izquierda se ubican los religiosos y a la derecha los civiles. Acorde

con la cartela en la propia pintura, san Luis se encuentra en el número 38: “S. Luis Beltran”, está identificado mediante el signo de la bendición con dos dedos ante el cáliz y la víbora que emerge de él. La tipología pictórica de *Árbol de Santo Domingo* o *Genealogía Dominica* fue muy usual no sólo entre la Orden de Predicadores; iconográficamente parecen estar inspiradas en el árbol de Jesé y genealogía de la Casa de David. Entre los dominicos tuvo un importante desarrollo en el arte, muestra de ello es el árbol localizado en Suiza [fig. 40], la del Convento dominico en Cuzco, la correspondiente a Puebla, las de Canarias y es interesante comprobar su repercusión en el siglo XIX a través del magnificante retablo en piedra de

¹¹¹ Manuel Hernández González, *Los conventos de La Orotava*, Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2004, p. 47.

Edward Goldie (ca. 1893), de la iglesia prioral de Hawkesyard, Staffordshire (Inglaterra).¹¹² Cabe tener presente que en el óleo citado de La Laguna (Tenerife), la raíz no emerge del Patriarca de la Orden de Predicadores, sino que proviene de una pareja regia.

Otro óleo con semejante tema se localiza en la capilla anexa de la iglesia de San Lorenzo La Orotava (Tenerife) y en la cúspide del mismo se representó el Patrocinio de la Virgen María. Bajo su manto hay dominicos de las dos ramas, justo a su mano izquierda está san Vicente Ferrer y en seguida hay un fraile a discreción, con la capucha calada. Éste sin duda es san Luis Bertrán. [fig. 41] En este tipo de representación encontramos a Bertrán en una pintura regional de Michoacán, en la alegoría de La Virgen y el Niño, patronos de la Orden, que entregan el rosario a santos dominicos.¹¹⁵ Brevemente menciono la profusa inserción de los modelos virtuosos en la familia dominicana, ya que en el registro superior y entre ambos santos valencianos se distingue la luminosidad de la rosa, atributo de la santa limeña.

Cierro estos trazos con el púlpito (posiblemente del siglo XIX) de la iglesia de Santo Domingo de La Laguna (Tenerife).¹¹⁴ El programa pictórico de la tribuna de ese mueble litúrgico proporciona importante referencia de la perseverancia de la Orden de



40

Detalle de la *Genealogía dominicana*, J. Rolbels, 1675. Convento dominico de Estavayer-Le-Lac, Suiza.

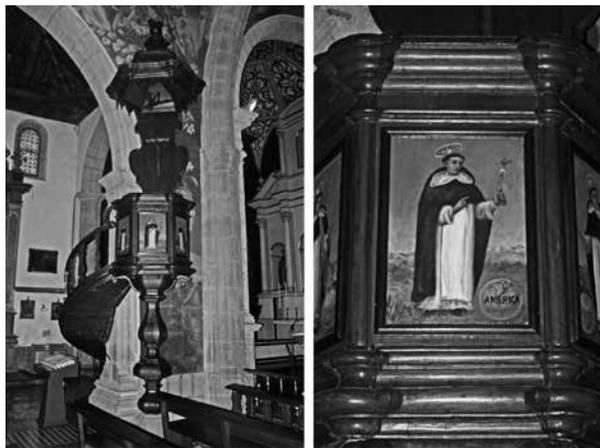
¹¹² Traslado del retablo. En <https://www.flickr.com/photos/paullew/3008507845/>; y <https://www.pinterest.com.mx/pin/554646510328721678/> (fecha de consulta: 28 de septiembre, 2018).

¹¹³ Óleo de Francisco Antonio Vallejo, siglo XVIII, véase Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix [eds.], *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. II, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2018, p. 362, identificado por Sigaut.

¹¹⁴ Fotografías e información que agradezco al doctor Antonio Marrero Alberto. La iglesia está exornada de pintura mural moderna de la autoría de Mariano de Cossio y en colaboración de Antonio González (1948); es posible que la sección del lado de la



Predicadores en mantener la memoria de su ejercicio ministerial en los cuatro continentes, que relaciona con cuatro de sus distinguidos miembros. [fig. 42] En América, por supuesto, está representado por san Luis Bertrán, joven, quien se caracteriza por el atributo de la escopeta transformada en Crucifijo sostenida en su mano izquierda, en tanto que con la derecha apunta el resultado de su amor y fe verdadera. Nada más prístino que la alusión de este portento esté en la sección de la tribuna que ve hacia la nave donde asisten los fieles, para recordar la perfección de vida en beneficio del prójimo, en calidad de reprensión común contra los vicios que transmitía desde el púlpito. Los dominicos le honraron con el signo del milagro de la escopeta de pedreñal transformada en Crucifijo, descrito en las hagiografías y la Bula de canonización.¹¹⁵ Sobre el conjunto plástico canario en los referidos recintos queda más por reflexionar y contribuir, pero sin duda hemos de recordar que es un engranaje clave entre ambos mundos.



42

Púlpito, s. XIX. Iglesia de Santo Domingo, La Laguna.

ROMA: CENTRO Y CAMINO DE OBRA ARTÍSTICA

Grande es el camino, aunque tan sólo analizo tres grabados y un óleo de artistas prestigiados que trabajaron para los círculos eclesiásticos y la

Epístola sea de los mismos autores, entre los dominicos se encuentra el santo de la capilla calada: san Luis Bertrán.

¹¹⁵ En Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 431.

nobleza en la ciudad de Roma.¹¹⁶ Datan de 1668 a 1681 y quedan cortos en número ante una mayor creación plástica acerca de san Luis Bertrán, por ejemplo en el Virreinato de Nápoles, donde el marqués de Centellas financió la pintura de los 22 milagros aprobados, entre otros existentes. Cada uno de los ejemplos que examino, en su medida, es pieza importante en el conjunto de representación plástica, acerca de los dos primeros di cuenta parcial en el primer capítulo de este libro, el grabado de *La extinción del fuego en Albaida* y *La Cruz en el árbol*, respectivamente, tienen la fecha de 21 y 26 de enero de 1668, las medidas son 31 x 42 cm, y, 31.5 x 41 cm (sin contar el espacio del papel sobre el que están impresos) y ambos proceden del Archivo Histórico de la Provincia de Aragón (Valencia).¹¹⁷ Toda vez que ya expliqué el contexto de su hechura, este espacio lo dedico a los pormenores y a la descripción e interpretación de imagen y texto proporcionados en las propias estampas, recursos plásticos y narrativas suplementarias (éstas detrás de los primeros), imágenes seductoras según quien las veía y sabía leer (latín), que contienen, además, qué pintores y grabadores activos en la ciudad de Roma las elaboraron, algunos de ellos aprovechados por los procuradores dominicos de Bertrán y Rosa de Lima.

¹¹⁶ Francis Haskell, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 73-97.

¹¹⁷ Mi enorme gratitud al doctor Alfonso Esponera Cerdán (OP) por haberme obsequiado sendas reproducciones, lo que me ha permitido una mayor facilidad para su consulta reiterada, pues son configuraciones complejas en varios sentidos. Magdalena Vences Vidal, “Narración de milagros de san Luis Bertrán en una encrucijada de representación”, en Roberto Domínguez Cáceres y Víctor Gallo [coords.], *El imperio de lo visual. Imágenes, palabra y representación*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Fideicomiso “Felipe Teixidor y Montserrat Alfau de Teixidor”, 2018, p. 105, afirmé desde 2014 una primera apreciación sobre la escasez de estudios sobre la plástica de san Luis Bertrán, cité a Ramón Rodríguez Culebras, “Vida, actividad y milagros de san Luis Bertrán. Escenas a que da lugar en el arte”, en *Cuadernos san Luis Bertrán*, Valencia, 1982, p. 502. Sin embargo, tengo otra opinión pues desconocía algunos otros estudios que he podido leer en 2018.

El procurador fray José Favores seleccionó, simbólicamente, el primero y el último de los milagros aprobados. Además en el segundo de ellos *La Cruz en el árbol* está explicado un tercer milagro (es el primero del último grupo sancionado favorablemente), éste es el hallazgo del cuerpo incorrupto de fray Luis, y es fundamentado con textos canónicos. La imagen plástica operó para transmitir, en la segunda mitad del siglo XVII, la idea y el modelo de una vida de santidad en el orbe católico y en concordancia con la función primigenia de integrarlas al expediente del proceso de canonización. En los grabados se configuraron dos lugares y temas comunes de la finalidad eclesiástica de la Orden de Predicadores. Valencia, cabeza del Reino de Aragón y el Nuevo Reino de Granada, el Viejo y el Nuevo Mundo, fueron el radio de acción del ministerio de la predicación de un hijo de santo Domingo en el siglo XVI, en una etapa crítica de la Iglesia católica. En uno, se presenta a Bertrán como el superior de un convento con toda la responsabilidad que eso significa en la conducción de la vida de un claustro que forma parte de una Provincia, y ésta en relación a la cabeza de la Orden de Predicadores; en otro, la predicación del Evangelio y el ejercicio sacramental para la salvación de las almas, en tierra de gentiles.

La composición de *La extinción del fuego*, fue inventada y dibujada por Lázaro Baldi, pintor italiano nacido en Pistoia. Leemos: “Lazarus Baldus Pistoriensis inven. et delin.”¹¹⁸ El grabador fue el amberino Al-

¹¹⁸ Lazzaro Baldi (ca. 1624-1703), activo principalmente en Roma, donde murió (fecha de consulta: 29 de abril, 2015) disponible en <http://www.answers.com/topic/lazzaro-baldi#ixzz5YXTVDhPp>. Al mismo pintor se debe un cuadro de santa Rosa para el convento de la Minerva; Ciro Ferri, como a san Luis Bertrán, dibujó a la santa limeña, véase Emile Male, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, trad. de Ana María Guasch, Madrid, Encuentro, 2001, p. 97. Haskell, *op. cit.*, p. 75, Baldi y Ferri elaboraron dibujos y cartones sobre la vida de Urbano VIII.

bert Clouwet.¹¹⁹ Literalmente dice: “Aubertus Clouwet Sculp.” La fecha del 21 de enero de 1668 está registrada al pie del sector derecho de la cartela. En el contenido de la inscripción se asentó históricamente al protagonista en un lugar y el poder de la fe:

Albaida: El Confesor San Luis Bertrán, Predicador en el Convento de Valencia (un importante seminario de muchos Santos) y formado desde la infancia en una heroica índole de eximia Santidad, cuando cerca del año de 1559 ejercía el cargo de Prior en el monasterio de Santa Ana de Albaida de su Congregación, apagó sin más unas hojas que se estaban incendiando con gran velocidad y que destruían por todas partes con su llama los terrenos aledaños, que eran muy aptos para el cultivo de la vid, con sólo levantar una mano y hacer la señal de la cruz, haciéndolo luego a un lado y extinguiéndolo así, lo cual fue de enorme valor para los habitantes y una gran muestra de su virtud Divina.

La narrativa plástica creada y dibujada por Lázaro Baldi fue llevada a la lámina por Albert Clouwet, es equilibrada y parte de la composición marcada por una diagonal, a partir de la que el primero organizó las figuras principales que visualmente realzan la “virtud Divina” de Bertrán, en el portento obrado al extinguir el fuego en las cercanías del cenobio dominico en Albaida. [fig. 43] A su vez, muestra la fuerza del dibujo y los matices logrados mediante el uso de claroscuro, recurso por el que también se da la impresión de volumen donde no hay suficiente trabajo anatómico. En el sector izquierdo se ven densas nubes y las lenguas de fuego que avanzan con viento a favor, pero que se alejan del

¹¹⁹ Se le conoce también como Aubertus o Albertus Clouet, entre otras variantes; grabador de origen flamenco, nació en Amberes en 1636 y murió en Nápoles en 1679; se dirigió a Roma ca. 1664-1677, en este último año estuvo en Florencia y el resto de su vida residió en Nápoles. En <http://viaf.org/viaf/42003022/>; <http://www.invaluable.com/artist/clouwet-albertus-rdesdik7ku>; y en <http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecar tico/persons/1853>. (fecha de consulta: 20 de diciembre, 2013).



viñedo dominico y del ámbito rural de la población ante la determinación de fray Luis Bertrán. En tanto que en el lado opuesto y a la misma altura, el pintor dispuso artificiosamente una vista del convento, a cuyo pie se encuentran tres miembros de ese claustro con un prelado que ya daba muestras de santidad y favor divino, cualidades destacadas por la llamativa aureola, el porte corporal y el gesto de las manos. El espacio intermedio está dispuesto en planos a través de la disposición del terreno en declive, los relieves orográficos que también marcan profundidad, así como el manejo del tamaño de los dos pastores ubicados en diferentes sectores, los “países” o paisajes arquitectónicos y naturales lejanos. El ángulo izquierdo cierra con un simbólico sarmiento de carnosas vides, éste que no llegó a ser dañado ante la señal de la cruz. Es la viña proveedora del vino, que es la sangre de Cristo consagrada en la misa.

La invención plástica del milagro está en contexto con el lenguaje formal y expresivo de la época, responde al uso de convenciones en la tipología de prodigios obrados por figuras de santidad, en las que hay también individualización de los partícipes en la escena. En éste como en el otro portento, el dominico Luis Bertrán fue configurado de cuerpo completo con el hábito blanquinegro (se adscribe a una de las tipologías inauguradas por Sariñena). Baldi configuró al fraile con la cabeza tonsurada, cabello corto y ralo, aunque sin el fleco que está definido en sus retratos; siguió el prototipo del rostro de mejillas y mentón afinados, y recurrió a una tipología con los ojos abiertos, definida también en otro óleo de Juan Sarineña (1609).¹²⁰ Cabe aclarar que el recurso fue necesario ya que imprime verismo y vitalidad a este pasaje público de su vida. Esta línea de particularidades se colige mediante la configuración de los frailes de distintas edades y que muestran sorpresa a través de la gesticulación de las manos y la postura corporal. Uno de ellos está de hinojos, sorprendido por la manifestación del poder de Luis Bertrán. Éste pudiera ser fray Juan de Alarcón, autor del testimonio recabado.

En la sección inferior hay un elemento adicional que formalmente y por el rótulo da pie a lo representado, es una extensa cartela de perfiles curvilíneos y dispuesta de modo escenográfico propio del lenguaje del barroco romano, pues parece flotar ante la sagrada escena. Vuelo que apaciguan dos reposados ángeles que simulan detener la cartela. El registro superior de la composición está coronado con el blasón imperial de la Monarquía católica de las hispanias, cuyo simbólico gran peso es sostenido artificiosamente por tres rubicundos querubines. Todo el cuadro es cercado por un marco moldurado y decoración naturalista. La comprensión plena de la narrativa visual tiene como guía la información sinóptica de la inscripción, que en un segundo nivel de lectura se vería enriquecida con los detalles de la explicación del testimonio que se incorporó en el expediente. Así, este conjunto de afirmaciones está dirigido a un círculo de lectores educados. De modo que la repercusión a un radio mayor de receptores debió requerir de los intérpretes, en este caso eclesiásticos, quienes articularon con la palabra verbal un discurso mixto de imagen y texto.

La declaración de fray Juan Alarcón (OP) de 1596 se localiza en la recopilación publicada, en ella describe que el milagro tuvo lugar cuando fray Luis Bertrán era el vicario del convento de Albaida, tendría 32 o 33 años, en 1558 o 1559.¹²¹ Para cerrar, cito sus palabras que describen la cotidianidad del trabajo en el campo en determinada época del año y que permite aquilatar, a su vez, la destreza de Baldi al puntualizar plásticamente las claves del portento:

en el mes de agosto o septiembre, los pastores, que apacentaban sus ganados por el término de Albayda, como es costumbre cada año, dieron fuego a la montaña, y vino nueva que se quemaba todo el término y que el fuego iba guiando hacia una viña propia de dicho convento. Y entendido esto el dicho santo fray Luis Bertrán, salió con todo el convento, y entre otros

¹²¹ *Procesos informativos...*, p. 452.

salió también este testigo, hacia do era el fuego, y aunque la comunidad iba muy alborotada temiendo el daño que se podía creer al convento quemándosele la (viña), todavía el dicho santo fray Luis Bertrán parece que se lo tomaba con grande flema y de manera tal que se sabía el suceso que había de tener el fuego. Y cuando llegaron cerca de la viña del convento vieron que el fuego con grande furia pasaba hacia la viña del convento y que entonces estaba en cierta parte de la montaña adonde había tanta leña seca que parecía que con ella se podría quemar todo el término. El cual fuego por igual por encima de la leña venía corriendo hacia la viña. Y viendo esto el santo fray Luis Bertrán mandó sosegar al convento y alzó sus ojos al cielo, de manera que parece que pedía auxilio a Dios que lo podía todo, y casi todo junto sin pasar punto alguno, con la mano alto y con los dedos del índice y el mayor altos, dio la bendición hacia el fuego haciendo el señal de la cruz. Y en el mismo punto el fuego cesó de tal manera como si fuera un pedazo de paño cortado con unas tijeras, de manera que quedó una raya negra a la una parte lo quemado, y a la otra la leña seca que había en la montaña y era tan derecha la línea que había dejado el fuego que parecía que la habían reglada con una regla. Y esto este testigo y los demás frailes que allí se hallaron lo tuvieron por grande milagro, hecho por Dios Omnipotente por medio e intercesión del dicho santo fray Luis Bertrán.¹²²

Corresponde el turno al milagro *La Cruz grabada en el árbol*. No me ha sido posible identificar más datos acerca de su inventor y dibujante en los anales de artífices de ese tiempo, no obstante que claramente leemos: “Domi. Raynaldus Roma. Inve. et Delineator”. Rodríguez lo traduce como Domenico Raynaldo, o Domingo (Echarte y Montaner).¹²⁵

¹²² *Loc. cit.*

¹²⁵ Vences Vidal, “Narración de milagros...”, p. 105. Rodríguez Culebras, *op. cit.*, p. 502. Tomás (OP) Echarte y Alberto Montaner Frutos, “Un grabado de San Luis Bertrán con las armas del marqués de Astorga”, en *Emblemata*, núm. 6, 2000, p. 377, su estudio es a partir de una reproducción policroma (25 de enero), perteneciente al Museo Histórico Dominicano de la Provincia de Aragón (Torrent, Valencia).

Del nombre del grabador “B Thiboust Scu”, infiero que es el francés Benoît Thiboust, activo en la segunda mitad del siglo xvii.¹²⁴ La fecha registrada en la cartela es del 25 o 26 de enero de 1668. En tanto que la composición y el texto afirman dos milagros entreverados por su significación, pero distantes en el tiempo: el significado de la cruz en un árbol y la conservación del cuerpo de fray Luis Bertrán. El comitente estableció una relación simbólica del árbol de vida y el alcance de la verdadera religión frente a la gentilidad. Por lo que el rótulo, que preside la estampa, proporciona claves para la comprensión cabal de la configuración visual del prodigio obrado por fray Luis en las Indias, el cual inicia:

Para el que ora la salvación y la felicidad en la cruz del redentor. El rey profeta había ya preanunciado sobre Cristo: No permitirás que tu santo vea la corrupción.¹²⁵ Y así, en el cuerpo de San Luis Bertrán, incorrupto durante 60 años, ya la Sagrada Congregación de Ritos reconoció esta noble participación, la cual comprobó según su antiguo método de 18 milagros y según el nuevo otros cuatro, siendo éste el primero de ellos en ser reconocido por medio de un decreto solemne, proclamado el 4 de octubre de 1667. Incluso difícilmente se podrían enumerar los demás prodigios, y entre ellos no podría ser considerado como el de menor importancia aquel que realizó mientras predicaba los misterios de la cruz en la isla de San Vicente.

El cuerpo incorrupto de san Luis Bertrán es todo un tema de investigación que he dejado en el tintero y que relaciono además con los actos

¹²⁴ “Benoît Thiboust (1619-)”, en *Ivaluable. The world’s premier auctions*. En <http://www.invaluable.com/artist/thiboust-benoit-k8mi7ouah6> (fecha de consulta: 29 de abril, 2015). También registrado como Benedetto o Bernardo Thiboust, francés, obra en 1670-1699, véase Pietro Zani, *Enciclopedia metódica crítico-ragionata delle Belle arti*, Parma, vol. xviii, 1824, p. 178.

¹²⁵ *Cfr.* Hechos 13, 35, citando a su vez al salmo 16,10, la referencia bíblica y la traducción del latín es del doctor José Molina.

de su traslado. Mas el contenido visual de la estampa está centrado en la narración del portentoso:

Al preguntarle el cacique [al fraile] qué cosa era la cruz y qué predicaba, él, con la sola fuerza de su abrazo, inmediatamente la grabó de forma clara y bien delineada en el tronco de un árbol alto. Corroborada de este modo la fe del cacique, San Luis Bertrán lo bautizó a él y su familia. Esta sencilla figura al mismo tiempo que muestra este célebre milagro, también busca que se dé a conocer la ejemplar vida de san Luis Bertrán por medio de una inscripción.

La composición romana de Raynaldus está dominada por la disposición, en óvalo, de las figuras humanas reunidas en un espacio entreverado por el paisaje constituido por cuatro árboles, uno más vetusto; a la izquierda y detrás del mayor grupo de personas dibujó un convencional segmento arquitectónico, en tanto referente del Viejo Mundo. [fig. 44] En la zona media el horizonte está marcado por el mar con diminutas embarcaciones y el cielo despejado. El pintor centró la atención sobre el sector medio y hacia la derecha, mediante una sutil diagonal que parte del ángulo inferior izquierdo donde la Caridad fue configurada a través de una mujer que acoge un par de niños, quien enlaza gestual y simbólicamente con el foco principal de atención.¹²⁶ Éste que es una sección en primer plano, despejado, en el que sólo discurren los protagonistas: Bertrán muestra su fe al nativo principal, al que señala con el índice la cruz, de altura semejante al fraile, plasmada en un árbol centenario. Acto seguido se observa la manifestación de asombro por parte de los concurrentes, entre ellos un mínimo número de naturales. La Caridad evoca la adopción emblemática de esta virtud teologal por la Orden de Predi-

¹²⁶ En muchísimas pinturas aparece la mujer vestida de rojo, con los niños, como representación de la virtud de la Caridad. Agradezco a la doctora Sigaut por recordarme la que Cristóbal de Villalpando pintó en *El triunfo de la Iglesia* (ca. 1684), sacristía de la catedral de México.



cadores, esta comunidad de *domini canes* que con su ardorosa prédica acerca del Redentor, ilumina el orbe cristiano católico y que, plásticamente, se enuncia a través del par de perros con la antorcha en el hocico que custodian la cartela de la inscripción laudatoria a san Luis Bertrán.

Posiblemente con la recomendación del procurador José Favores, Raynaldo dibujó personajes de distinta procedencia que distribuyó a los costados y detrás de los protagonistas, en un sentido ecuménico y, en particular el testimonio de la obra espiritual que Bertrán realizó entre los grupos humanos, su labor entre los naturales americanos, los moros y otros habitantes del Reino de Valencia. A través de los prototipos humanos, el autor del grabado hizo gala de la anatomía del cuerpo desnudo y vestido. Al pie de Bertrán hay un dominico que, gestualmente con el dorso y palma de sus manos, reitera la profesión de la fe verdadera, él es remembranza de uno de sus compañeros, concretamente fray Jerónimo Fernández.¹²⁷ Por su parte, el cacique no puede menos que mostrar pasmo y al mismo tiempo cautela ante la manifestación sobrenatural, derivada de las dudas despejadas por el santo siervo de Dios al predicar sobre los misterios de la cruz. La representación arquetípica occidental del nativo principal, con altura semejante a Bertrán, en igualdad, resaltan las virtudes del fraile, la humildad y el amor al prójimo (la Caridad), que con fruición describen las fuentes. Entre las figuras humanas del sector izquierdo, sobresalen un par de hombres, en calidad de magos de medio oriente o encantadores, que denotan la considerada falsa religión; su posición es opuesta y secundaria a la afirmación contundente de la única y verdadera religión, que para entonces se había diseminado en el orbe conocido. Acción ésta en la que el santo dominico tuvo una larga y fructífera contribución.

La imagen de san Luis Bertrán, al igual que en el dibujo de Baldi, como he dejado dicho no se apega en sentido estricto al arquetipo plasmado en la mayoría de los óleos que aquí menciono, porque se le

configuró con los ojos abiertos, dada la temática y el objetivo del par de grabados. En este ejemplo cabe señalar el seductor porte del cuerpo revestido por la túnica blanca y la caída de la capa negra; su anatomía elocuente en la predicación está destacada por la mano y la cabeza, a su vez rodeada por un resplandor de finas líneas. Los ojos sombreados, no sólo como recurso plástico del pintor para realzar los órganos de la vista como se observa en otras de las figuras, sino además en el caso de san Luis con la intención de transmitir la intensidad del mensaje cristocéntrico a quien consideró su semejante e invitarlo a participar de la salvación eterna. Raynaldo siguió un prototipo de cabeza con la tonsura bien marcada, el escaso cabello que circunda la cabeza, la cara acentuada por la nariz afinada, los labios apretados coronados por un recortado bigote y pómulos rehundidos por la salud mermada, el rigor de la dieta. Pormenores que ilustran su entrega en la predicación apostólica del Evangelio, de acuerdo con Callado y Esponera su labor fue “sobrellevada con gran humildad y aun mayor austeridad, ganándose la fama de santidad en un cuerpo castigado por la enfermedad”.¹²⁸

Del milagro de la cruz afirma un testigo del primer informe levantado en 1581, que fue obrado en una isla llamada Cabo de San Vicente. Jerónimo Ferrandis explicó que él y fray Luis Bertrán pasaron de la isla “Santo Tomé en las Indias Occidentales, en la provincia de Nueva España”,¹²⁹ [sic, acerca de la jurisdicción] donde él conoció al dominico predicando debajo de un árbol denominado plátano (que es alto y frondoso). En su declaración dijo también que Bertrán les predicaba en valenciano y que los naturales sí le entendían, que los bautizaba una vez que habían demostrado haber aprendido las oraciones del Padre Nuestro, Ave María, Credo y la Salve Regina, y se confesaban.¹³⁰ Es importante señalar que

¹²⁸ Callado y Esponera, *op. cit.*, p. 151.

¹²⁹ *Procesos informativos...*, p. 116. Loarte, *op. cit.*, pp. 61 y 62, esta fuente como otras se refieren a la isla de “Santo Thomas” y la compañía de un eclesiástico.

¹³⁰ *Procesos informativos...*, p. 116. Otros testigos expusieron que Bertrán se comunicaba mediante intérpretes, Callado y Esponera, *op. cit.*, p. 151, n. 33.

en la declaración de Ferrandis hay detalles que encontramos figurados en la estampa, así por medio de la narración escrita se llenan vacíos, que por secundarios no están incorporados en la inscripción, pero que se corresponden con alguna de las descripciones de la indumentaria de los isleños y crearon un imaginario del territorio americano y sus habitantes desconocidos:

Una persona de aquella Isla, muy principal, salió a él con una ropa larga colorada, sin calzas y zapatos y en las orejas unos arcillos [zarcillos]. El cual oyéndole y habiéndole oído predicar en la dicha lengua valenciana, acabado el sermón, se vino al dicho Padre: que qué cosas eran aquellas que predicaba de la Cruz y que quería verlo. Y el dicho padre se puso en cruz abrazándose con un árbol que estaba grande en la dicha plaza donde predicaba y allí en el árbol se señalaron los brazos en el mismo lugar donde el dicho Padre Fray Luis Bertrán había puesto los suyos y quedó el árbol en figura de cruz. De lo cual quedaron todos los dichos indios que allí estaban admirados dando grandes voces y no sabe este testigo lo que decían, porque no entendía la lengua de aquellos. Y el dicho señor o caballero se fue a su casa corriendo y, según le pareció, muy asombrado y luego volvió a donde estaba el dicho Padre Fray Luis Bertrán y arrodillándose delante de aquel, le tomó la mano, y se lo llevó a su casa donde estuvo el dicho Padre y este testigo en su compañía, nueve días y allí instruyó mucha gente y la bautizó y entre ellos al dicho caballero y algunos de su casa.¹⁵¹

Tan sólo unos años antes, el milagro de *La Cruz en el árbol* había sido pintado al óleo por Jerónimo Jacinto de Espinosa para la capilla del santo en la iglesia de Predicadores de Valencia. El mismo tema fue representado por José Caudí en la citada ciudad (1671) tanto en el grabado como en el Monumento levantado en el interior de la iglesia, quien incluyó a un niño. En un dibujo atribuido a Antonio de Pereda (Museo de

Córdoba, s. XVII), un ángel dispuesto entre fray Luis y el árbol con la cruz porta el cáliz. También al siglo XVIII corresponde la magnífica talla de la sillería de Coro de la iglesia de San Maximino (la Sainte-Baume, Francia).¹⁵² Donde despuntan en primer plano, un corpulento natural ricamente ataviado con capa que le sirve de fondo a la anatomía revestida de tocado, faldellín y accesorios de plumas y san Luis ante el árbol; detrás un par de nativos con el torso desnudo caen de hinojos ante el prodigio.

Con agudeza Emile Male llama la atención sobre los grabados de canonización que se produjeron en la segunda mitad del siglo XVII, porque presentan rasgos iconográficos de los nuevos santos que tuvieron su repercusión en las artes. Así en 1671, Ciro Ferri y Carlo Maratta fueron autores del dibujo de un par de grabados que “conmemoran aquella ceremonia y coinciden en su representación. Los dos muestran a san Luis Bertrán llevando conjuntamente la cruz y la pistola”.¹⁵³ Por lo que son clave en la construcción visual de una tipología de este santo, tanto en sus cualidades figurativas como simbólicas. Su recreación es importante, pues no es la narración plástica del milagro en Albaida como ya lo habían hecho Ribalta y Espinosa o las variantes que se dibujaron y pintaron posteriormente (véase último capítulo de este libro), sino que los demandados artistas la configuraron de forma sinóptica y propagaron esta peculiar fórmula de la fusión de un gran Crucifijo y el pedreñal de la escopeta.

¹⁵² Male, *op. cit.*, p. 445 y también en https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g616124-d655197-Reviews-Basilique_Sainte_Marie_Madeleine-Saint_Maximin_la_Sainte_Baume_Var_Provence_Alpes_.html#photos;aggregationId=101&albumid=101&filter=7&ff=264275913 (fecha de consulta: 29 de noviembre, 2018). Mucho agradezco a la maestra Ugalde por la localización de las fotografías.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 96 y 97, “los jacobinos de la calle Saint-Honoré, de París, encargaron a Antoine Stella pintar a los dos nuevos santos [santa Rosa y san Luis] y preparar la decoración de la iglesia”. Desafortunadamente no he podido conocer los grabados. Company y Puig, *op. cit.*, p. 20.

Poco después, Giovanni Battista Gaulli (apodado el Baciccio o Baciccia) pintó un hermoso óleo para el altar mayor de la capilla Cafarelli en la iglesia dominica de Santa María sopra Minerva (Roma).¹⁵⁴ [fig. 45] El monumental lienzo es una alabanza a la profesión de fe que se muestra a plenitud mediante el arma de amor que san Luis Bertrán sostiene en sus manos, la consumada adoración es gestualmente reiterada por sus angelicales acompañantes. Éste como los modelos grabados tuvieron un gran impacto en la plástica del siglo XVIII y en la del XIX en la que proliferó la sola figura del santo portando esa iconografía mixta (singular) y en no pocas ocasiones fue configurada de manera conjunta con su otro escudo de fe: el recipiente con la víbora. En la hagiografía, Antist había afianzado la demostración de los signos de santidad de Bertrán, por varios medios, uno de ellos fue afirmar que Bertrán mediante la oración y la devoción expresaba su amor a la divinidad. Y lo describió: “Ángel de Dios eres Fray Bertrán: o que silla, o que gloria te tiene Dios aparejada”.¹⁵⁵

El grabado de la portada de la crónica de Meléndez es sumamente interesante. Por una parte, afirma la extensión de los dominios imperiales de la dinastía de los Austria-Habsburgo y la predicación del Evangelio a cargo de los hijos del santo patriarca dominico. Por otra, es una narración histórica-alegórica de magnífica hechura que merece un estudio aparte, sólo me detendré en la configuración del santo dominico, no sin antes reiterar que la acogida fraternal de san Luis Bertrán en América consta en la opinión del fraile limeño Juan Meléndez. Ésta que es expresada en su crónica y en la portada del primer tomo de sus *Tesoros verdaderos de las Indias* (Roma, 1681), donde la efigie de san Luis está situada a la derecha del santo titular de la Provincia de San Juan Bautista del Perú, haciéndole pareja en el opuesto, la americana Rosa de Santa María. [fig. 46]

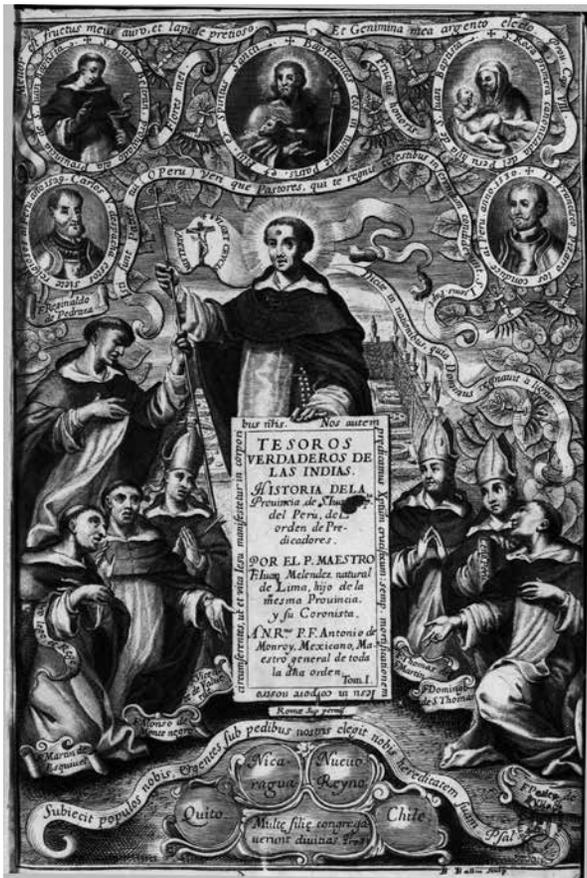
¹⁵⁴ Male, *op. cit.*, pp. 96 y 445. En <http://www.romainteractive.com/ita/visiteguidate/santa-maria-sopra-minerva/cappella-caffarelli.html> (fecha de consulta: 29 de noviembre, 2018).

¹⁵⁵ Antist, *op. cit.*, f. 30.



45

Alegoría de San Luis Bertrán,
Giovanni Battista Gaulli, último
tercio s. XVII. Iglesia de Santa María,
sopra Minerva, Roma.



46 Portada de *Tesoros verdaderos...* grabado anónimo, antes de 1681.

En el marco del óvalo que encierra la figura de Bertrán, leemos “S. Luis Beltrán prohijado a la provincia de S. Juan Baptista”. Esta adopción es descrita en los primeros párrafos relativos a la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada (que en calidad de Congregación estuvo sujeta a la de San Juan Bautista de Perú, hasta 1571). Líneas adelante redondea la justificación de su presencia en el grabado: “como a santo propio della, sin que por esto pueda quejarse Valencia, que el santo es de tal tamaño, que tiene no sólo para tres Provincias, sino para todas las de la religión, aunque fueran otras tantas de las que son al presente”.¹⁵⁶ En el trasfondo, el pontífice Clemente X emitió una sola Bula en la que se comprendieron las canonizaciones de Luis Bertrán y Rosa de Lima, que a la letra dice: “hemos determinado y definido, y puesto en el Catálogo de los Santos, con Rito Solemne, al bienaventurado Luis Bertrán, Profesor del Orden de Predicadores, y a la Bienaventurada Rosa de Santa María, Virgen, del Reino del Pirú”.¹⁵⁷

El recién canonizado (1671) fue representado de tres cuartos de perfil, como un joven fraile amorosamente concentrado en el atributo inconfundible del cáliz con la serpiente sostenido en su mano izquierda, que evoca el premio de su fe y disposición de martirio cuando llevaba a cabo su labor ministerial en el Nuevo Reino

¹⁵⁶ Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Indias*, Roma, imprenta de Nicolás Ángel Tinassio, MDCLXXXI, t. I, p. 432.

¹⁵⁷ Loarte, *op. cit.*, p. 343.

de Granada. Junto a éste hay que denotar el tamaño de sus manos, particularmente los dedos de su diestra que marcan el signo de la bendición hacia el cáliz. Código eucarístico que acompañó al religioso a lo largo de su vida. Justamente los focos de luz se concentran en la túnica alba, las manos y cabeza rodeada con aureola de santidad; se distingue su característica nariz. La incisión sobre la lámina fue realizada con maestría, además mediante el pulso firme del estilete sobre el fondo y la indumentaria de los representados.¹⁵⁸ Este grabado forma parte de la tipología que exalta al predicador apostólico, que es descrito en las hagiografías con relación a la luz que emanaba del fraile. Antist narró que cuando el religioso salía de la sacristía del convento de Albaida, después de orar, “el rostro le resplandecía” y, que muchas personas devotas explicaban que eso “le venía de ser muy dado a devoción, y oración, de la cual [sacristía] salía hecho un fuego; y el resplandor es una de las propiedades del fuego”.¹⁵⁹ Ese fuego que transmitía a sus confesados en busca de un arrepentimiento verdadero y la infusión de temor en ellos, medios de persuasión para incidir en la finalidad de alimentar y purificar el alma con la sagrada forma en la liturgia.

PINTURAS DEL PREDICADOR DEL EVANGELIO EN CRACOVIA Y VARSOVIA

De entrada, el par de óleos pertenecientes a la iglesia dominica de Cracovia y al convento de Varsovia forman parte de la red de difusión a cargo de la Orden de Predicadores para presentar orgullosamente a otra audiencia una nueva figura de santidad, al mismo tiempo que fueran destinadas a incentivar su devoción por medio de la propagación de su

¹⁵⁸ Meléndez, *op. cit.*, t. 1. Llama la atención el prototipo maduro de la terciaria Rosa de Santa María.

¹⁵⁹ Antist, *op. cit.*, f. 30.

imagen, y donde sería bien acogido. En otro aspecto, ambas pinturas plantean interrogantes acerca de las fuentes usadas por sus pintores, particularmente por el tipo de santo representado. El formato horizontal, como en otras dos estampas ya descritas y que funcionarían para el proceso de canonización, permite una narración plástica más elaborada tanto en la construcción del espacio simbólico, como en el escenario natural en el que se sitúa a Bertrán en su labor de predicación ante el abigarramiento de individuos de procedencia y creencias diversas. Es indudable el uso de estampas para la formulación de estas dos pinturas como en otros ejemplos, pero éste es un trabajo por hacer y no sólo para el caso de Polonia. Cito aquí un ejemplo extremo, en las hagiografías de san Francisco Javier se incorporaron numerosos grabados relativos a sus acciones, en ediciones destinadas a la demanda en Europa central y en el reino de Polonia.¹⁴⁰

En los dos óleos que aquí revisamos se honra a san Luis Bertrán a través de un prototipo que exalta el desempeño de su predicación entre gentiles e infieles (seguidores de Mahoma). Wasilewska y Kubiak afirman que en esa geografía católica es el tercero de los santos dominicos más representados, junto al clásico pilar valenciano Vicente Ferrer y, por supuesto, el polaco san Jacinto en tanto natural de esas tierras.¹⁴¹ Los tres en calidad de baluartes en la defensa de la fe cristiana católica. Me valgo de las ilustraciones del artículo citado para mostrar la intención de los miembros de la Orden de Predicadores de dar a conocer la obra apostólica y ecuménica de un fraile que evangelizó a los naturales de las Indias Occidentales y en Aragón, con población judía y morisca. De estos últimos, fray Luis Bertrán opinó que casi todos eran apóstatas y herejes

¹⁴⁰ Joanna Wasilewska y Ewa Kubiak, “La imagen de los indios en el arte sacro en la Polonia de los siglos XVII y XVIII”, en *Estudios Latinoamericanos. Revista de la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos*, vol. 29, Varsovia, 2009, pp. 91 y 92. Agradezco al licenciado Rodrigo Garza la referencia de este artículo.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 95.

y, por lo tanto, presentaban una seria problemática para la Iglesia en el Reino de Aragón, en la época de Felipe II.¹⁴²

En esas narraciones policromas con numerosa audiencia de hombres y mujeres de diversa clase, los dominicos doblemente realzaron, en 1672 y a principios del siglo XVIII, su posición y aportaciones en la defensa de la fe cristiana del mundo conocido y en momentos clave de reforma monástica y eclesiástica en el Reino de Aragón. No es casual la pintura de san Vicente Ferrer, dada su profusa trayectoria en el siglo XIII y las de san Luis Bertrán que se enmarcan en los efectos de su canonización y culto universal en 1671. Es plausible que los programas decorativos de la iglesia y convento dominicos citados hayan respondido a esos dos factores entrelazados en el ámbito parroquial y en el conventual, sin menoscabo de la intención del recurso apologético de la Orden de Predicadores frente al impacto social producido por la espiritualidad jesuita. De sobra es conocido que ambos institutos realizaron misión entre idólatras y gentiles, que algunos de sus miembros fueron ascendidos a los altares, pero también en tanto párrocos y predicadores tuvieron una función dentro de las sociedades en las que actuaron.

Mi lectura del par de óleos acerca de Bertrán, uno perteneciente a la iglesia dominica de Varsovia y, otro, al convento de Cracovia, va en otra dirección que la aportada por las autoras citadas, y más a fondo acerca de la identificación de la obra apostólica realizada por fray Luis Bertrán y su ingreso al canon. Los incluyo, además, en el grupo icónico relativo a las narraciones plásticas de su vida ejemplar. Las dos pinturas parecen ser de grandes dimensiones. La correspondiente a la iglesia de Varsovia es de 1672, anónima, ha sido intitulada *San Luis Bertrán evangelizando a los indios*. Para darle este título es posible que las autoras se hayan apoyado en el rótulo de la tarja al pie de la sección central, justo debajo de san Luis, que traducida dice: SAN LUIS BERTRÁN, CON SU PREDICACIÓN APOSTÓLICA AGREGA A LA IGLESIA CATÓLICA A LOS INDIOS OCCIDEN-

¹⁴² Callado y Esponera, *op. cit.*, pp. 159-161.

TALES Y CON LA SAGRADA FUENTE LOS PURIFICA.¹⁴⁵ La cruz en tanto fuente vivífica es el motivo de la ecúmene reunida a la que Bertrán predicó en diferentes lugares.

No obstante, el nombre dado y lo asentado en la tarja, me permito disentir ya que la audiencia reunida en torno a san Luis rebasa con mucho la sola predicación en América. Las autoras bien detallan que el óleo contiene elementos de la cultura árabe, identifican turcos y aclaran que el único “indio” posible tiene más bien apariencia de eslavo por el tipo de peinado y la cara con bigote. Esta es la figura localizada en el tercer plano del sector izquierdo, es el hombre semidesnudo que sostiene un bastón de mando, su postura y mirada hace caso omiso de la predicación de Bertrán. Por lo tanto, la divergencia entre lo que dice el rótulo y el discurso plástico pone en cierto entredicho el tema único de la evangelización entre indios, pues la representación muestra la predicación de la fe cristiana entre gentiles por parte del varón apostólico, en un escenario natural convencional, que no excluye la intención principal detallada en la cartela. [fig. 47]

El problema radica en la representación del otro, el natural americano que en este ejemplo como en otros no fue resuelta debido al desconocimiento y falta de alguna fuente visual de los naturales. Este obstáculo lo detectamos, para el caso de la narrativa plástica bertraniana, en la pintura del milagro de *La Cruz en el árbol*, de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1655), Museo de Bellas Artes de Valencia, donde sin excepción todos los hombres y mujeres son europeos cuando ese milagro se sitúa durante la estancia de fray Luis en el Nuevo Reino de Granada. Lo mismo observamos en la estampa romana de 1668, también con el tema del milagro de la Cruz por parte de Bertrán ante el indio principal, quien

¹⁴⁵ Wasilewska y Kubiak, *op. cit.*, pp. 93 y 95, S. LVDOVICVS BERTRAND-DVS INDOS OCCIDENTALES SVA-PRADICATIONE APOSTOLICA ECCLIE-SIAE CATHOLICAE AGGREGAT-SACROQ FONTE ABLVIT. Traducción del doctor José Molina.



47

San Luis Bertrán predicador evangélico entre gentiles, anónimo, 1672. Iglesia de Santo Domingo, Varsovia.

es configurado con apego a la descripción de uno de los testimonios recabados.¹⁴⁴ Grabado en el que además hay diversa procedencia humana.

El joven fraile Bertrán viste el hábito dominico y lleva sobrepuesta una estola representativa de su sacerdocio.¹⁴⁵ Con esta última prenda y dado el arquetipo de la cabeza tonsurada, parecería que el modelo que el pintor tuvo a la mano fue del mártir san Esteban, además el fenotipo de fray Luis en este óleo dista de los modelos pictóricos previos. La sublimación de su imagen poderosa está plásticamente construida de pie sobre una roca para ganar altura y diseminar su voz, púlpito provisional en campo abierto. La finalidad es llamar la atención de su prédica reforzada en el gesto corporal que está relacionado con la inclinación de la cabeza,

¹⁴⁴ Véase Vences, “Narración...”, p. 118.

¹⁴⁵ Este ornamento se otorga al que ha accedido al orden sacerdotal, por eso la llevan los diáconos, se usa siempre que se ejerce el ministerio, véase *Diccionario Enciclopédico de la Fe católica*, trad. de Pedro Zuloaga y Carlos Palomar, México, Jus, 1953, p. 231.

en consonancia con la apertura de brazos y manos. Con la izquierda eleva el símbolo máximo y síntesis de su Credo: la cruz redentora, que sostiene con mano firme (no obstante, lo forzado y fallido del brazo); en tanto que la palma diestra invita a escuchar sus palabras. Esta representación centrada en la predicación evangélica, intrínseca a la comunidad dominica por Constitución, es, a su vez, resonancia del modelo apostólico ejercido en la gran época de evangelización en la que vivió y actuó el fraile valenciano (como hemos comentado antes).

Si acudimos a los dibujos del tratado quirogramático de Bulwer, la posición de la mano de Bertrán encaja con el séptimo (de los citados por Borja) que se “empleaba en aquellos momentos en que se quería indicar que el sujeto producía razonamientos o ideas”.¹⁴⁶ De este modo, en el óleo de la iglesia dominica de Varsovia es elocuente el compromiso de Bertrán con todo lo que implica la cruz redentora, él es ejemplo entregado y portavoz de la palabra divina. La pintura que nos ocupa, cumple con una retórica visual, en la que Bertrán es el centro de gravitación, pero que no sería nada sin los receptores de su prédica dentro y fuera del cuadro. De tal modo que este óleo se refiere a la prédica de Luis Bertrán ante los gentiles.

En la composición de la pintura, la concesión de espacios a los escuchas es tan dominante como la figura casi flotante del fraile, reforzado ese sector mediante una luminosidad alba. De las otras policromías y contrastes me interesa llamar la atención sobre la mujer semidesnuda, que carga a un niño, revestida de un llamativo lienzo bermellón. Ella es representación de la Caridad o el amor ardiente al prójimo, y es una configuración constante en la iconografía dominica en calidad de escudo frente a las flaquezas de la naturaleza humana. La virtud de la Caridad de la triada de virtudes teologales y otras más fueron ejercidas por Bertrán y descritas en la Bula de canonización (y de todo aquel que ingresó al canon). Este óleo es una lección y enseñanza del por qué de su ascenso

a los altares, pues sintetiza la entrega de su vida bajo la regla dominica, a favor de la salvación del ánima del prójimo. Por todo lo anterior, este óleo anónimo de Varsovia bien podría ser denominado con el título más completo de San Luis Bertrán predicador apostólico entre gentiles.

La pintura del convento de Cracovia, identificada también con el título *San Luis Bertrán evangelizando a los indios*, es obra adjudicada al fraile dominico Kazimierz Cisowski, está fechada entre finales del siglo XVII y principios del siguiente.¹⁴⁷ [fig. 48] El tema central efectivamente refiere su labor de proclamación del Evangelio en el Nuevo Reino de Granada, donde hizo frente al “martirio” orgánico por la ingesta de veneno y el libramiento de la muerte (en más de una ocasión). Ésta que es evidencia del favor divino con el que contaba este siervo de Dios, premio de su entregada vida virtuosa que día a día mostraba y que fue reconocida en tanto rasgos de santidad. De modo que la narración plástica exalta la obra espiritual y el gran tema del milagro que en la canonización fue respaldado con la aprobación de 22 de ellos, cuerpo de un número mayor registrado en las hagiografías. Estos otros que fueron objeto de representación plástica como el que se honra en este óleo del claustro de Cracovia, configuración discursiva de exhortación dirigida a la comunidad regular de los dominicos de ese reino católico.

El óleo exhibe, además, cómo en la cultura del barroco se privilegió el tema del milagro. El contenido denota los dos polos, el bien y el mal, a través de grupos de personajes y policromía, y que el pintor realza con las formas de implantación de la fe verdadera frente a la erradicación del demonio entre los naturales. El foco de luminosidad que casi domina toda la pintura, lleva a observar la victoria de la fe en Cristo por parte de Bertrán, quien con la mano izquierda hace el signo de la bendición y en la diestra sostiene una de sus armas, el típico cáliz con la sierpe, para entonces el más difundido en la plástica. La presencia de fray Luis en las Indias fue precisada por su actuación ministerial y la persuasión de

¹⁴⁷ Wasilewska y Kubiak, *op. cit.*, pp. 94 y 95.



48

San Luis Bertrán predicador de la fe católica en el Nuevo Reino de Granada, Kazimierz Cisowski, siglo XVII-XVIII.
Convento de Santo Domingo, Cracovia.

las palabras que contribuyeron a la conquista, primero armada y por ello la representación de la alabarda y, después, espiritual representada por la cruz, ambas detrás del santo dominico, son portadas simbólicamente por un caballero y un mendicante (compañero de Bertrán).

A mano derecha del espectador hay una pequeña escena complementaria que ilustra la tarea que fray Luis Bertrán llevó a cabo en Tubará (Nuevo Reino de Granada), al impartir por vez primera el sacramento del bautismo a un niño moribundo, a quien nombró Miguel (por ser la víspera de ese santo), gracias a esa acción ministerial el niño pudo ir al cielo. Se muestra fehacientemente su lucha contra el demonio, éste ahí

representado es dañado por la eficacia de la predicación del fraile y la conversión de los naturales a la Fe cristiana. Saborit relata que se le apareció a Bertrán en forma de ermitaño.¹⁴⁸ En esta composición pictórica hay todo un reconocimiento a la vida ejemplar de san Luis Bertrán entre gentiles, particularmente en las Indias, debido a ello la he denominado *San Luis Bertrán predicador de la fe católica en el Nuevo Reino de Granada*.

Hay una serie de naturales de torso y extremidades fuertes, particularmente un cacique y un guerrero, ricamente vestidos con indumentaria y accesorios de oro y plumas, además del gran lienzo europeo que atraviesa su cuerpo y atenúa la semidesnudez; un tercero, revestido con la piel de un felino y que sostiene un remo, evoca un sector de las milicias del pasado romano. Respecto a la configuración de Bertrán con ambas capillas sobre la cabeza, comprobamos la réplica del prototipo realizado por Francisco Zurbarán (ca. 1638-1640).

Contradictoriamente a la definición espacio temporal de un suceso, en este óleo como en el anónimo y en otro tercero percibo la intención de exhibir la manifestación divina en el orbe conocido, a donde ha llegado el Evangelio, de la representación del no lugar específico porque Cristo está en todas partes entre todas las gentes, ensalzando así la presencia de un par de dominicos de la Corona de Aragón, a quienes correspondió predicar sobre Jesucristo entre los gentiles: Vicente Ferrer y Luis Bertrán. En las representaciones plásticas referidas hay todo un sentido de ecumenismo y, no es casual que personas de distintas procedencias y credos se hayan replicado en un óleo de Vicente Ferrer, quien desde el púlpito predica sobre la verdadera religión a una audiencia dominada por europeos de toda condición y modas, en el lado izquierdo turcos y árabes, un africano, en tanto que en el extremo opuesto un grupo de judíos y, cargados a la izquierda también se localizan tres naturales americanos tipificados por su indumentaria y accesorios de oro y plumas, y

¹⁴⁸ Saborit, *op. cit.*, p. 66. Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 434.

el tipo de tela que reviste a uno de ellos. Esta pintura es también del fraile polaco Kazimierz Cisowski y se localiza en la iglesia dominica de Cracovia. El contenido de estos óleos afirma la verdadera fe y enaltece la participación de la Orden de Predicadores y su contribución a la propagación del Evangelio.

IV VARÓN APOSTÓLICO, CONFESOR Y ABOGADO CONTRA EL CÓLERA MORBUS EN MÉXICO

Los diferentes tipos bertranianos representados en las obras plásticas en Nueva España, tanto en imágenes de bulto, óleos y grabados están enfocados a destacar, entre los grupos sociales del virreinato, al varón dominico en su carácter de misionero, confesor y abogado. Algunas de sus configuraciones se localizan en recintos conventuales adscritos a dos de las provincias dominicas, la de Santiago de México y la de San Miguel y los Santos Ángeles de Puebla. Particularmente en tres iglesias de patrocinio regio: en la parroquia de lo que fue un pueblo de indios en la Mixteca, adscrito a la Corona (después de haber estado encomendado a particulares); en la sede provincial de Puebla y en la iglesia Imperial de la Ciudad de México, entre otros de los que indicaré sus particularidades.

En estas obras encargadas se realizó al santo mediante sus cualidades de predicador apostólico, confesor y abogado contra el cólera morbus, tendencias que se impone explorar sobre la inserción y recepción de esas orientaciones en los sitios donde se encuentran sus imágenes. Con todo, es importante señalar que el prototipo fisonómico e iconografía están enfocados para mostrar a un santo dominico a través de acciones clave en su trayectoria como fraile, tal como su predicación y ministerio en las Indias, su disciplina interior, sus virtudes, el don de profecía y milagros obrados, en tanto pruebas del favor divino. Como dejamos dicho, todo lo que fue expuesto en voluminosos expedientes, examinados en las reuniones en Roma, parte medular del proceso de su ascenso a los altares, que

prosiguieron con el envío de los remisoriales a Valencia, fueron recibidos festivamente. Posteriormente, de mayor alcance y prosa elocuente fray Francisco Vidal y Micó fue más a fondo en su ilustración hagiográfica e incorporó la Bula de canonización en latín y transcrita, explica que la publica en español para que “la puedan entender, y con mucha reflexión meditarla, por ser como un compendio de la vida del santo”.¹

La guía en estas reflexiones sobre arte y sociedad, en lo que fue el Virreinato de Nueva España, es un selecto grupo de imágenes plásticas de san Luis Bertrán manufacturadas entre la primera década del siglo XVII y el primer tercio del siglo XIX. Dichas obras están compulsadas con descripciones hagiográficas, otras fuentes literarias y modelos europeos, que fueron los medios discursivos que abrieron el camino para incentivar la devoción y el culto extramuros de Valencia. Primero en calidad de Bienaventurado, después beato a partir de la extensión oficial de su culto aprobada para los conventos dominicos fuera de Valencia el 25 de octubre de 1610, despachado por el cardenal Pinello, cabeza de la Congregación de Ritos. Sobre la petición formulada, fray Lucas Loarte escribió que:

Suplicó también a su santidad, que la gracia hecha a los Conventos del Reino de Valencia, se extendiese a todo el Orden de Predicadores, para que en todos los conventos se pudiese hacer el oficio, y decir misa el día de su Fiesta, y que en la misma Ciudad gozasen de la misma gracia los Clérigos, y Frayles, y monjas de otras Religiones; la cual gracia pidió también el Rey Católico Felipe Tercero, y los serenísimos príncipes de Flandes, el Archiduque Alberto, y la Infanta Doña Isabel.²

¹ Francisco Vidal y Micó, *Historia de la prodigiosa vida, virtudes, milagros y profecías del segundo ángel del apocalypsi y apóstol valenciano de las Indias occidentales San Luis Bertrán*, Valencia, oficina de Joseph Thomas Lucas, 1743, p. 424.

² Lucas Loarte, *Historia de la vida, milagros, y virtudes del glorioso San Luis Bertrán del Orden de Predicadores*, Madrid, por Francisco Sanz, en la imprenta del

En este marco sitúo una obra temprana en Oaxaca, los demás ejemplares corresponden a los años posteriores a la canonización. Por cuestiones prácticas y ante la selección de imágenes primero analizaré los ejemplares escultóricos, porque forman parte de un grupo bajo el primer enunciado del capítulo; los dos referentes siguientes están vinculados a pinturas al óleo y estampas de devoción, entre las que también hay otras vertientes temáticas. De Oaxaca transitaremos a la ciudad de Puebla, a la de México y otros sitios para cerrar el extremo temporal con el ejemplar del retablo atribuido a Manuel Tolsá, *ca.* 1816, sito en la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de la Ciudad de México. Vamos por partes.

DE PREDICADOR EJEMPLAR A PROTECTOR DE UN BARRIO

La serie de tallas localizadas en México es encabezada por el ejemplar que desde el inicio de esta investigación consideré como el más antiguo en Nueva España. La imagen de bulto de la parroquia de San Juan Bautista Coixtlahuaca (Oaxaca), iglesia que fue de patrocinio regio en la Mixteca oaxaqueña, posiblemente *ca.* 1616-1617 dada su configuración formal y es a todas luces una muestra de los alcances de la oficialidad de su devoción en calidad de beato, puente seguro para rendirle la “universal y definitiva” que otorga la canonización.³ [fig. 49] Bertrán es presen-

Reyno, 1672, pp. 351 y 352. Vicente Saborit, *Historia de la vida, virtudes, y milagros del beato Luis Bertrán de la Orden de Predicadores*, Valencia, Herederos de Chrysoft Garriz, por Bernardo Noguez, 1651, p. 503, quien es seguido muy de cerca por Loarte. Hay referencia de otra obra de Loarte, *Breve compendio de la vida y muerte de S. Luis Bertrán* (Madrid, Domingo García Morrás, 1671), localizado en José Simón Díaz, *Mil biografías de los siglos de Oro (Índice bibliográfico)*, p. 63. En <https://books.google.es/books?isbn=8400060008> (fecha de consulta: junio de 2016).

³ Jean-Robert Armogathe, “La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos xvii-xviii), en Marc Vitse [ed.], *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España*



49

San Luis Bertrán,
anónima, ca. 1616-1617.
Escultura estofada.
Retablo de la Virgen
del Rosario, Parroquia
de San Juan Bautista
Coixtlahuaca.

tado a través de su figura convencionalmente como un joven evangelizador apostólico. No fue el único ejemplo, después de esta obra, valga citar en un arco espacio temporal amplio, una pintura mural de procedencia incierta (que circula en la web) el óleo de J. Rolbels (1675) en Suiza, el grabado mencionado de Paul Spier; el grabado de Michiel Bunel (1670-1739), el óleo de Vicente Alanís en Sevilla; la escultura de bulto redondo de la iglesia de Santo Domingo en Guatemala de la Asunción, entre otras.

Mención especial merece el ejemplar del *Árbol de Santo Domingo (Genealogía dominica)* de la Capilla de los Mixtecos anexa a Santo Domingo de Puebla.⁴ [fig. 50] San Luis se localiza debajo de la nube donde se aloja la Virgen con el Niño, al mismo tiempo que él es la cúspide de los santos que marcan el eje vertical y central del magnífico óleo poblano. Hay que denotar, también, la tierna edad en la que fue representado y en calidad de predicador evangélico, por lo que de forma dominante hace el signo de la bendición que involucra la doble naturaleza

de Jesús y que visualmente, mediante una diagonal, se relaciona con el Niño de la Virgen; en su mano izquierda porta el cáliz con la serpiente. Podríamos inferir que los dominicos de la Provincia de San Miguel y los Santos Ángeles le otorgaron un lugar privilegiado al colocarlo justo debajo de la Virgen del Rosario, en este sentido lograron que el pintor estableciera la relación estrecha con el Niño Jesús afirmando su semejanza en el

de la *Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 2005, p. 161 (*apud*. Lambertini).

⁴ Mi gratitud al doctor Jesús Joel Peña Espinosa por el envío de la fotografía. Eduardo Merlo Juárez y José Antonio Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Secretaría de Cultura/UPAEP, A.C., t. 1, p. 398, consigna este árbol de santo Domingo y otro de la Apoteosis del Rosario (que desconozco) donde pudiera estar Bertrán.

sentido metafórico de ser su reflejo en el espejo. Sin embargo esta disposición en la tipología referida se encuentra también, con su matriz, en el óleo del Convento de Santo Domingo de Cuzco (finales del siglo XVII), y presumiblemente ambos provengan de una fuente grabada común. Aunque no es casual que se encuentre en la capilla poblana mencionada, por lo que lo incluyo en este discurso por la filiación del convento de Puebla con los mixtecos, que fueron mano de obra en la construcción de su convento (al igual que en el de la Ciudad de México), pero también porque para ese entonces el convento de Coixtlahuaca en la mixteca oaxaqueña formaba parte de la citada Provincia dominica. El óleo anónimo bien puede ser obra coetánea a las pinturas de gran formato que José Rodríguez Carnero pintó para la Capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo de Puebla, ésta que se concluyó en 1690.⁵

Cierto es que cuando fray Luis Bertán realizó el ministerio de la predicación en el Nuevo Reino de Granada, tenía entre 36 y 43 años. El tipo de un joven religioso hace singular a estas piezas en el sistema de iconografía bertraniana del siglo XVII en México, porque la mayoría



50

San Luis Bertrán,
anónima, s. XVIII.
Capilla de los Mixtecos
anexa a la iglesia de
Santo Domingo de
Puebla.

⁵ Antonio Rubial, *Domus Aurea. La capilla del rosario de Puebla. Un programa iconográfico de la Contrarreforma*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 38. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina (EDUCA), 2008, p. 501.

de las representaciones plásticas muestran no sólo al fraile maduro sino, además, de compleción delgada ¿Qué intencionalidad socio-religiosa subyace en el ejemplar de Coixtlahuaca? ¿Es el resultado de no haber tenido un modelo a la mano y sólo referencias de alguna hagiografía o de un dominico residente de ese convento? Para las dos preguntas hay respuestas que parten del mismo ejemplar y al compararlas con las obras plásticas realizadas entre 1581 a 1620 en Valencia.

En esta obra del primer tercio del siglo XVII en la Mixteca, la fisonomía del entonces beato Luis fue representada con un tipo ideal de predicador, sin relación con los creados hasta ese momento, que en cierto modo se apegaron a la *vera effigies*, tal como se puede comprobar en las obras valencianas que analizamos en ese arco temporal. Sin embargo, el signo de sus tempranas mocedades asociado a la iconografía o configuración de sus “armas” hablan de su consagración a Dios en su labor y victoria. Con lo que el entallador formuló un prototipo plástico que transmitiera las enseñanzas de Jesucristo y la idea del religioso modélico, con la exhibición de los trofeos conquistados. Así, le proveyó de una cruz sencilla, de un libro y encima de éste un cáliz. Objetos emblemáticos de la predicación de la fe católica, mediante el Evangelio escrito y la liturgia de la Eucaristía. La cruz que sostenía en su mano derecha como se ve en fotografías antiguas, ahora colocada a sus pies, el libro como compendio de la vida de Cristo podría ser la Biblia o el breviario que los dominicos, por Constitución, solían llevar consigo en calidad de guía para las oraciones.⁶ El cáliz resume el acto eucarístico en la Misa, la presencia real de Cristo; como en ningún otro ejemplo el recipiente litúrgico es de boca ancha, a semejanza de un copón para las hostias, lo que redondea una interpretación cien por ciento relativa al sacramento de la comu-

⁶ Saborit, *op. cit.*, p. 60. Joseph Favores, *Sumario de la vida del segundo apóstol valenciano, el glorioso padre san Luis Bertrán*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1671, p. 6, hace explícito que cuando Bertrán se fue a las Indias llevó consigo la Biblia y un breviario.

nión, al que Bertrán era asiduo. No parece haber indicios si el recipiente alguna vez tuvo en su interior la típica serpiente, acorde con las fuentes literarias y visuales previas. Este atributo complementario en el cáliz es interpretado como el triunfo de la vida sobre el mal y la muerte, así como en calidad de premio otorgado por Cristo. Recordemos que la voz náhuatl de Coixtlahuaca significa llano de culebras.

De acuerdo con lo expuesto, por medio de esos dos motivos artístico-simbólicos los dominicos plantearon aspectos entrelazados: el favor divino que preserva la vida de su siervo, Luis Bertrán, con la finalidad de que prosiga el anuncio del Evangelio mediante la palabra, el ejemplo y las obras, tal como es expresado en la Constitución de la Orden, en la que se insta a los dominicos a profesar amor y seguir de cerca a Cristo, labor de corte apostólico que la reformada Orden de Predicadores exigía entre sus miembros.⁷ De manera que, los frailes dominicos habrían explicado a sus parroquianos en Coixtlahuaca cómo este tenaz religioso en las Indias había predicado sobre el significado de la cruz redentora, donde convirtió y bautizó naturales y destruyó ídolos (tal como lo habían hecho otros hermanos de hábito en la propia cabecera indígena).⁸ Por esta última acción, los nativos molestos y reacios a la conversión habían atentado contra su vida dándole a ingerir veneno. El sufrimiento corporal o martirio obtenido por no cejar en la implantación del cristianismo, formaba parte de un anhelo entre los misioneros, este objetivo fue revitalizado en los acuerdos del Concilio ecuménico de Trento. Lo cierto es que, la visualización de esta efigie de Bertrán es afirmativa en cuanto a su arquetipo apostólico, ya que el entallador lo configuró en calidad de

⁷ *Libro de las Constituciones y ordenaciones de la Orden de los frailes Predicadores*, Madrid, Editorial OPE, 1985, pp. 43-44 y ss.

⁸ El tema del bautizo, primer sacramento, fue representado en la Comedia a lo divino de Gaspar Aguilar en la fiesta de canonización (Valencia, 1608). Teresa Ferrer Valls, “Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de san Luis Bertrán en Valencia (1608)”, en José Luis Canet Vallés [coord.], *Teatro y prácticas escénicas, II La comedia*, Londres, 1986, p. 179.



un joven apóstol del Nuevo Mundo, que se dispuso a sufrir martirio y entregar la vida por la fe verdadera, en consonancia e imitación de su Maestro. Nada más loable que estas enseñanzas en un pueblo de indios y cabecera de 16 visitas, donde la población para ese entonces había disminuido considerablemente a causa de epidemias, entre otros menoscabos.

Ahora me detendré en otros aspectos históricos y plásticos que conciernen a esta primera imagen de talla. De la imagen de bulto no tenemos la certeza cuál fue su sitio original y no hay mención entre las noticias de cofradías y altares en el Archivo Parroquial de Coixtlahuaca. Dado su aspecto formal, es plausible que haya pertenecido al primer retablo de la Virgen del Rosario.⁹ Por lo que después sería colocada en el primer cuerpo del retablo salomónico del siglo XVIII dedicado a la Virgen del Rosario, como se le ve en la actualidad. [fig. 51] Sin embargo, los datos provenientes del siglo XX y algunas fotografías arrojan diversas situaciones. Por ejemplo, en el inventario de 1942 se describe que la estructura de madera contenía sus siete imágenes de bulto en los nichos y que san Francisco y san Luis estaban al pie del retablo citado. Lo que induce a plantear que, en la obra de modernización en el siglo XVIII, Ber-

⁹ Acerca de las huellas temporales mixtas del retablo, véase Magdalena Vences Vidal, “Lo antiguo y lo nuevo en el arte e iconografía del retablo de la Virgen del Rosario en Coixtlahuaca, Oaxaca”, en Eugenio Martín Torres Torres [edit.], *Arte y Hagiografía, siglos XVI-XX*, t. V, Bogotá, Universidad de Santo Tomás, 2019 (Col. Dominicos 800 años), pp. 187-274. En ningún caso americano encontré referencias a la cofradía de San Luis Beltrán, bien sabemos que a través de la corporación se garantizaba el festejo, misas y sufragios de los asociados, tal como sí la hubo en los conventos dominicos de Valencia y Zaragoza, véase “Estado de las cofradías, hermandades y congregaciones correspondientes a la ciudad de Zaragoza junto con los pueblos de su jurisdicción”, 1771, en Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN/Consejos), 7105, exp. 64, núm. 1, f. 19v.

trán no fuera considerado y permaneciera como imagen independiente del retablo, al igual que la talla de san Francisco que incluso ahora está en otro sitio. Otra posibilidad es que ambos hubieran sido colocados en el primer cuerpo del retablo, pero como temporalmente fueron descendidas al nivel del suelo para incentivar su devoción, otras quizá se colocaron en su lugar.¹⁰ Bien sabemos de la movilidad de tallas y óleos con la finalidad de refrescar la devoción.

La referencia del inventario, antes citada, pone en evidencia que su inserción en ese retablo es más tardía y, por otra parte, que por asuntos devocionales determinadas imágenes eran movidas de su sitio para ser colocadas al alcance de los devotos, puestas a su altura con la finalidad de acercarse a ellas y tocarlas. Tal y como se practica en la parroquia de Coixtlahuaca hasta la fecha con otras imágenes, en su aniversario del santoral. En fotografías de 1975 a 1980 san Francisco de Asís y san Luis Beltrán ocupan los nichos del primer cuerpo de la citada estructura, con sendos arreglos florales y veladoras.¹¹ ¿Volvieron a colocarlas en su sitio o qué imágenes del retablo fueron desplazadas?

No es casual que Luis Beltrán haya compartido lugar con el patriarca de la Orden de Frailes Menores. Primero, porque son santos titulares de dos barrios de la población de Coixtlahuaca, vecino uno de otro en el cardinal sur en cuyos lomeríos hay veneros de agua; de modo que desde

¹⁰ A falta de información documental podemos recurrir a la observación de este par de imágenes y las restantes del retablo. En general, entre ellas salta a la vista la diferencia de tamaño así como la talla con la gubia y el estofado, también algunos repintes. Una labor especializada queda pendiente por la dificultad de acceso a las esculturas.

¹¹ A la fecha Beltrán y santa Bárbara flanquean a la Virgen del Rosario, en tanto que san Francisco fue desplazado al sotocoro (lado norte). Los detalles documentales están en Vences Vidal, “Lo antiguo...”, *apud*. “INVENTARIO: general de los bienes pertenecientes al Templo Parroquial de esta Villa de San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca, 10 de agosto de 1942”; se refrenda lo dicho en otro Inventario de 1958, en Archivo Bienes Inmuebles SEPANAL, exp. 22148 “Ex convento de San Juan Bautista de Coixtlahuaca, Oaxaca.”

la cabeza parroquial se estrecha la relación y se incentiva la devoción. Segundo, el vínculo entre ambos santos, en este ejemplo como en el retablo mayor de Santo Domingo de México, tiene sustento en la hagiografía bertraniana por la devoción a las llagas y figuras del crucificado.¹² Tercero, el patronazgo de Bertrán sobre uno de los sitios con manantial proveedor del líquido vital a la población, cobra su relevancia y abre otro canal de conocimiento sobre la creencia acerca del poder de san Luis sobre el agua (entre los santos dominicos). Particularmente asociado a la bendición de la fuente de Torrente y a la de Ruzafa.¹³ A esta última, cerca de los muros de la ciudad de Valencia, Bertrán fue llevado por un amigo para que se distrajese de sus padecimientos y, como solía tener sed, antes de beber el agua la bendijo, acto seguido se percató que el criado del dueño de esas tierras estaba enfermo por lo que le persuadió para que bebiese de esa agua y se curó de la calentura. Después de la muerte de Bertrán se difundió que esa agua era benéfica y hubo prodigios.¹⁴ Vidal y Micó reitera que fray Luis bebía de la fuente de Ruzafa y que con el tiempo el agua de ella curaba, por ejemplo, la niña que recuperó la vista cuando le lavaron los ojos con esa agua. Este milagro tomado en cuenta y aprobado en su proceso fue registrado en la Bula de canonización (12 de

¹² Saborit, *op. cit.*, pp. 124 y 125.

¹³ *Procesos informativos de la beatificación y canonización de san Luis Bertrán*, introd. y transcripción de textos del padre Adolfo Robles Sierra (OP), y trad. de los textos latinos del padre Miguel Llop Catalá (OP), Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1983, pp. 331 y 522, el milagro se identifica como *La lluvia milagrosa en Torrente*, que cayó en ese lugar una vez que Bertrán hizo la señal de la cruz y la fuente cercana no se secó como otras.

¹⁴ Saborit, *op. cit.*, pp. 378-379 y ss., da cuenta de más milagros con esa fuente. Favores, *op. cit.*, p. 9v. Alonso de Zamora, *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, pról. de Caracciolo Parra, notas de Andrés Mesanza, Bogotá, Editorial Kelly/Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1980, t. II, p. 273, nota 65, fray Andrés Mesanza (autor de las notas) comenta que en Tubará sí se refieren a un pozo de agua “que dicen, lo descubrió el Santo de Valencia, y un sitio a 14 kilómetros de lejos llamado el corral de San Luis.”

abril de 1671).¹⁵ La relación del poder de Bertrán sobre el agua fue un recurso replicado en otras partes del orbe católico, fue el caso entre los naturales de Tubará (Colombia). Lo cierto, también, es que su devoción fue incentivada en alguna época, remembranza de ello es un grabadito que dice “San Luis Beltrán que se venera en Coixtlahuaca”.¹⁶

En el barrio de San Luis hay una capilla del siglo xx de amplia dimensión y a un costado del altar mayor todavía existe una copia de tal óleo, también moderna, de la imagen de la iglesia conventual. [fig. 52] Es en este recinto donde en la actualidad se festeja al patrono, a donde acude el sacerdote de la parroquia de San Juan Bautista Coixtlahuaca para mantener el lazo indisoluble de veneración que se rinde al titular del barrio. En tanto que la efigie de san Luis Bertrán que se localiza en el retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial recibe flores. Entre algunas personas percibimos que el santo dominico es poco reconocible o memorado como varón ejemplar, predicador apostólico y no se le recuerda tanto por las virtudes y milagros descritos en las hagiografías, de modo que su veneración actual está desdibujada del ideario de quienes instituyeron y acogieron la devoción a Luis Bertrán en la segunda década del siglo xvii. No obstante, al interior de la capilla de barrio y otras manifestaciones dan cuenta de la perseverancia del uso de las imágenes para darlo a conocer y honrarlo, incluso a través de su imagen original que se encuentra en el templo parroquial. [fig. 53]

Su relevancia tiene que ver con la designación de santo protector que redundaba en beneficio espiritual y material, mutuo, entre colectividad e intercesor, y se le rinde culto, se invoca su amparo y retroalimenta

¹⁵ En Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 445. La difusión de esta corriente devocional en Valencia, se coteja con los “Gozos a san Luis Bertrán, venerado en su ermita de la villa de Torrente”, Valencia, Librería de Juan Martí, Bolsería 22; “Gozos al glorioso San Luis Bertrán, venerado en la ermita de la fuente de su nombre, en la huerta del lugar de Ruzafa”. Impresas en una hoja (Col. de la Biblioteca Nacional de España).

¹⁶ Referencia de la licenciada Cecilia Gutiérrez Arreola.



a la parroquia.¹⁷ De manera que, mancomunadamente tienen la responsabilidad de cuidar los manantiales, que están muy protegidos. La caja de agua o alcantarilla (como también se le nombra) está localizada en la inmediación del terreno cercano a la capilla. El mantenimiento de la construcción, las mejoras y el adorno para honrarlo el 11 de octubre depende de los padrinos, como usualmente lo hacen con sus imágenes de culto. [fig. 54] En 2016, gracias al Sr. Luis Cruz y al Sr. Dolores Lara, realizamos la visita a los ojos de agua en tres de los barrios y tuvimos el privilegio de conocer el venero matriz en el escarpado e imponente paisaje en el que a tramos se ve el descenso del agua, su depósito en cajas

52

Capilla de San Luis Bertrán. San Luis Bertrán, anónimo, s. xx. Barrio de San Luis en Coixtlahuaca.

¹⁷ El santo protector sobre ciudades y reinos es una práctica muy antigua, Armogathe, *op. cit.*, p. 157 (*apud*. Lambertini).

53

San Luis Bertrán, talla
ca. 1616-1617 y su
réplica al óleo s. xx.
Respectivamente,
Parroquia de San Juan
Bautista Coixtlahuaca
y capilla de San Luis
Bertrán.



(antiguas y modernas) y albercas construidas, hasta perderse la vista del agua entre las grietas orográficas. Los habitantes de los barrios de San Luis, San Francisco y Santa María Magdalena hasta la fecha se proveen del agua que es depositada en piletas, el líquido mana de cada uno de los ojos de agua, cuando en la etapa colonial además corría por atarjea y acueducto. Su ubicación respecto al núcleo poblacional, a más de un kilómetro y medio en camino de terracería no es óbice para el poblador que está acostumbrado a realizar los trayectos a pie, en bicicleta, en bicitaxi y en el mejor de los casos en automóvil, además de llevar a cabo la vida diaria, la población acude a la celebración de los santos patronos.

[fig. 55]



54

Caja de agua (2017).
Barrio de San Luis,
Coixtlahuaca.

Con relación a la datación *ca.*1616-1617, está asociada a una información documental en la que se describe una intensa labor constructiva de retablos e imaginería a cargo de dos maestros españoles, activos en ese pueblo de indios en la Mixteca, identificados con oficios diferenciados. Thomas Calvo, residente de Coixtlahuaca, autor de retablos; el artífice Bartolomé González relacionado con la segunda fecha, vecino de Yanhuitlán, especialista en obras para retablos y, a quien en otro documento se le registra en calidad de maestro estofador y dorador.¹⁸ Con estos datos pudiera ser que la escultura estofada de Bertrán fuera obra del

¹⁸ “El gobernador y principales indios del pueblo de Questlavaca”, Madrid, 17 de junio de 1623, en Archivo General de Indias (en adelante AGI), México, 141, ramo 3, núms. 50 y 50a, 72 fs., fs. 39-42, testimonio del 8 de octubre y 2 de noviembre de 1620. La referencia del maestro Bartolomé González es citada en el contrato de 1623 sobre el retablo de San Pedro de Verona para la iglesia de Yanhuitlán, que ya no existe, véase Elsa Arroyo Lemus, “Los retablos”, en Alejandra González Leyva [coord.], *El convento*



55

Vista paisaje provisión de agua.
Coixtlahuaca.

español Bartolomé González, quien a sus 27 años se hallaba activo en Coixtlahuaca.¹⁹

Pero hay que reparar en al menos dos puntos, no tenemos otra imagen de bulto de la autoría de González para compararla con la de Bertrán; además, existen diferencias de tamaño y en elementos formales entre la manufactura de la escultura de Bertrán y las de otros santos dominicos del citado retablo (los pliegues angulosos del hábito de santo Tomás de Aquino). Otra diferencia entre ellas es la variedad del estofado, incluso policromía y quizá reestofado que merecen un estudio especializado. En un aspecto general, las tallas guardan entre sí la pertenencia a una época como a un lenguaje formal naturalista. No obstante, la diferencia de modelos, del trabajo de la gubia y los recubrimientos sí son obras temporalmente afines y relacionadas a otras manufacturadas entre finales del siglo XVI y primer cuarto del siglo XVII. Observamos un conocimiento de la escultura hispalense y otras características que vinculan esa creación en la Mixteca con la presencia de la imaginería andaluza y el arraigo de algunos rasgos naturalistas, tal como se ha estudiado en otras partes de América hispana.

En la talla de san Luis Bertrán se advierte en la postura corporal un carácter naturalista a través de la pierna derecha flexionada y el pie ligeramente adelantado; ésta es acentuada por los dobleces de la capa recogida en su extremo izquierdo; la confección de la indumentaria integrada de túnica, escapulario blancos y capa negra muestra pliegues de caída suave con un cuello erguido para enmarcar el cuello que sostiene la cabeza, ésta junto a las manos ostentan la calidad y el detalle del trabajo anatómico con el acabado de la encarnación pulimentada. [fig. 56] En el rostro afinado, convencional respecto al arquetipo forjado de Bertrán para ese entonces, destaca un mentón y boca carnosas sombreado por

de Yanhuatlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes, México, UNAM/CONACYT, 2009, p. 250.

¹⁹ “El gobernador...”, en AGI, México, 141, ramo 5, núms. 50 y 50a, fs. 41-42.



56

San Luis Bertrán,
anónima, ca. 1616-
1617.

Escultura estofada.
Retablo de la Virgen
del Rosario, Parroquia
de San Juan Bautista
Coixtlahuaca.

el vello de barba y bigote; la nariz recta da paso a los ojos pintados y enmarcados por unas cejas delineadas, se cierra el óvalo con una frente amplia disimulada por el tipo de cabello en bucles y el peinado con un coquete central (que tanta fortuna haría con Martínez Montañés, Juan de Mesa y otros); se coteja también el cuidadoso acabado del libro y el cáliz. Todo lo que se corresponde en conjunto con la cronología referida y vinculada a la existencia de maestros españoles de talla, dorado y estofado activos en la Mixteca.

Por otra parte, a simple vista podemos ver la mixtura de diseños de estofado del hábito completo: en partes de la capa sobresale el oro y negro de los follajes más cerrados a diferencia de los de la blanca túnica revestida de doradas figuras de hojas y tallos de diseño más bien espaciados o abiertos; o bien la policromía de hojas y flores de la capa, estos últimos que guardan su distancia de los estofados de las otras imágenes de dominicos en el mismo retablo.

APÓSTOL DEL NUEVO MUNDO E INTERCESOR DE LA SALUD

Desde los umbrales del siglo XVII, el priorato de Santo Domingo de Puebla y la propia ciudad se erigieron en un centro propagador de la devoción del beato Luis Bertrán. En la faceta iconográfica o tipología de predicador apostólico se concretó la imagen de bulto redondo del retablo

mayor de la iglesia en Puebla.²⁰ Muy posiblemente se debe al auspicio que desde el convento le habían conferido previamente a la devoción del beato, fortalecido a través de su invocación como protector contra las enfermedades. Así, la ciudad de Puebla se erigió en difusora del culto a san Luis Beltrán, ya que existe noticia temprana que informa sobre su devoción en calidad de protector contra las enfermedades, creencia que observaremos vinculada a su fama de milagros y la devolución de la salud; dádiva que precede a su reconocimiento de amparo contra el cólera y que, desde muy temprano, le coloca como un siervo de Dios premiado con el don de favorecer la salud. Saborit registra que curó a fray Agustín Dávila Padilla, pues cuando estuvo en el Colegio de San Luis de Puebla contrajo perlesía en la boca, sanó al tragarse un hilo de la túnica de Bertrán.²¹

Bertrán fue encumbrado en recurso de salud cuando él mismo carecía de ella, interpretación que se remonta a Antist, su primer biógrafo, quien en un capítulo describe sus enfermedades. Esta fragilidad orgánica que era reconocida en otros personajes ejemplares como parte de la santidad contrarreformista. No obstante haber sido enfermizo, el religioso redactó una oración en latín con la que sanaba enfermos y pese a esa debilitada condición corporal, dice que “era para alabar a Dios ver la devoción con que venían las gentes a pedir salud a quien nunca la tuvo. Pero no era mucho que sin tenerla la diese, pues no la daba en su nombre, sino en el de nuestro Señor Jesu Christo, fuente de toda salud”.²²

Es momento de hablar del capitán Juan Suárez de Gamboa, indiano residente en la Corte de Madrid, tal es su identificación en la portada de un impreso de 1625, costado por él, obra que contribuyó a la propaga-

²⁰ En el retablo hace pareja con san Telmo, otra figura de santidad de la Edad Moderna en España.

²¹ Saborit, *op. cit.*, p. 89.

²² Vicente Justiniano Antist, *Verdadera relación de la vida y muerte del padre fray Luys Bertrán, de bienaventurada memoria*, Zaragoza, en casa de Joan Alterach impresor de libros, 1585, f. 197.

ción del beato Luis Bertrán, mediante la publicación de una oración presumiblemente escrita por el fraile dominico con la finalidad de que el prójimo pudiera rogar a Dios por la salud del cuerpo.²³ Pudiera parecer incongruente que Bertrán fuera erigido en recurso de salud cuando él mismo había carecido de ella, dicen sus hagiógrafos que no había un día que no tuviera dolencias. Esa carencia fue esgrimida en la declaración de santidad como fundamento y comprobación plena de las virtudes de humildad, paciencia y amor a sus semejantes; el siervo de Dios sobrellevó su cuerpo achacoso, retroalimentado por una rigurosa disciplina. Este tipo de recurso deprecatorio es signo del largo recorrido y la revitalización de la devoción al beato en el ámbito de la salud, incentivado poco tiempo después mediante la diseminación de las noticias del hallazgo del cuerpo incorrupto en 1647, cuando se le trasladó de su sepulcro a la capilla dedicada a él en la iglesia conventual de Predicadores (Valencia), lo que redobló la devoción en torno al beato. La incorruptibilidad de su cadáver fue uno de los nuevos milagros reconocidos por la Sagrada Congregación de Ritos, en la escalada a los altares.²⁴

Es interesante comprobar el repunte del impreso en tanto recurso deprecatorio para aclamar clemencia divina ante todos los males corporales, por lo que se reimprimió en México, con el mismo título (sin el nombre de quien mandó hacerla) [fig. 57]: *Rogativa de salud, oración, y ensalmo del santo Fray Luis Beltrán, con el cual curaba todas las enfermedades*, reimpresión, México, Imprenta nueva de la Biblioteca Mexicana, 1755.²⁵ En 1770 se reimprimió en Puebla, la auspiciada por Suárez de

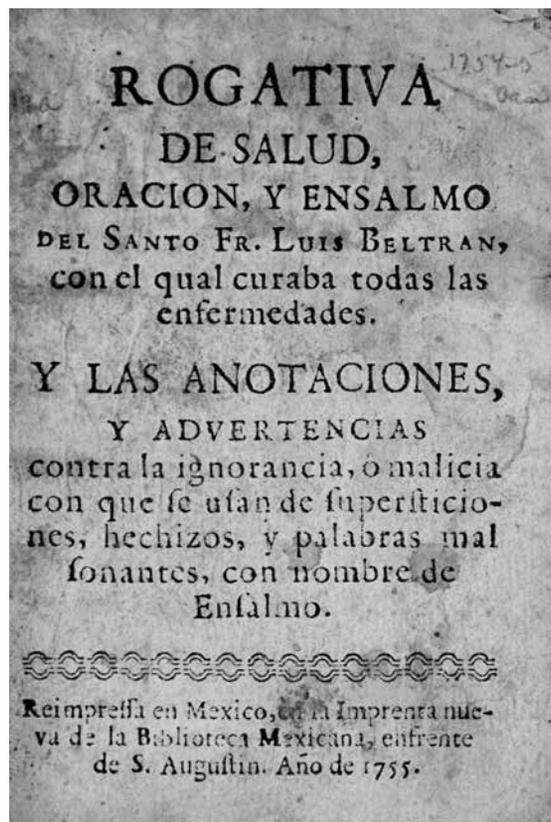
²³ Juan Suárez de Gamboa, *Advertencias y oración de intercesión y rogativa de salud del santo fr. Luis Beltrán, contra la ignorancia o malicia con que usan de supersticiones y hechizos, con nombre de ensalmo, y palabras malsonantes y porpes [sic]*, Madrid, por Luis Sánchez, 1625.

²⁴ Robles Sierra, en *Procesos informativos...*, p. 15, por la peste que asoló a Valencia.

²⁵ Esta misma se reimprimiría en Puebla en 1781, Fondo Toribio Medina. Las Islas Canarias es foco de un rezo, intitulado “Santiguado de san Luis Beltrán”. Dato proporcionado por el doctor Alberto Marrero.

Gamboa (1625) y tiene por título más preciso *Rogativa de salud, oración, y ensalmo del santo Fray Luis Beltrán, con el cual curaba todas las enfermedades*.²⁶

La devoción a Bertrán, por medio de la oración ante su imagen para obtener salud, se había introducido entre la sociedad poblana en fechas tempranas invocado en ciclos de pestes, como en Valencia entre 1555-1557 y 1560, la de 1647, en ese entonces el cuerpo de Bertrán fue sacado por la ciudad cuando fue trasladado a la nueva capilla.²⁷ Esto implica que debió haber circulado la imagen plástica del dominico valenciano, en estampas además de su presencia en retablos, claustros masculinos y femeninos. Entre las imágenes barrocas se cuenta precisamente la del remate del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo en Puebla, colocado en el magnífico retablo de la capilla mayor de la iglesia conventual, sede de la recién establecida Provincia de San Miguel y los Santos Ángeles de Puebla (1661). [fig. 58] La talla en madera denota ser una obra del siglo XVII y, dada su gestualidad, el santo dominico debió portar la cruz y el cáliz como en la de Coixtlahuaca. De los datos históricos del retablo donde se aloja y de las demás imágenes sabemos que la estructura y reorganización se llevó a cabo entre 1688 y



²⁶ Juan Suárez de Gamboa, *Rogativa de salud, oración, y ensalmo del santo Fray Luis Beltrán, con el cual curaba todas las enfermedades*, Puebla, imprenta de Christoval de Ortega, 1770, 16 pp. CEHM-CARSO (fecha de consulta: 4 de julio, 2016). Ésta se integra a otros textos en torno al cien aniversario de su canonización, por ejemplo el Panegyrico de 1771.

²⁷ Robles Sierra, *Procesos informativos...*, p. 15.



58

San Luis Bertrán,
anónimo, ca. 1688-
1694.

Escultura estofada.
Retablo mayor iglesia
de Santo Domingo de
Puebla.

1694, después a principios del siglo xx el retablo fue intervenido nuevamente.²⁸

Una tercera imagen de talla es el alto relieve de la sillería del Coro del templo conventual de Santo Domingo de México, matriz de la Orden de Predicadores en el Virreinato de Nueva España. Sin duda muestra, como en los otros ejemplos, rasgos formales del barroco, aunque su hechura se sitúe en plena boga del neoclásico en México, lo que no excluye la voluntad de forma de sus artífices y el apego al gran estilo antecedente. Un aspecto a considerar es el modelo que tuvieron a mano los artistas anónimos para tallar a los santos(as), además de su propia escuela compenetrada con el lenguaje formal del barroco.²⁹ [fig. 59]

Acerca del mueble litúrgico, Juan de la Cruz y Moya escribió alrededor de 1757 una cualitativa y corta descripción en la que afirma ser una “muy buena sillería de nogal, cedro y moral bruñido, cuya variedad de matices la hacen vistosísima. Las sillas altas son cincuenta y una, y a cada una de ellas corona un tarjetón de curiosa talla, dorado con las armas de la Orden y la de

²⁸ Merlo Juárez y Quintana Fernández, *op. cit.*, t. 1, pp. 384 y 385, “es posible que todas [las tallas] fueran repintadas en tiempos cercanos, probablemente cuando la restauración de 1901 [...] y las fimbrias o filos de los hábitos son de un oro corriente, lo mismo las aureolas que son típicas del siglo XIX”.

²⁹ Los relieves no son de estilo neoclásico, agradezco a la doctora Sigaut esta contundencia y los puntuales comentarios a la presentación de avances de esta investigación en el Seminario del GERYC.

N. P. San Francisco”.⁵⁰ De lo que existe y lo dicho por el cronista dominico, no se percibe la variedad de maderas como tampoco la congruencia en las formas ornamentales. La sillería de la época del cronista citado posiblemente fue considerada modesta por los miembros de la Provincia de Santiago de México, por lo que, además de otras razones, el cuerpo capitular abrió la compuerta a los afanes renovadores al interior del templo empezando por la reforma de la estructura y decoración (más tarde el retablo mayor). Además de lo que estilísticamente se percibe, entre otros detalles, una fuente dice que la sillería se concluyó en 1804 y fue de las últimas obras que se hicieron en la iglesia durante la etapa colonial.⁵¹

Efectivamente, el cronista dominico no dice nada de los relieves que representan santos de la rama masculina y femenina de la Orden de Predicadores. Sobre este punto, Lazcano opinó hace tiempo que “seguramente ocupan el lugar de los mencionados tarjetones. Esas esculturas probablemente fueron colocadas con posterioridad a la fecha de 1757, en que escribe Cruz y Moya. Probablemente fueron talladas dichas esculturas a principios del siglo XIX cuando cambió la decora-



59

San Luis Bertrán,
anónimo, finales s.
XVIII-1804.
Relieve, Sillería de Coro
del templo de Santo
Domingo de México.

⁵⁰ Juan Bautista de la Cruz y Moya (OP), *Historia de la santa y apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España*, introd. e índices de Gabriel Saldívar, México, Porrúa, 1954, t. I, pp. 135 y 140.

⁵¹ El dato proviene del folleto que se proporciona a los visitantes, escrito por Eugenio Martín Torres Torres (OP), “Santo Domingo de México. Fundación y desarrollo (1526-1895)”, México, Orden de Predicadores de México, 1995, p. 11.



60

Detalle *San Luis Bertrán*, anónimo, finales s. XVIII-1804. Relieve, Sillería de Coro del templo de Santo Domingo de México.

ción interior de la iglesia por el estilo neoclásico imperante en la época”.³² De modo que estamos frente a uno los conjuntos artísticos típicos en un cruce de tradición y vanguardia, otorgado no sólo por el gusto determinante del lenguaje formal del arte barroco en coexistencia con la sobriedad del neoclásico, sino además por el cuidado que prevaleció a favor de la armonía con el otro gran conjunto artístico presente en el sitio donde los religiosos se reunían para cantar las alabanzas a Dios. Me refiero explícitamente a las pinturas al óleo, de prosapia barroca, aunque lamentablemente el mueble resultó más alto y tapan la sección inferior de los óleos (poco más de 20 cm).

Las imágenes en alto relieve están adheridas a la superficie del coronamiento de la sillería alta, se yerguen de una ménsula (en madera distinta) de forma semioctogonal. Los relieves son casi de bulto redondo, muy bien trabajados en su sección frontal y en los flancos, todos ellos están encarnados y todo lo demás sobredorado. [fig. 60] La figura de san Luis

Bertrán se encuentra en la sección central de la sillería (lado oriente). Sector privilegiado en el que se ubica el sillón provincial flanqueado de los relieves de san Francisco y santo Domingo, después del santo patriarca a nuestra mano derecha Bertrán es el tercero (en el lado opuesto está san Jacinto). El relieve mide aproximadamente 57 cm de alto (hasta la peana 60 cm) por 25 cm en su sección más ancha. El religioso viste el hábito dominico, dotado de plegamientos, la capa cae artificiosamente sobre su calzado, el rosario está pintado sobre el escapulario.

³² María Eugenia Lazcano Ramírez, *El templo de Santo Domingo de México*, México, 1978 (Tesis de licenciatura en Historia, FFyL-UNAM), pp. 49 y 50.

Lleva puesta la capilla sobre su cabeza con volumen airoso, el cual llega a reposar sobre sus hombros, que realza el rostro agudo del dominico valenciano, provisto de ojos vivaces, de vidrio; nariz recta y labios regularmente carnosos. [fig. 61] Sus brazos y manos dispuestos con elegancia hablan del ministerio de su predicación, con la derecha hace el gesto de la bendición (la señal de la cruz) y en la izquierda sostiene firmemente un alto cáliz con el dragón emergiendo con sus alas extendidas. La fórmula del doble capuchón sobrepuesto, como hemos dicho, se debe a Zurbarán (en el mismo coro hay un óleo con esa tipología). El tipo de soporte en alto relieve rompe con la rigidez de las figuras estereotipadas de Coixtlahuaca y Puebla. Claro es que éstas fueron tallas previas temporalmente y enfocadas a situar dos momentos cronológicos en el ascenso del dominico a los altares. Como dije antes, la primera que implanta entre los naturales la devoción al beato en calidad de varón apostólico con el establecimiento de la fe verdadera; la segunda, que memora en esa época su reciente ingreso al canon. En tanto que esta tercera, es excepcional en el sistema plástico bertraniano no sólo en México y además porque la solución formal presenta la santidad de Bertrán en todo su esplendor simbólico que aquí hemos venido desgranando.



61

Detalle *San Luis Bertrán*.
Relieve, Sillería de Coro del templo de
Santo Domingo de México.

LA FIGURA DEL CONFESOR

Las obras que analizo en este inciso identifican a Bertrán con la grave tarea del confesionario, el consejo a las almas afligidas vinculado al sacramento de la penitencia y la comunión. En la hagiografía hay referencias puntuales sobre su carisma en el confesionario y su relación con esa categoría. Tanto en la Bula de beatificación como en la de canonización el oficio sacramental quedó plasmado con autorización otorgada para la celebración y decir misa en todos los conventos de la Orden de Predicadores del Reino de Valencia, por todos los años en el día de su muerte, 9 de octubre, y se hizo extensiva a otros ámbitos eclesiásticos de la Monarquía en 1610, mediante otro decreto.⁵³

Antist, su primer biógrafo, ilustra el celo y ardor con que este sacerdote, desde muy joven, llevaba a cabo su ministerio entre los miembros de su Instituto. El autor citado y quienes le siguieron narran que en el convento de Santa Ana de Albaida (Valencia) en una ocasión que el hermano Juan Pérez se disponía a la confesión con el padre Bertrán, “oyó grandes lloros y sollozos de otro padre llamado fray Alonso Godoy, que se estaba confesando con él. Y saliendo de allí el fraile Alonso, dijo con lágrimas: Oh hermano fray Juan un carbón encendido enciende otro”.⁵⁴ En opinión de Saborit, el ardor que le movía en este sacramento era resultado de su encendido amor a Dios, por eso sus “palabras parecían un fuego ardiente.”⁵⁵ En cambio, Vidal y Micó (1743) destaca el beneficio espiritual del fraile a quienes acudían al confesionario, al decir que les proporcionaba el consuelo de las almas afligidas, siendo ésta una expresión del gran amor que Bertrán tuvo hacia el prójimo.⁵⁶

⁵³ Loarte, *op. cit.*, pp. 330-332. Saborit, *op. cit.*, p. 503, acerca del empuje del patriarca Ribera respecto a la irradiación del oficio y misa del beato Bertrán.

⁵⁴ Antist, *op. cit.*, fs. 30-31.

⁵⁵ Saborit, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁶ Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 280.

En el ejercicio de aconsejar mostraba su servicio a Dios, acorde con la exégesis de santo Tomás, expresaba la abundancia del amor divino o fervor abundante de calor que el amante obtiene de su cosa amada, que lo enciende y hace llama, por lo que “los Santos que están encendidos en el divino amor son lámparas ardientes, levantadas de la tierra, cuyas llamas (cevadas en el aceite de la misericordia, y amor del prójimo) todas suben hasta llegar al mismo Dios [como también se proyectan] entre los hombres [...] para encenderlos en el amor divino”.³⁷ Por lo que, en su opinión, san Luis Bertrán “fue lámpara, que con la luz clara de su predicación alumbró la Iglesia santa, y fue antorcha ardiente con el fuego del amor de Dios, y del prójimo”.³⁸ Recordemos que en calidad de ave fénix José Caudí (1671) lo representó en uno de los emblemas del adorno para el festejo de canonización.

De modo tal que su calidad de confesor se registró en la inscripción que acompaña al grabado romano de 1668, el milagro de la extinción del fuego en Albaida (Valencia), que fue el primero de los milagros aprobados. Leemos: “El Confesor San Luis Bertrán, Predicador en el Convento de Valencia”.³⁹ Una vez canonizado en 1671, le encontramos referido con frecuencia en esa categoría en el título de una de sus semblanzas editada a finales del siglo XVII, la *Vita sancti Ludovici Bertrandi valentini confessoris, s.o.p. et bulla canonizationis ejus*.⁴⁰ A mediados del siglo XVIII, en el *Diario sagrado y kalendarario general*, de Pablo Minguet, está catalogado

³⁷ Saborit, *op. cit.*, pp. 182 a184.

³⁸ *Ibid.*, p. 184, Bertrán fue centella de fuego que saltó de Valencia a las Indias para encender el fuego del amor divino, ave con alas de fuego que predicó en muchos lugares.

³⁹ Vences, “Narración...”, p. 111.

⁴⁰ Adolfo Robles Sierra, “Ensayo bibliográfico de san Luis Bertrán”, en *San Luis Bertrán. Reforma y Contrarreforma española*, presentación de Lorenzo Galmés (OP), Valencia, 1973, p. 22, *cfr.*, ed. latina obras de San Luis 1700.

en el día 9 de octubre como “San Luis Beltrán, confesor”.⁴¹ El grabado que tuvo importante recepción en México fue el de Juan Fernando Palomino (segunda mitad del siglo XVIII) y es la razón del por qué lo incluyo en México. Las obras que analizo con este subtítulo, son: un óleo de la segunda mitad del siglo XVII, un grabado del siglo XVIII y otro del XIX; estos últimos siguen muy de cerca al grabado del citado Palomino y, valga la reiteración, en esas obras se invoca la categoría de confesor.

De esta faceta virtuosa y la construcción de esta tipología, encontramos que Saborit explica que cuando Bertrán sostenía con sus manos el sacramento del altar, en la Misa, se le llenaba “el rostro de luz y resplandores”. Imagen que al pie de la letra observamos en la plástica. Reitera que frecuentó “los sacramentos de la confesión, y comunión”, con la finalidad de redondear, explica que este mancomunado ejercicio sacramental era reflejo del amor y empeño en ayudar a salvar el alma, por lo que confesaba en la mañana y en la tarde, antes y después de cada misa.⁴² Entrega que consumaba en la liturgia, en la que por medio del oído y la vista se comprendiera la afirmación de “Esto es mi cuerpo”.⁴³ Para este ejercicio dice ser muy necesario el consejo del confesor.

Esta trama sacramental, conjunta, mostrada en las representaciones visuales de su beatificación fue altamente diseminada en la li-

⁴¹ Pablo Minguet e Yrol, *Diario sagrado y calendario general para todo género de personas [...]*, Madrid, por Gabriel Ramírez, 1750, fs.18-19, en el subtítulo del libro se precisa que es “un compendio de la Vida del santo de cada día, y su imagen en curiosas láminas”. Efectivamente son configuraciones sinópticas, como el texto mismo. La santidad de Bertrán está denotada por la aureola y la agrupación de líneas que a manera de resplandor realzan en el sector celeste a la figura que está de pie y que lleva sus manos hacia el corazón; el trasfondo arquitectónico sugiere su labor de predicación en Valencia. A diferencia de otras semblanzas en la misma obra, se denota el desempeño de Bertrán en reprender sobre los vicios.

⁴² Saborit, *op. cit.*, p.168.

⁴³ Véase Vicente Forcada, “Magisterio escrito de san Luis”, en *San Luis Bertrán. Reforma y Contrarreforma española*, Valencia, 1975, pp. 75- 98, particularmente pp. 87-92. Callado y Esponera, *op. cit.*, pp.176-180.

teratura posterior a su canonización. Por ejemplo, el auspicio de Rocabertí en la publicación de sus sermones y su *Tratado del Santísimo Sacramento*.⁴⁴ Mediante estos impresos la Orden de Predicadores fortaleció el respaldo contrarreformista a la transubstanciación: la presencia real y verdadera de Cristo en el pan y el vino en el acto de consagración en la Misa. Bertrán pertenecería a un grupo que, de acuerdo con la opinión de la doctora Nelly Sigaut, bien podemos llamar “santos sacramentales” porque son producto maduro de la reforma católica, equivalentes a un ejército armado por la Iglesia.

Éste es por ahora el óleo más antiguo sobre Luis Bertrán localizado en México, con tema sacramental. En la cédula de identificación y en los datos del *Catálogo* (1987) se registró que es un óleo anónimo del siglo XVIII, sus dimensiones son 54 x 83 cm.⁴⁵ [fig. 62] En la fotografía publicada en el catálogo citado y en ésta se puede apreciar el deterioro que tenía, ya ha sido restaurada. La pintura anónima pareciera temporal y plásticamente cercana al obrador de Juan Correa, sin que sea



62

San Luis Bertrán confesor,
anónimo, s. XVII.
Óleo sobre lienzo.
Museo de El Carmen de San
Ángel, Ciudad de México.

⁴⁴ Acerca de fray Juan Tomás de Rocabertí sabemos que en mayo de 1669 había concluido su prelación al frente de la Provincia de Aragón, y fue elegido General de la Orden de Predicadores (vacante desde julio del año anterior), la noticia se recibió en Valencia el 17 de junio de 1670, véase Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 424. En calidad de Maestro General de la Orden publicó un texto escrito en Roma el 29 de abril de 1671, acerca del ingreso al canon de Luis Bertrán y Rosa de Santa María. Véase AGI, Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (en adelante CCPBE).

⁴⁵ *Catálogo de pintura del Museo de El Carmen*, México, PROBursa, 1987, p. 112, Ficha 119 (núm. de inventario 4356). La elaboración del catálogo se debió a Pedro Ángeles Jiménez y Norma Fernández Quintero coordinados por la doctora Elisa Vargas Lugo. Página web museodelcarmen.gob.mx, a la colección original “se han sumado destacadas piezas de origen diverso (dominico, agustino, franciscano, etc.) que enriquecieron notablemente la colección”.



63

Santo Domingo, Juan Correa.
Pinacoteca de La Profesa, Ciudad de México.

adjudicada. Lo único que puedo poner sobre la mesa es una serie de relaciones con tres pinturas salidas de su taller, dos de ellas firmadas por el pintor mulato y que corresponden al último tercio del siglo XVII. En un ejercicio comparativo entre el óleo de Bertrán y los del patriarca dominico (uno sin firma) coetáneas, encuentro elementos afines tanto en el de santo Domingo de Guzmán de la iglesia franciscana de Texcoco (Estado de México) óleo de 1671, y el de San Francisco de Guadalajara.⁴⁶ Tanto en el tipo de cabeza, la forma de las cejas y las ojeras, la oreja, las manos, así como las angulaciones y sombreados del hábito. Además, guarda estrecha relación con el San Bruno, de la misma serie de fundadores de Guadalajara, en concreto el trabajo de los ojos y la frente, al igual que la mano que éste tiene sobre el pecho casi idéntica a la que sostiene la vasija en el óleo de El Carmen. Algunos pormenores que podrían depender más bien del modelo visual a mano, son la botonadura de las mangas de la túnica y el rosario con la cruz delicadamente configurados a pincel, que se coligen con el óleo de la Profesa y Texcoco. [fig. 63] Pero el detalle similar de

esos elementos se podría deber a un tipo seguido, tanto en las pinturas citadas como en otros, por dar un ejemplo, el óleo de san Vicente Ferrer

⁴⁶ Ficha de catálogo de la Profesa: Juan Correa, 1675-1715. Elisa Vargaslugo, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo* t. II, segunda parte, México, Dirección General de publicaciones-UNAM, 1985, pp. 284, 286, 301 y 302. Véase Consuelo Maquívar M., “Santoral masculino”, en Elisa Vargaslugo, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, segunda parte, México, IIE-UNAM, p. 330, la de Texcoco es posterior a la de la Profesa.

en el mismo Museo de El Carmen y la semejanza de los cilicios con los de Bertrán de la Profesa.⁴⁷

La pintura de san Luis Bertrán es una clara muestra de la promoción de una figura arquetípica de santidad en un instituto regular, justo mandado pintar después de su canonización en 1671 y en calidad de confesor; además porque representa las enseñanzas de un consumado maestro de novicios. En el óleo se ve la concreción visual de un religioso, ascendido a los altares, cuyo único fin en la vida terrena fue ser semejante a Jesucristo. Así, corresponde a la tipología de santos que interna al espectador a esa experiencia, correspondiente a la finalidad de todo religioso: amar y beber de la fuente de vida. De acuerdo con los hagiógrafos citados, Bertrán decía a sus alumnos que “No puede ser Frayle de Santo Domingo, el que en la Celda no tiene un Crucifijo”.⁴⁸ Esta lección doble que expresa el amor hacia su Maestro y llegar a imitarlo, determinó la primera de las vías iconográficas de Luis Bertrán interpretada en la plástica por el pintor Juan Sariñena, en la *vera effigies* (1581) seguida de otras versiones. Certeza que fue puntualizada en este óleo del Museo de El Carmen, en el que Bertrán está figurado de medio cuerpo, que sostiene en su mano izquierda el Crucifijo mientras que en el pecho posa la diestra. [fig. 64] Recorro a Saborit, apoyado en san Pablo, para recordar el símil del reflejo en el espejo, la identificación del religioso con Cristo, dice que nos ponemos “como espejos delante de Dios, Sol soberano, consideramos su grandeza, su magestad, su bondad, su gloria, y de ahí viene nuestra alma a cobrar un ser tan divino, y soberano, que parece que se transfigura en el mismo Dios”.⁴⁹ Trasladamos esta imagen discursiva al óleo que nos ocupa y vemos a Bertrán resplandeciente como el

⁴⁷ *Catálogo de pintura...*, p.112, ficha 120. Aunque la pintura sobre Ferrer dista de la calidad que se aprecia en la cabeza y manos de Bertrán.

⁴⁸ Saborit, *op. cit.*, p. 29. Casi un siglo después lo reiteraría Vidal y Micó, *op. cit.*, p. 466, “No puede ser Frayle de Santo Domingo, el que no tiene en la Celda un Crucifijo; tomad, que en este hallaréis cuanto deseáis”.

⁴⁹ Saborit, *op. cit.*, pp.188 y 189, también apoyado en san Gregorio.



64

San Luis Bertrán
confesor, anónimo, s.
XVII.

Óleo sobre lienzo.
Museo de El Carmen de
San Ángel, Ciudad de
México.

mismo sol y, a su vez, la convención visual de la vehemencia verbal o fuego, resultado de su comunión con Dios, que está figurada a través del resplandor o rayos que emanan de su cabeza, la luz que se transforma en metáfora de la palabra.⁵⁰ Pero además, en las pinturas de santos —dice Molano— “Se les añade lumbre y algunos rayos de fuego desde sus cabezas a manera de círculos que brillan por todas partes [porque] son la luz del mundo”.⁵¹

Así, san Luis es parte de los santos representados en el barroco mediante una tipología de medio cuerpo con una intensa concentración en el semblante que muestra su proclividad a la oración, al coloquio con la divinidad. Expresión por medio de la que se busca persuadir al observador inmerso a conducirse dentro de una moral cristiana. La paleta sobria que impregna la composición está respaldada por la configuración gestual (expresividad) enfocada a producir mayor impacto en los sentidos, lo que es diferente a las vías plásticas anteriores. El foco lumínico fue construido mediante numerosos rayos finos que irradian de la cabeza de san Luis y que iluminan su faz concentrada

⁵⁰ Agradezco al doctor Roberto Domínguez, por redondear esta interpretación.

⁵¹ Juan Molano, *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, nota editorial, ed. del texto latino y trad. de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM-III-F-II-E, 2017, p. 286; p. 248, la semejanza.

en Cristo, en una mimetización con Él. La materialización plástica es clave en la comprensión de esta faceta de configuración acerca del dominico. La que se ve respaldada con las narraciones hagiográficas. Antist afianza la demostración de los signos de santidad de Bertrán, este autor dice que por medio de la oración y la devoción el religioso expresaba su amor a la divinidad; también cuando el fraile decía misa, concretamente en el momento de sostener el santísimo Sacramento, casi durante un cuarto

de hora y derramaba lágrimas, era entonces cuando el rostro se le veía “como el cristal, y al derredor del santo sacramento, y de su cabeza se hacía un círculo de resplandor clarísimo”.⁵²

Prosigo con la descripción del óleo de Bertrán del Museo de El Carmen. La forma de la nariz y el bigote se adscribe a modelos hispánicos, en todo lo demás se advierte una distancia con aquéllos, particularmente el tipo de cabeza con peinado diferente, que en el caso mexicano es estereotipado (bien podría ser cualquier otro santo); además, tiene una fisonomía menos enjuta y al contrario de su arquetipo valenciano, la boca y mentón son más carnosos. [fig. 65] Lo más llamativo es el tipo de vasija de barro de donde emerge un dragón con alas desplegadas, éste en calidad de símbolo del mal y que evoca el atentado contra la vida de este siervo de Dios al beber ponzoña en el Nuevo Reino de Granada. Sobre este punto las fuentes dicen que primero lo bebió por voluntad y después los naturales se lo dieron, de esta última vertiente es aportadora



65

Detalle *San Luis Bertrán confesor*, anónimo, s. XVII. Museo de El Carmen de San Ángel, Ciudad de México.

⁵² Antist, *op. cit.*, fs. 32-33. Saborit, *op. cit.*, pp. 192.

la pintura de Alanís (Sevilla). El recipiente responde a una idea de cierta verosimilitud, realce de sencillez y a favor de ese cometido es diferente al bello tazón de plata idealizado por Zurbarán. Por otra parte, el óleo novohispano de las últimas décadas del siglo XVII demuestra con creces otras preferencias plásticas, encaminado a plasmar a un sujeto ideal en los recintos religiosos y estimular a su imitación. Es el óleo de El Carmen un eslabón en el afianzamiento de la devoción a Bertrán en el propio tiempo de la Nueva España, época de la continuidad de los preceptos contrarreformistas, por esa razón fue erigido en ejemplo a seguir en el claustro y en ministerio sacramental del confesionario, mismo que en el siglo XVIII desembocaría en una secuela de difusión entre los sectores sociales a través de otros óleos y estampas. Sin olvidar que imagen y culto estaban unidos por las disposiciones pontificias de celebrar en su día al santo y establecer en el mismo el oficio de confesor.

LA FORTUNA DE LA ESTAMPA DEVOCIONAL

Al igual que en el óleo de San Ángel, a través de letra e imagen en tres grabados, san Luis Beltrán es realizado por sus dádivas en el ministerio en la confesión, el sacramento de la comunión, el sufrimiento corporal en su labor de predicación del Evangelio, todo ello en función del triunfo de la fe verdadera. Esta línea redundó en Nueva España en el siglo XVIII y XIX mediante la copia de una estampa hispánica, que acá fue reapropiada al incluir una leyenda explícita sobre su amparo frente a una letal infección. Ninguna de las tres estampas tiene fecha, sólo la de procedencia peninsular está firmada con el apellido del grabador. Su autor, el madrileño Juan Fernando Palomino (muerto en 1795), fue hijo de Juan Bernabé Palomino y nieto del afamado Antonio Palomino. La fotografía que aquí presento forma parte de una interesante serie de santidad dominicana.⁵⁵

⁵⁵ En la Biblioteca Digital Hispánica está detallada la identificación: es un grabado en aguafuerte y buril (115 x 95 cm).

La relación del grabado de Juan Fernando Palomino con el anónimo novohispano, que aquí analizamos, podría establecerse mediante su amplia circulación, de modo particular a través de la llegada de Gerónimo Antonio Gil. De acuerdo con Toussaint, con antelación a la Academia de San Carlos en México, Antonio Gil fundó la primera escuela de grabado en esta ciudad en 1778, anexa a la Real Casa de Moneda.⁵⁴ De modo que llegaría bien pertrechado de obra y, después de esta temporalidad, situaríamos la estampa novohispana que, a diferencia del modelo de Palomino, ostenta el particular poder de amparo contra el cólera morbus, cuya aparición en este continente fue científicamente probada en 1833. Tema sobre el que volveré más adelante. Tampoco descarto que la referida configuración podría haber llegado con el libro de Manuel Amado, impreso en 1829, ilustrado con 40 grabados de Palomino y los restantes de otros grabadores.⁵⁵ [fig. 66]

Su inscripción dice: “Sn. LUIS BELTRAN, CONFESS. del Orden de Preds. A 10 de Octubre. Palomº. Sculp.” Acorde con la Bula de canonización y a su sentido devocional puntualiza el aniversario el 10 de octubre (un día después de su muerte). La composición en óvalo constriñe la atmósfera celestial construida con nubes y apertura de gloria en la que está centrada la figura anatómica de Beltrán, presentado de tres cuartos de perfil. Es de muy buena calidad plástica el dibujo, el manejo de sombreado y las líneas generadoras de niveles de profundidad. La pericia de Palomino se detecta en el cuerpo y en los demás elementos, donde también afloran el manejo de sombras que producen volumen e incluso marcan texturas. La gestualidad de Luis Beltrán es solemne res-



66

San Luis Beltrán confesor, Juan Fernando Palomino, segunda mitad del s. XVIII.

⁵⁴ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, Imprenta Universitaria, 1965, p. 200.

⁵⁵ Manuel Amado (op), *Compendio histórico de las vidas de los santos canonizados y beatificados del sagrado Orden de Predicadores*, Madrid, imprenta de Eusebio Aguado, 1829.



67

*San Luis Beltrán
confesor y especial
abogado contra el cólera
morbus, anónimo, c.s.
XVIII-XIX?*

pecto a su creencia en la fe cristiana, dispuesto a morir por ella y su empeño enaltecido en calidad de trofeo. El signo de la bendición es pulcro y hecho ante el cáliz con la víbora, hacia donde dirige y concentra la mirada. Tal como dijimos no sería la única estampa de devoción que tuvo una importante demanda en la España borbónica del siglo XVIII encargadas tanto a Juan Fernando Palomino, como a su padre, y la que nos ocupa tendría que entenderse en el universo de estampas devocionales que se diseminaron en el siglo XVIII y que cobraron fortuna en el siglo XIX.

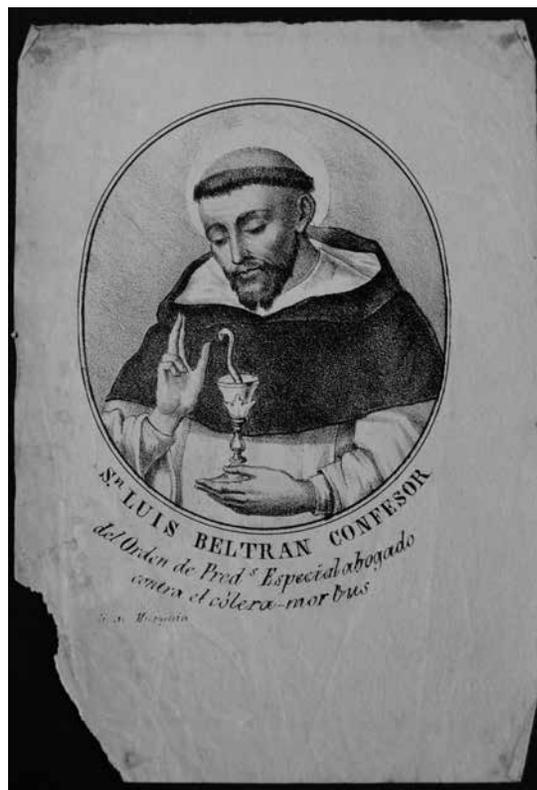
Por su parte, el grabado novohispano es en cierta medida una copia del aguafuerte de Juan Fernando Palomino. [fig. 67] Si comparamos su acabado con la obra española, resulta menor en cuanto al manejo anatómico, el volumen y la profundidad. Sin embargo, su calidad en tanto estampa de devoción funcionó para lo que fue destinada en Nueva España, exhortar a la práctica sacramental y confiar en el beneficio del poder de Bertrán sobre el cólera morbus.⁵⁶ Por las fechas antes mencionadas, ésta es sin duda de las primeras que circularon como un medio de devoción y amparo contra la nefasta infección. La apariencia estereotipada del santo muestra su confianza y qué tan dulce puede ser el dolor y la muerte si confías tu alma en la fe verdadera, si emprendes el camino a la salvación. En este sentido, la estampa cobra relevancia en tanto documento histórico de una de las directrices de la religiosidad en México en el siglo XIX, legado del periodo virreinal.

La tipografía es semejante a la del grabado hispánico, excepto el tipo de cursiva en la especificación de abogado ¿es éste un agregado posterior a una matriz barroca? ¿fue éste un patrocinio de la segunda mitad del siglo XVIII o corresponde netamente al siglo XIX cuando en 1833 llegó el fulminante cólera? La inscripción puntual en el grabado anónimo lleva a conocer otro canal devocional del santo dominico, ya que dice: “Sn.

⁵⁶ Ésta fue localizada por el maestro Mariano Monterrosa y publicada en *Historias* 82, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH-CONACULTA, México, mayo-agosto, 2012, p. 84.

LUIS BELTRAN, CONFESSOR. del Orden de Preds. *Especial abogado contra el colera morbus*". Ésta no es sólo una estampa para orar el día del santo representado, es un arma para suplicar protección. Este ejemplo en México y otros podrían haber sido complementados en la oración con un manual medicinal impreso desde principios del siglo XVIII, y posteriormente mediante una novena de mediados del siglo XIX, que también fue editada en la Nueva Granada donde los dominicos igualmente promovieron esta orientación de amparo.

El tercer grabado (s. XIX) es semejante al novohispano anteriormente descrito. [fig. 68] La expresión dulce de Beltrán, idealizada, tiene buen dibujo y sombreado como toda la figura que está coronada por un tipo de halo distinto, ancho y en tonalidad diferenciada del fondo (donde ya no hay nubes ni rayos de luz como en los ejemplos barrocos citados). La leyenda inscrita dice lo mismo, pero con tipografía diferente: "Sn. LUIS BELTRAN, CONFESOR del Orden de Preds *Especial abogado contra el cólera-morbus*". Parece tener el nombre del impresor "[ilegible] Murguía".⁵⁷ Con este apellido hay todo un legado relacionado a una librería (1846) y taller de litografía encabezados por Manuel Murguía (impresor en 1849).⁵⁸



68

San Luis Beltrán
confesor y especial
abogado contra el cólera
morbus, anónimo, s. XIX.

⁵⁷ Mucho agradezco al doctor Hugo Armando Rocha Félix por compartir la fotografía y la procedencia: Latin American Library (Tulane University), Nicolás León Collection, Box 10, folder 5.

⁵⁸ Raúl Cano Monroy, "Con licencia eclesiástica. El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX", en *Con licencia eclesiástica. El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX*, México, Secretaría de Cultura/Casa Mixtli, 2017, p. 27, particularmente a cargo de la edición de novenas, devocionales y otros, que sobrepasaban las 16 páginas.

Todo este conjunto ligado a los dos ejemplos que analizo en seguida forma parte del sólido camino trazado en esa temporalidad y en varias ciudades acerca del santo dominico valenciano y neogranadino, fraguado en la observancia de su Provincia (Aragón), perfilado en la santidad contrarreformista, retroalimentado en el siglo de las luces en calidad de abogado en la salud espiritual y corporal en una concepción distinta del cuerpo humano y social. Todo un sistema de enseñanzas y legados que palpamos hoy día, no sólo entre la gente más desvalida y menos educada de nuestras sociedades.

ESPECIALÍSIMO ABOGADO CONTRA EL CÓLERA MORBUS

Bien sabido es que la información más temprana acerca del amparo de Luis Beltrán sobre el cólera se debe a la obra *Florilegio medicinal de todas las enfermedades* (1712), del jesuita Juan de Esteyneffer o Steinhoffer.⁵⁹ De este interesante compendio sanativo, Anzures explica que a la primera impresión del manual siguió otra al año siguiente y hubo más ediciones posteriores que implican su recepción, y esto se debió a su doctrina medicinal que va desde la identificación de la hagiografía médica, según la enfermedad, a los consejos para cuidar del cuerpo. Su autor aconseja ante una enfermedad grave o de herida mortal, acudir al sacramento de la confesión y la comunión, en general practicar los sacramentos.⁶⁰ Exhortación que también es reveladora del desapego que, para entonces, el rebaño espiritual tenía de los sacramentos de la Iglesia.

⁵⁹ Juan de Esteyneffer, *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*, edición, estudio preliminar, notas, glosario e índice analítico de María del Carmen Anzures y Bolaños, 2 ts., México, Academia Nacional de Medicina, 1978, pp. 3-17, su autor de origen moravo estudió enfermería y medicina, fue boticario del convento de Bohemia; en 1692 se integró al grupo con destino a Nueva España donde fue enfermero en el Colegio de San Pedro y San Pablo, y siete años después fue enviado al norte.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 72.

Steinhoffer consigna a san Luis Beltrán como el abogado para “cólera morbo, o de vómitos y cursos”, explica que sus síntomas eran tan agudos que quitaban la vida en un día.⁶¹ Las representaciones plásticas que en seguida comento forman parte de la propagación del poder del santo dominico sobre el cólera y se une a su protección sobre las enfermedades, interpretada en calidad de un bien misericordioso considerado medicinal. De acuerdo con lo planteado páginas atrás, uno de los siervos de Dios afectado por graves dolencias fue reconocido en recurso de salud, dádiva que además fue asociada al cuerpo incorrupto. Sin duda alguna, la fama del santo valenciano con el favor divino a su diestra, fue erigido, como otros, en sanador de enfermedades y proveedor de medios de salud, cobró un cariz mayor que el registrado desde el siglo XVI y antes de mediar el siglo XVIII, en tanto protector contra epidemias y enfermedades. La devoción a este santo dominico de la Contrarreforma se estrechó con la esperanza de salvaguardar el cuerpo, que además en Nueva España generó un conjunto de obras plásticas que lo honran como especial o especialísimo abogado contra el cólera morbus.

Esta función benéfica de ámbito público fue popularizada en el siglo XVIII y presenta al santo dominico en calidad de culto especial, retoolimentado por la difusión de su biografía, el contenido de la Bula de canonización, oraciones (ensalmos) y otras memorias, como el cambio de urna y remozamiento de su capilla y el cien aniversario de canonización, que revitalizarían su trayectoria exaltada por el favor divino con el que contaba. La reproducción de las imágenes plásticas, con puntual identificación, tendría su funcionamiento en su lugar de culto como en

⁶¹ La describe por su “definición y sus señales. Cólera o vómitos y cursos juntamente se entiende cuando por arriba y por abajo copiosamente se evacúan, biliosos o coléricos o acedos u otros corruptos humores, las más veces sin fiebre y algunas con ella, con muchos dolores y aventamientos; algunas veces con mucha sed, bochorno, congoja y gran hastío; ya con trasudores, calambres de los brazos y piernas, ya con convulsión, hipos, síncope. Y cuanto más graves son los accidentes, mayor peligro denotan; y como es de las enfermedades muy peracutas [¿peragudas?], en cuatro o siete y a veces en un mismo día suele acabar con el enfermo”. *Ibid.*, p. 304, quizá quiso decir súper agudas.



69

*San Luis Beltrán abogado
especialísimo contra el cólera
morbus*, anónimo, s. XVII con
inscripción del siglo XIX.
Óleo sobre lienzo, 1.12 x 0.85 m.
Colección Pinacoteca de la
Profesa, Ciudad de México.

mano de los devotos quienes depositarían su fe en el santo. Es posible que individuos de la sociedad y miembros de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores hayan promovido iniciativas para que Beltrán fuera aceptado en calidad de protector en la Ciudad de México. Sin embargo, no aparece respaldada en los repositorios documentales respectivos: ni de dominicos, ni de los cabildos, civil y eclesiástico. La búsqueda no resultó fructífera. En cambio, existe el grupo de configuraciones plásticas que nos hablan de las intenciones humanas. A las dos estampas comentadas agregó dos obras más que exponen un hito plástico y referencial. Un caso es un óleo del siglo XVII con rótulo del siglo XIX; el otro es una estampa del siglo XVIII ¿o quizá del siglo XIX? que exhibe su rango de culto.

En la Pinacoteca de la iglesia de la Profesa (Ciudad de México) se resguardan dos óleos de san Luis Beltrán. [fig. 69] El que conozco y que se encuentra exhibido, mide 1.12 x 0.83 m.⁶² Su manufactura es del siglo XVII, aunque a primera vista la percepción que tenemos de la ima-

⁶² Lorenza Autrey Maza, Karen Christianson Viesca y María del Carmen Pérez Lizaaur, *La Profesa en tiempo de los jesuitas, estudio histórico y artístico*, México, 1975 (Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana), p. 520, en la ficha sobre este óleo se consignó además: “Siglo ¿?. San Luis Beltrán. Óleo, Lienzo. Tiene una inscripción: San Luis Beltrán abogado del cólera morbus. Muy mediocre. En bodega”.

gen es un tanto diferente a la que debió tener en su origen respecto a la escrita en la inscripción ¿de mediados del siglo XIX? La adaptación posterior proporciona un dato sobre la revitalización devocional a este religioso, representante de la reforma católica y de una santidad contrarreformista expresada a plenitud en la pintura de referencia, que de la mano lo sitúan cabalmente como intercesor particularizado en la inscripción no coetánea al óleo: “SAN LUIS BELTRAN ABOGADO ESPECIALISIMO CONTRA EL COLERA MORBUS”.

No obstante, esta última connotación, la pintura muestra a un santo varón dominico reflejado en el espejo de su Maestro, consumado el anhelo de llegar a ser como Él y habitar con él en el cielo de los bienaventurados. Este óleo resguardado en la colección de la Profesa expresa con cierta fidelidad la construcción discursiva vehemente de Saborit, recogida en el examen que la Sagrada Congregación de Ritos hizo acerca de las virtudes teologales, cardinales y morales (votos) del santo. Por ejemplo, el amor al prójimo y caridad hacia éste, ejercitada con la oración de Vicente Ferrer a los enfermos y que el procurador Favores evoca metafóricamente con referencia a los dos santos dominicos valencianos, equivalentes a las dos columnas del pórtico de Salomón.⁶⁵ Virtudes de Bertrán que lo identifican en calidad de figura heroica y plena en santidad.

El autor anónimo, con el recurso del contorno naranja de los hombros a la cabeza, expresó el ardoroso fuego de amor al crucificado; en tanto que las encarnaciones las realzó mediante una luz blanca, que lo reviste “lleno de gloria bajado del cielo”. [fig. 70] Lo interpreto en consonancia a la descripción del procurador Saborit (1651), quien escribió:

El beato Luis Bertrán fue el horno encendido y el hacha y antorcha ardiente de la Iglesia encendida con el fuego del Espíritu Santo, y así donde quiera que estuvo y habitó todo lo encendió, y todo lo abrasó con el fuego del amor divino, que le tenía hecho un ascua [prosigue para decir que, se

⁶⁵ Saborit, *op. cit.*, p.171; Favores, *op. cit.*, p. 4.



70

Detalle *San Luis Beltrán
abogado especialísimo contra el
cólera morbus*, anónimo.
Colección Pinacoteca de la
Profesa, Ciudad de México.

le encendía el rostro que no parecía mortal] sino un santo.⁶⁴

Elocuencia que entendemos en el contexto de su camino de inscripción al canon, ya que una vez sancionado positivamente el ingreso al cielo de un varón ejemplar, éste nace a la vida de los bienaventurados en el cielo y regresa a la tierra en calidad de santo para recibir la veneración de sus devotos como su abogado. Esta puntualización se expresa en el lienzo hilvanada a la asociación posterior de su don de protección sobre una mortífera enfermedad infecciosa. Esa es

la intención de la inscripción agregada.

En principio, la configuración sigue algunas convenciones de la tipología generada en torno a fray Luis inmediatamente después de su muerte en 1581 (óleos de Sariñena, el atribuido a Ribalta, el atribuido a Espinosa del convento de Predicadores). Por ejemplo, la disposición poco más de medio cuerpo con el gesto de recogimiento y dulzura hacia el Crucifijo y la mano derecha sobre el pecho. Pero, a su vez, se aparta de esos óleos. La singularidad de esta representación es que el pintor anónimo recreó una variante icónica del fraile dominico, a través de una discreta muestra de sus instrumentos de mortificación del cuerpo. Un cilicio con el que Bertrán se disciplinaba por los pecados de sus semejantes, a quienes exhortaba a acudir al confesionario y, con esto no hacía sino demostrar su amor al prójimo.⁶⁵ La excelencia del hábito de la penitencia expresa que el perfecto penitente está muerto para el mundo

⁶⁴ Saborit, *op. cit.*, p. 228.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 168.

y vivo para Dios, y es coherente con el rito de profesión, éste que llevó a cabo fray Luis, pues “se postró en tierra tendido de largo a largo, y puestos los brazos en cruz significando que quería estar crucificado con Christo en nuestra Orden”.⁶⁶ De acuerdo con el ceremonial dominico, reiteró esa figura en su primera Misa, ya que justo después de alzar el cáliz se hace una cruz con los brazos para “representar más [...] vivo a Christo crucificado” con la finalidad de imitarlo en ese mismo sentido y quedar clavado con los tres votos.

En esta configuración plástica se sintetizan cantidad de referencias que Saborit desgrana pero que no se llevaron al pincel en ninguna otra pintura de las que conozco. En el óleo novohispano el objetivo no fue mostrar lo cruento de su castigo corporal o el menosprecio de sí mismo, sino el feliz resultado de la elección de una vida de mortificación con el hábito y bajo la Regla y Constituciones de la Orden de Predicadores, pues entre otros ejercicios fue observante del ayuno de siete meses que modelaron su figura de santidad. Saborit, a semejanza de san Pablo, evoca el lema “para que yo viva estoy con Christo clavado en la cruz”. Una descripción menos acre sobre la observancia de la penitencia en tanto virtud y disposición, se debe a Loarte (1672), quien narra que en los días de disciplina fray Luis estaba muy alegre. Tal “como lo refirió D. Alonso de Mendoza, Capitán de la Caballería de Cartagena de Indias, que tuvo mucha amistad con el santo [...] que el siervo de Dios siempre traía silicio, y se disciplinaba muchas veces en la semana”.⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 206 y 207; pp. 203 y 208, “tiene en sus espaldas, cruzada a golpes de disciplinas, estampada la imagen de Christo ensangrentado, llagado, y crucificado”. La virtud de la penitencia también descrita por Vidal y Micó, *op. cit.*, pp. 288 y 289.

⁶⁷ Loarte, *op. cit.*, pp.103 y 105, cap. II. Contrastar con Saborit, *op. cit.*, p. 39, a Bertrán se le veía “llevando un áspero silicio, dándose muy de ordinario disciplinas de sangre [...] por lo cual tenía las espaldas todas llagadas”, detalla que el lienzo viejo con el que se limpiaba la sangre lo guardó el fraile Alarcón y lo conservó como reliquia 20 años antes que muriese Bertrán; pp. 56 y 200, que cuando Bertrán tomó camino a las Indias, los religiosos fueron a saquear su celda “y hallaron una arca llena de instru-

Detalle de los cilicios *San Luis Beltrán abogado especialísimo contra el cólera morbus*, anónimo.

Colección Pinacoteca de la Profesa, Ciudad de México.



A todas luces este óleo sobre san Luis Bertrán tuvo que ser el modelo ideal de sujeto ejemplar y de exhortación a imitar en la clausura dominica, no excluyente a otros institutos regulares, en una etapa, el siglo XVII, donde hubo lugar al relajamiento de algunos miembros en el claustro.

[fig. 71] El cumplimiento áspero de sus votos está realzado por el ceñido uso de ambos capuchones, de hábito y capa, que deja ver un fleco (en este sentido muy distanciado de las obras europeas). Este gusto por la expresión de recogimiento y humildad por parte del religioso fue acogida

en la plástica de la Provincia de Santiago de México, también en el siglo XVIII, detallada en la figura de Bertrán que sobresale entre la pléyade del santoral de la Orden de Predicadores del lienzo del coro de la iglesia de Santo Domingo (Ciudad de México) y en el ya examinado alto relieve de la sillería; en un óleo modesto del retablo mayor de la parroquia dominica de Tepapayeca (Morelos) y proseguido en la imagen de bulto, neoclásica, de Tolsá. Replicándose así el modelo consagrado por Zurbarán, de acuerdo con lo explicado páginas atrás.

Otro par de singularidades de san Luis Bertrán, en este óleo de la Profesa, es el rosario pendiente del cuello y sobre el escapulario, bajo la fórmula de varios miembros de la Provincia de Santiago de México.⁶⁸

mentos de penitencia; es a saber, disciplinas ásperas, cadenas, cilicios, rayos de hoja de Milán para apretarse el cuerpo, y otras cosas tan regaladas como éstas”.

⁶⁸ Alejandra González Leyva, “La devoción del rosario en Nueva España”, en *Archivo Domini-*

También así se lo ve dispuesto en imágenes de Tenerife (Canarias) y en Colombia para otros santos dominicos. La otra es su fisonomía diferente, representada como un joven profeso, que expresa el cometido de introducirlo en calidad de arquetipo para la clausura dominica de la segunda mitad del siglo XVII en el convento matriz. Las características plásticas de esta pintura refieren la voluntad de plasmar a un religioso sin dramatismo de penitente ni frágil de salud. Eso sí con la expresión del apacible y dulce amor a Cristo crucificado.

No tenemos la certeza sobre la procedencia de esta pintura, no parece ser del legado devocional de la Casa Profesa de los jesuitas, en cambio es más plausible el acrecentamiento que de esa colección hicieron los filipenses que ocuparon el inmueble después del extrañamiento jesuita, o quizá se debe al posterior enriquecimiento de esta pinacoteca.⁶⁹ Lo que parece lógico es que éste y otro óleo del mismo santo dominico pertenecieran al que fue convento Real de la Orden de Predicadores, Ciudad de México. Lo que podría confirmarse con la explicación de Orejel, acerca de cuando se aplicaron las Leyes de reforma en febrero de 1861, ya que la iglesia que había sido cerrada tres meses fue reabierta “según se dijo a petición y expensas de varios particulares, bajo el cuidado de los Padres del oratorio de san Felipe Neri; lo administró luego un sacerdote [que más tarde fue su capellán] Antonio Plancarte Labastida y Dávalos, futuro Obispo de Constanza y abad de la basílica de Guadalupe”.⁷⁰ De modo que tan valioso testimonio contra el mortífero cólera no podía pasar

cano, ts., Salamanca (España), Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1996, t. XVII, p. 277.

⁶⁹ Me apoyo en la información proporcionada por Luis Ávila Blancas, “El Oratorio romano”, en Lorenza Autrey Maza, Luis Ávila Blancas *et al.*, *La Profesa. Patrimonio Artístico y Cultural*, México, SEDUE, 1988, pp. 95 a 103.

⁷⁰ Ignacio Orejel Amezcua y Manuel González Beascochea, *Santo Domingo de México. Ensayo histórico biográfico de 1526 a 1968*, México, Editorial Jus, 1970, pp. 251 y 252, el convento dominico “no tuvo comprador en su totalidad y fue incluido entre los que deberían ser lotificados una vez exclaustrada la comunidad”, al mes siguiente

desapercibido con la reicidencia, menos aún asociado a la novena impresa en 1850 y el manual médico-devocional de Esteyneffer.

Las obras novohispanas manufacturadas en el seiscientos tuvieron el objetivo de establecer la devoción y culto de Luis Bertrán, imágenes discursivas y narrativas de su vida vinculadas a su reconocimiento de predicador apostólico, benefactor de salud y de su plenitud de virtudes en el contexto de la oración ante la imagen, celebración de misa y fiesta en su aniversario. Esas representaciones plásticas fueron la vía material para enaltecer un modelo espiritual entre varones y mujeres en los claustros e iglesias administrados no sólo por los dominicos, también por otros grupos eclesiásticos con repercusión en la sensibilidad de los parroquianos.⁷¹ A raíz de la presencia mortífera del cólera en el siglo XIX, los dominicos solicitarían agregar al óleo otra orientación, la de abogado especialísimo contra el cólera morbus ¿Es resultado de la apropiación de figuras ejemplares y demandas colectivas dentro y fuera del claustro? Luis Bertrán por su fe, esperanza y caridad, entre otras virtudes y premios otorgados como la precariedad de su salud, fue honrado por los dominicos en calidad del mejor de los candidatos de intercesión en la Ciudad de México y en otros sectores del virreinato afectados y diezados por el cruento cólera en varios años del siglo XIX.

se empezó a demoler la barda atrial y la iglesia se cerró. Agradezco a la doctora Sigaut, la aclaración que Plancarte de Labastida fue michoacano, nacido en Jacona.

⁷¹ A mediados del siglo XVII una laica poblana, de nombre Josefa, que acogió de sobrenombre el de San Luis Beltrán, fue acusada de alumbradismo, véase Antonio Rubial, “Josefa de San Luis Beltrán, la cordera de Dios: Escritura, oralidad y gestualidad de una visionaria del siglo XVII Novohispano” (1654), en Asunción Lavrin y Rosalva Loreto L. [eds.], *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca Novohispana. Siglos XVII y XVIII*, México, Universidad de las Américas Puebla/Archivo General de la Nación, 2002, pp. 161-204, criolla descendiente por línea materna de la familia poblana del Marqués de las Amarillas. La fama de Luis Bertrán o Beltrán se replicaría como nombre propio, hay un autor homónimo del XVIII.

No obstante, el rótulo agregado al óleo que identifica a Bertrán abogado contra el cólera morbus, no podemos pasar desapercibida la asociación más temprana, principios del siglo XVIII, de Juan de Esteyneffer en su santoral hipocrático, que en el caso del santo dominico se une a su fama benéfica sobre las enfermedades, divulgado desde el primer tercio del siglo XVII en el mundo hispánico y que ancla su raíz desde el mismo siglo XVI en Valencia. El reconocimiento en este campo de amparo se comprueba no sólo en las reediciones del *Florilegio*, como la de Querétaro en 1853.⁷² También con la quinta edición del libro en 1887, en México.⁷³ Además de la publicación de la novena de 1850 en México y en Colombia, que junto a las afirmaciones en la plástica son testimonios que se integran a la historia de la grave experiencia del cólera morbus en el siglo XIX.

Acerca de esta infección varios especialistas se han ocupado.⁷⁴ En agosto de 1833 llegó a la Ciudad de México, después en 1849 el llamado cólera chico fue flagrante, pues provocó más muertes ya que su dispersión fue mucho más rápida; de su origen e implicaciones para la salud pública Cramaussel proporciona datos estadísticos que dan idea de las extremas consecuencias en la reducción de la población, explica que:

⁷² Agradecimiento al ingeniero Humberto López Rubalcava por compartir en marzo de 2018 un tweet de Ricardo A. Fagoaga, *apud*. CEHM-CARSO: publicación del *Florilegio*, por Vargas Rea, 1947; la imagen adjunta muestra una figura convencional de san Luis Beltrán, con el Crucifijo en la mano izquierda y la otra sobre el pecho, vestido con el hábito dominico con amplia capa y la capucha negra calada, y zapatos puntiagudos (de época).

⁷³ Anzures, en Esteyneffer, *op. cit.*, pp. 3, 20-23, 2ª ed. (Amsterdam, 1719), 3ª ed. (Madrid, 1729), 4ª edición (Madrid, 1755).

⁷⁴ Enrique Florescano y Elsa Malvido [comps.], *Ensayos sobre las epidemias en México*, México, IMSS, 1992, t. II, pp. 418-419. Elsa Malvido y María Elena Morales “El cólera en México, ayer y hoy”, en José Jesús Hernández Palomo [coord.] *Enfermedad y muerte en América y Andalucía (Siglos XVI-XX)*, Sevilla, CSIC-Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2004 (estudio de finales de 1995), pp. 385 y 388.

Al cólera, primero se le denominó “cólera asiático” en razón de su origen pero pronto pasó a ser llamado *cholera morbus*. *Morbus* quiere decir enfermedad en latín, pero la palabra se asocia inmediatamente con la muerte; un nombre tan espantoso para un mal capaz de causar miles de víctimas [...]. El vibrión llamado clásico causante de las epidemias de cólera en el siglo XIX podía afectar entre 30 y 50% de la población, y morían de 10 a 50% de los enfermos.⁷⁵

Esta aguda situación generó una serie de medidas de sanidad por parte de las autoridades y en el terreno de la religiosidad no se dudó en clamar auxilio público a los intercesores celestiales, por considerar las epidemias como castigos divinos, lo que generó rogativas, rezos y novenarios. De acuerdo con Malvido y Morales, en esta cruenta etapa san Luis Beltrán fue el campeón en la Ciudad de México, el abogado contra el cólera morbus.⁷⁶ Fue en esta tesitura que los dominicos editaron una Novena a san Luis Beltrán (1850), tanto en México como en Colombia. La primera lleva por título *Novena del gloriosísimo San Luis Beltrán [...]: especial abogado contra el cólera-morbo*, consta de 14 páginas; la segunda, *Novena en honor del glorioso padre San Luis Beltrán religioso del Sagrado Orden de Predicadores, Apóstol, Patrono de las Indias, y especial abogado para el Cólera Morbo. Dispuesta por un religioso de la*

⁷⁵ Chantal Cramaussel, “El cólera en el estado de Chihuahua, 1853, 1849 y 1851”, en Alicia Contreras Sánchez y Carlos Alcalá Ferráez [eds.], *Cólera y población, 1833-1954. Estudios sobre México y Cuba*, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán, 2014 (Red de Historia Demográfica), pp. 151, 157 y 159.

⁷⁶ Malvido y Morales, *op. cit.*, pp. 399 y 397. En Puebla la primera en salir en la procesión de rogativa fue la Virgen del Rosario (de acuerdo con las Actas de cabildo), véase Elsa Malvido Miranda y Miguel Ángel Cuyena Mateos, “La pandemia de cólera de 1853 en la ciudad de Puebla”, en Miguel Ángel Cuyena, Elsa Malvido, Concepción Lugo, Ana María Carrillo y Lilia Oliver Sánchez, *El cólera de 1833. Una nueva patología en México. Causas y efectos*, México, INAH, 1992.

Provincia de San Antonino en la Nueva Granada, tiene 16 páginas.⁷⁷ Esta acción implica también la impresión de imágenes grabadas de san Luis Bertrán, obras que también erigen a los dominicos en campeones de la propagación del poder de uno de sus santos, san Luis Bertrán modelado y cosechado en los anhelos contrarreformistas de contribuir al ideal de un varón ejemplar para la sociedad. De la epidemia afirman incluso que en “el siglo XIX se decía que el miedo que se le tenía hacía más vulnerable a la gente. Hoy los habitantes del estado de México piden de rodillas (ya no a San Luis Bertrán el protector decimonónico del cólera), a no sabemos qué santo, que el cólera aparezca en su pueblo para que el gobierno los dote de servicios y les dé atención que por años les ha negado”.⁷⁸

Por todo lo anterior, cierro este recorrido visual y patronazgo con una bella estampa decimonónica, que en su composición contiene novedades icónicas entre los ejemplos mexicanos, en un sentido penitencial. Perteneció a la colección de Nicolás León.⁷⁹ [fig. 72] El santo dominico está en el cielo, entre nubes blancas, una de mayores dimensiones funciona como pedestal para el despliegue de cuerpo completo que viste el hábito blanquinegro, la capa cruzada sobre la túnica permite aquilatar otra disposición e intención porque contrasta forma y color. En sus brazos lleva un gran Crucifijo, cobijado con el amor de su siervo. Este gesto

⁷⁷ *Novena del gloriosísimo San Luis Beltrán...: especial abogado contra el cólera-morbo*, México, Imprenta de Luis Abadiano y Valdés, 1850. En https://books.google.com.mx/books/about/Novena_del_glorioso%ADsimo_San_Luis_Beltra.html?id=7Or6GgAACAAJ&redir_esc=y (fecha de consulta: 26 de junio, 2018). La segunda impresa en Bogotá, Imp. de Sánchez y Morales, 1850, véase Andrés Mesanza y Alberto Ariza, *Bibliografía de la provincia Dominicana de Colombia*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello-Instituto de Investigaciones Históricas, 1981, p. 24.

⁷⁸ Florescano y Malvido, *op. cit.*, pp. 390-392. A causa del cólera morbus, en ese año se hicieron novenarios a la Virgen de Guadalupe, en AHCM, Ayuntamiento, Serie Festividades religiosas, vol. 1066, leg. 1, exp. 36.

⁷⁹ Latin American Library (Tulane University), Nicolás León Collection, Box 10, folder 5. Cortesía del doctor Hugo A. Rocha Félix, a quien se debe una importante investigación.



72

San Luis Beltrán abogado contra el cólera morbus y especial protector de sus devotos, anónimo, s. XIX.

es acentuado por la flexión de su cuerpo y la expresión del semblante. Traigo a la memoria un fragmento de Vidal y Micó (1743), ya que ilustra la metáfora de la imagen reflejada en el espejo, coherente con la idea de que en la imagen de Cristo crucificado “se había de mirar como en espejo [porque] el crucifijo es el libro donde se estudia, y aprende la ciencia de los santos”.⁸⁰ La fisonomía del joven fraile se caracteriza por las mejillas adelgazadas, boca breve, nariz recta, frente amplia adornada por el fleco de un cuidadoso peinado interrumpido por la tonsura. Toda esta descripción guarda su parentesco con un grabado anónimo de finales del siglo XIX.⁸¹ Bertrán tiene gran aureola de santidad y otra peculiaridad es la asimétrica compañía de figuras angelicales. El amorcillo con su gesto invita a la meditación sobre el cuerpo y la muerte, ésta representada por un cráneo del que sale un flagelo.

En la plástica europea, más o menos coetánea, encontramos el referente del gran Crucifijo en sus brazos, el amorcillo con los elementos referidos y más compañía angelical, particularmente con el boceto de Vicente López Portaña (1795).⁸² [fig. 73] En un grabado de 1826 de

⁸⁰ Vidal y Micó, *op. cit.*, pp. 72-74.

⁸¹ En <https://www.todocoleccion.net/arte-grabados/grabado-finales-s-xix-s-luis-beltran~x109510166> (fecha de consulta: 24 de septiembre, 2018).

⁸² Agradezco a la maestra Talía Martínez por el envío de la fotografía, publicado en *El legado del patriarca Juan de Ribera Pastor Sanctus Virtutis Cultor*, IV Centenario,

Francisco Jordán Alicantino, el santo dominico está configurado en el cielo. Del mismo año, es otro que formula una interesante alegoría de san Luis en la gloria celestial y su potestad sobre el globo terráqueo. Sus autores son “Luis López, lo inventó y lo dibujó” y, Francisco Jordán lo grabó (la reproducción mide 49.5 x 32.57 cm).⁸³ Los atributos iconográficos en mano del santo dominico y los que portan los ángeles acompañantes, hacen honor a la perfección de su vida virtuosa, el triunfo de la fe sobre la muerte terrena. [fig. 74]

El rótulo de la estampa novohispana que nos ocupa, dice “S. Luis Beltran./ Abogado contra el colera morbus y especial protector de sus devo[tos]/ Tiene 240 días de indulgencias por cada acto de devocion/ Librería de Abadia[no]”. Nada más comprometido con la fe puesta en la eficacia de la oración para conseguir la salvación del ánima, sin olvidar el menosprecio del cuerpo y la meditación. La imagen de Luis Bertrán fue resignificada en un alto nivel al otorgarle un patrocinio contra una flagrante epidemia y ser reconocido en tanto abogado de ella, contra el cólera morbus, en una época en la que el ámbito de lo secular y la salud pública atravesaba los dominios de lo sagrado. Es posible que la impresión de esta hoja suelta de indulgencia, de la Librería Abadiano, se sitúe después de 1854 cuando alguno de los herederos de Luis de Abadiano creó la tienda para la venta de impresos devocionales.⁸⁴ Donde venderían también la novena a san Luis Bertrán, editada por Luis Abadiano y Valdés en 1850.

Volvamos al siglo XVIII en Nueva España o ¿quizá el siglo XIX mexicano? [fig. 75] Una estampa afirma el culto especial a san Luis Bertrán, ya que su figura de pie sobre un pedestal está flanqueada por velos des-



73

San Luis Bertrán, boceto de Vicente López Portaña, 1795.

Valencia, Pentagraf, 2011. Carmen Elena Fernández Pérez, *Del academicismo a la modernidad*, TFG_2015_fernandezE. En PDF, p. 15, el óleo sobre lienzo del mismo pintor para otra iglesia.

⁸³ Cortesía del doctor Alfonso Esponera.

⁸⁴ Cano Monroy, *op. cit.*, p. 20, en la década 1920 registra la completa desaparición de la librería.



SAN LUIS



BERTRAN.

Admirando lo que se al amor de Dios, se presentando a los hombres (1206) y a los (1207) Cap. 500

74

San Luis Beltrán, Luis López, lo inventó y lo dibujó y Francisco Jordán lo grabó, s. XIX.

corridos. Ambos recursos forman parte de la iconografía del poder de la imagen sagrada, que reproduce el revestimiento de que fue objeto y la ritualidad en torno de ella por parte de la Iglesia y los devotos a través de una imagen que estaría en una capilla particular. Él sostiene sus armas y signos de milagros, que son interpretados en calidad de muestras del favor divino a uno de sus siervos: la escopeta transformada en Crucifijo y el cáliz con víbora. El milagro en ambos instrumentos fue convertido en arma de amor y tenía ya una larga reproducción plástica en otras partes de la Monarquía hispánica, no así en México. Es un vestigio del culto en Santo Domingo de México, obra de sus patrocinadores, cercenado en 1861.

OTRAS NARRATIVAS PLÁSTICAS

Acerca de otras pinturas del siglo XVIII, primero concedo un espacio a las configuraciones que replicaron el modelo consagrado por Zurbarán, de acuerdo con lo explicado páginas atrás, acerca de las dos capuchas caladas que en buena medida caracteriza a este grupo, y que Manuel Tolsá retomara en su talla neoclásica.

[fig. 76] Así, en el espléndido programa pictórico del coro de la iglesia de Santo Domingo (Ciudad de México), de mediados del siglo citado, distinguimos a san Luis Bertrán entre la pléyade del santoral de la Orden de Predicadores. Se localiza en el gran óleo central, en el sector a mano izquierda, entre san Vicente Ferrer y san Jacinto de Polonia. Predomina el negro de su capa ajustada y la capilla de ésta sobre la cabeza, que enmarca su semblante inmerso en la cruz que sostiene en la mano. Debajo de ésta se alcanza a ver un fragmento del escapulario y el rosario. El otro ejemplo, es el alto relieve de la sillería del coro mencionado, al que ya me referí.

La tipología del doble capuchón calado también se configuró en un óleo del retablo mayor de la parroquia dominica de Tepapayeca (Morelos). [fig. 77] Bertrán se ubica en el alerón (mano derecha), en el segundo nivel. Viste el hábito blanquinegro con el rosario sobre el escapulario y zapatos negros. La representación de recogimiento está expresada en las capillas ceñidas en la cabeza, que le realzan el rostro sublimado con la mirada baja y el halo de luminosidad clara que se destaca del fondo ocre de la pintura. Porta sus armas, en su diestra la copa y en la otra el Crucifijo de asta ancha y alta.

Existe otro óleo sobre lienzo en la colección de la Profesa, de mayor tamaño que el descrito con anterioridad (1.80 x 1.07 m), que incluye “una inscripción sobre su vida”; al parecer es del siglo XVIII, y que en el tiempo del registro en catálogo estaba expuesto. De sus características o escuela las autoras citadas dijeron que pertenece al “mismo grupo que el cuadro anterior” (el de santa Rosa de Lima).⁸⁵ Comentario y datos que permiten inferir que con ellos congrataron, años después, la canonización de ambos. Otros ejemplos de la segunda mitad del siglo XVIII en



75

San Luis Beltrán con velos,
anónimo, ¿s. XVIII-XIX?

⁸⁵ Autrey Maza, *op. cit.*, p. 520. Desafortunadamente no me ha sido posible conocerlo y será casi imposible (para efectos de este libro) pues los sismos del 2017 provocaron problemas en el área de la pinacoteca y la bodega donde se encuentra, provocando su cierre.



76

San Luis Bertrán, anónimo, s. XVIII.
Óleo sobre lienzo.
Coro de la iglesia de Santo Domingo de México.

varios puntos de México permiten visualizar la diseminación de la efigie de san Luis Bertrán y, por lo tanto, su devoción en conventos de monjas y de frailes regulares. Una figura de poco más de medio cuerpo se encuentra en el programa pictórico mural, en la fascia del arranque del arco del coro alto del convento de Santa Rosa (Puebla).⁸⁶ Donde es identificado por su nombre escrito, en sus manos lleva un libro abierto y la cruz.

Otra configuración interesante es el óleo sobre lienzo del Museo Regional de Nayarit, catalogado como una obra de finales del siglo XVIII; sus medidas son 1.86 x 1.25 cm. Se reporta restaurado.⁸⁷ Su tamaño es cercano a la pintura de Zurbarán (2.09 x 1.65) y no sólo se advierte esa relación como ya lo denoté páginas atrás. A reserva de contar con una fotografía a color, por ahora sólo me concentraré en comentar su composición y otros detalles. Para empezar, está identificado con la inscripción del nombre del santo (sección inferior a mano derecha) “Sn. Luis Beltran”, acerca de lo que podría inferirse formaba parte de un grupo de óleos de un convento e iglesia dominica en el norte de nuestro país. [fig. 78]

La gran figura del fraile, de pie, ocupa la zona central del óleo, desplegada en un ámbito exterior colegido por el suelo de tierra que genera el primer plano, detrás de éste y a los flancos hay una fronda convencional, después el paisaje de lejos insinuado por los relieves orográficos; los otros tres cuartos del fondo están ocupados por un celaje contrastante. Es la concreción de la idea de configurar a Bertrán en su ministerio de predicación en el Nuevo Reino de Granada y donde su cuerpo sufrió el atentado contra su vida (el cáliz con la serpiente). El



77

San Luis Bertrán, anónimo,
s. XVIII.

Óleo sobre lienzo.

Retablo mayor del templo de la
Purificación, Tepapayeca.

⁸⁶ De la segunda véase ilustración en Esteban Arroyo González (OP) y Sor María de Cristo Santos Morales (OP), *Monasterio de Santa Rosa de Lima Puebla de los Ángeles*, México, Provincia de Santiago de México, 1992, p. 66.

⁸⁷ Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Fototeca: fotografía de Ricardo Castro (fecha de consulta: febrero de 1991).



78

San Luis Bertrán, anónimo, s. XVIII.
Óleo sobre lienzo, 1.86 x 1.25 cm.
Museo Regional de Nayarit.

“cuerpo” del religioso está detrás de la indumentaria dominica alba y negra, se ve un largo rosario de cuentas dispuesto a la manera novohispana, pendiente del cuello y por encima del escapulario, también se muestra el apéndice de la correa de cuero, parte importante de su hábito en tanto signo de castidad. Todo el ajuar está descrito en las Constituciones de la Orden de Predicadores. El gesto corporal y los ojos están puestos en función de los íconos de la verdadera fe, centrados en el signo de la cruz (bendición) ante el cáliz con serpiente, suficientemente explicada y argumentada en su doble vertiente en este libro. Resta decir que el pintor anónimo reprodujo una cabeza idealizada, pero con elementos suficientes para indicar que en esa etapa de su vida fray Luis era un dominico joven, de cara afinada, nari-gón, de boca apretada y orejas grandes. Como en otros ejemplos aquí referidos.

En la iglesia de San Francisco de Querétaro hay un magnífico ejemplar pictórico, que enriquece el sistema de iconografía bertraniana y contribuye a caracterizar las vertientes tipológicas e iconográficas de san Luis Bertrán en México. [fig. 79] El óleo sobre lienzo de prosapia ro-cocó, se encuentra en un sector anexo a la Sacristía del templo franciscano citado. Como en ninguna otra pintura prevalece una atmósfera diferente de los elementos ahí reunidos para exaltar la figura del santo con sus ar-



79

San Luis Beltrán, anónimo, s. XVIII. Parroquia de San Francisco Querétaro.



80

San Luis Beltrán, grabado
anónimo, s. XVII.

mas o insignias, en la tierra y en el cielo, observamos un escenario construido simbólicamente con la finalidad de puntualizar el ministerio apostólico de predicación del Evangelio llevado a cabo por el fraile dominico. En el segmento terrenal hay un toque de follajes, y sin perspectiva se pasa al ámbito celestial, en el fondo trabajado en gamas grises y cafés asoman dos tiernos querubines. En el primer plano resalta el fragmento de cartonería de rocalla asimétrica donde está escrito “SAN LUIS BELTRAN.” El segundo plano es privilegiado para adelantar la figura del ángel que muestra el Evangelio con la siguiente frase “Si mortiferum quid bibent non nocebit eis.”, que traducida dice “Si bebieren ponzoña, no les dañará” (Marcos 16, 18). Este es un fragmento aleccionador de Jesucristo resucitado cuando se apareció a los once apóstoles para decirles que en su nombre expulsen demonios, hablen lenguas nuevas y tomen las serpientes con las manos. [fig. 80] En este grabado se ilustra didácticamente a partir del rótulo que sale del Crucifijo, tal como lo cita san Marcos.

Grave fue la reprensión del Maestro a sus discípulos dada su incredulidad. Con relación a fray Luis Bertrán es un referente de su fe cuando ingirió veneno en el Nuevo Reino de Granada, por lo que la oración está relacionada con el cáliz que Bertrán sostiene con la diestra, del que emerge una larga y enroscada serpiente de lengua roja (en el óleo). El mensaje es completado a través de la disposición de la ma-

no izquierda sobre el pecho, ya que así manifiesta su credo. Al costado y un poco atrás del ángel se yergue la alta figura de Bertrán, a su vera el pintor configuró un inusual pedestal vetusto sobre el que se apoya el Crucifijo en su propia base escalonada, el trabajo detallado también lo observamos en el cuerpo de Cristo de cuya llaga abdominal mana sangre. San Luis fue idealizado como un joven evangelizador y en esa condición muestra el arma de fe a la que ya me referí. La aureola ancha rodea la cabeza del santo varón dominico vestido de holgada indumentaria blanquinegra.

Seguimos con un pequeño óleo sobre lámina de estaño (36 x 26 cm) anónimo siglo XIX.⁸⁸ [fig. 81] La representación es deudora, en varios aspectos, del grupo al que pertenece la pintura de Osuna y la de Querétaro; además de mostrar, junto a la de Nayarit, los alcances de la devoción a un santo dominico en el norte de México. La figura de un joven “Sn. Luis Beltran,” se yergue sobre un piso de losetas de barro y un fondo neutro; está acompañado de un ángel del Señor que sostiene abierto el libro del Nuevo Testamento (en contrapunto con el que pisa). Evangelio que sus apóstoles han de predicar, en un sentido semejante a lo examinado antes, particularmente en la pintura de Querétaro respecto a la fe, el que crea y sea bautizado se salvará. Aunque en este óleo las letras del libro sólo estén simuladas hay, sin duda, una relación triangulada con los atributos característicos que el santo intercesor porta en sus manos: en la derecha sostiene el Crucifijo y en la



81

San Luis Beltrán, grabado anónimo, s. XIX.
Óleo sobre lámina de estaño, 36 x 26 cm.
Exposición permanente de retablos populares, Museo Zacatecano.

⁸⁸ Fernando Juárez Frías, *Retablos populares mexicanos. Iconografía religiosa del siglo XIX*, Inversora Bursátil, Casa de Bolsa, 1991, p. 152, acerca del ángel con libros el autor interpreta que son “alusión al magisterio del santo con los novicios del convento”. Mucho agradezco al ingeniero Humberto López Rubalcava, la noticia de este ejemplar.



82

Retablo mayor, Manuel Tolsá,
1807-1810.

Iglesia de Santo Domingo de
México.

izquierda el cáliz con la alusión a la ponzoña en forma de serpiente.

Cierro este periplo con dos momentos discursivos y plásticos de san Luis Bertrán en México, que apuntalan el ímpetu de su devoción en las cuatro primeras décadas del siglo XIX: la imagen de talla en el retablo mayor y la pintura en una de las pechinas de la cúpula de Santo Domingo de México. En las vísperas del movimiento independiente que desembocó en la fecha memorable de 1810, los dominicos residentes de la cabeza provincial de Santiago de México emprendieron una obra de modernización en la capilla mayor de la iglesia Real de Santo Domingo de México. [fig. 82] Para la ejecución del nuevo retablo en ese sitio acudieron al prominente valenciano Manuel Tolsá, director de Escultura de la Academia de San Carlos. De los detalles del compromiso sabemos que en agosto de 1807 los artífices trabajaban en esa obra y que se estrenó en la mañana del viernes 3 de agosto de 1810.⁸⁹ La buena nueva se propagó mediante una procesión que

partió del convento de Regina a la iglesia de Santo Domingo, acto público que marcaba ya unas últimas notas de una larga época de dominio que estaba por cerrar un largo episodio de fermentos identitarios.

⁸⁹ Iván Alcántar y María Cristina Soriano, *Arte y guerra. Manuel Tolsá, artista y fundidor de cañones*, 1808-1814, México, 2014 (Tesis de licenciatura en Historia, FFyL-UNAM), p. 150 (*apud. Diario de México*, 1807) la capilla mayor fue cubierta con “una gran colgadura de terciopelo carmesí, galoneada de oro” porque se llevó a cabo la consagración del obispo Ramón Casaus Torres y las Plazas.

En el primer cuerpo sobresale la elegante imagen de bulto de san Luis Bertrán, a quien le hace pareja el fundador de la Orden de frailes menores, san Francisco. Ambos relacionados a su vez con el santo patriarca dominico, en la cúspide.⁹⁰ A todas luces expresa en esa época un lugar preferente a san Luis Bertrán, al lado de dos fundadores de órdenes mendicantes, cuyos miembros fueron relevantes en la gran obra espiritual, educativa y cultural en el orbe católico. No pasa desapercibido el peso de la presencia de artífices valencianos y, por consiguiente, otros peninsulares provenientes de esa demarcación que habrían redoblado el culto bertraniano. [fig. 83] Así, Tolsá concibió una figura de san Luis, visualmente potente, provista de dinamismo serpentinato y gestualidad elocuente redondeados por un joven y mortificado semblante enmarcado por la capucha calada. Con esta efigie el artífice nos transporta en el tiempo y a un ideal de belleza. Todos esos elementos y cualidades formales descritos operan en la función de realzar la trascendencia del sacramento eucarístico, denotado por el imponente cáliz. La figura de Bertrán, perteneciente al grupo de santos sacramentales, aclama la fe verdadera al tiempo que exhorta a la práctica sacramental. Lo anecdótico de un pasaje de su vida en la Nueva Granada respecto al triunfo que tuvo al ingerir veneno queda aquí, en cierta medida, oculto para enaltecer un comportamiento entregado a través del significado de



83

San Luis Bertrán, Manuel Tolsá,
ca. 1807-1810.

Retablo mayor de la iglesia de
Santo Domingo de México.

⁹⁰ Orejel y González, *op. cit.*, pp. 146 y 147, santo Domingo preside el cuerpo de remate, flanqueado por san Pedro y Santiago, también en relieve, sobre el frontón curvo se encuentran las imágenes de bulto de santa Catalina de Alejandría y santa María Magdalena, patronas de la Orden de Predicadores.

uno de sus atributos característicos, lleva en mano el recipiente litúrgico por excelencia para llegar a la comunión con Dios. Él, asiduo en ella como en el confesionario. Éste que enaltece su servicio al prójimo y la verdadera.

Es posible que de la fructífera etapa de modernización (retablo, sillaría, entre otras) provenga también la decoración de las pechinas de la cúpula, revestidas de óleos sobre lienzo (enmarcados) que evocan a cuatro pilares de la Orden de Predicadores (dos de ellos valencianos): santo Domingo y san Luis Bertrán, en el sector oriente de la cúpula; santo Tomás y san Vicente Ferrer (hacia el poniente). [fig. 84] San Luis Bertrán es representativo de la santidad contrarreformista y el refuerzo de la orientación borbónica (beneficio para la salud): confesión y comunión equivalentes a la salud espiritual y corporal. El lugar concedido en el retablo y en la cúpula, reitera su lugar entre la Orden de Predicadores y el desempeño político-social en la capital del virreinato novohispano. Al mismo tiempo que los programas ornamentales muestran el ímpetu de la cabeza de la Provincia de Santiago de México, como también los inacabables trabajos de remozamiento en la que fuera iglesia imperial de Santo Domingo de México. Su estructura arquitectónica ha sufrido a lo largo del tiempo por las condiciones del suelo, los movimientos telúricos que han fracturado reiteradas ocasiones las bóvedas (entre otros) y se ha filtrado el agua y la humedad constante.

Actualmente, los óleos ya no se encuentran en su sitio, hoy sólo permanecen los marcos de madera sobredorada. La fuente visual del conocimiento de esas pinturas es una fotografía de Guillermo Kahlo.⁹¹ En la que podemos observar a los cuatro santos dominicos, alados cual águilas que remontan el vuelo hacia el sol, hacia su fuente de vida, e intercesores del hombre que dirigen las almas a Dios. El águila es uno de los cuatro ani-

⁹¹ Acervo fotográfico de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (en adelante AFFA), núm. de foto 29 (inventario 08-774177). Con agradecimiento por la fina atención recibida a través de la maestra Ugalde. Véase foto del 24 de noviembre, 2014.



San Luis Bertrán, anónimo, ca. 1954.
Óleo sobre lienzo.
Pechina de la cúpula de la Iglesia de Santo Domingo de México.

males que simbólicamente figuran a Cristo, la meta del estatus religioso fue llegar a ser el reflejo en el espejo de su Maestro, Jesucristo. Tal como lo predicara san Pablo a los Corintios “reflejamos como espejos la gloria del Señor y nos transformamos en la misma imagen” (Cor. II, 3:18). Cada santo está presidido por un rótulo, que forma una frase de la primera epístola de san Pablo a los Corintios: Domingo, NOS AUTEM; Tomás, PRAEDICAMUS; Ferrer, CHRISTUM; Luis, CRUCIFIXUM. La que traducida dice “Nosotros sin embargo predicamos a Cristo crucificado” (Cor. I: 23).⁹²

Las pinturas y rótulos fueron limpiados, retocados y sombreados entre 1938 y 1939, cuando hubo obras de albañilería, ornato y reposición en la iglesia de Santo Domingo de la Ciudad de México.⁹⁵ La remodelación fue realizada durante el priorato de fray José María Servín de Mora, era entonces procurador el maestro fray Tomás, en tanto que el fraile Agustín José Arosqueta estuvo a cargo de la obra del templo (prepósito de obras), y el almacenero fray Francisco Ordaz. En ella trabajó el que rinde el informe al prior, apoyado en un sobrestante (mencionado como tal), el costo se estipula al final de cada descripción. En el periodo citado hubo necesidad de “blanquear, dorar y pintar el cimborrio hasta el anillo de talla según la obligación que hizo el maestro pintor don Miguel Hernández 1025,0”; “meter color de nuevo a los letreros de arriba de las pechinas y resanar las letras y darles sombra 10,0”, así como “limpiar, resanar y barnizar los lienzos de las cuatro pechinas 25,0 ”. Los dominicos se ocuparon de mantener el decoro del mobiliario litúrgico, por ejemplo, el retablo mayor fue objeto de resanes, barnizado y “reponer en un todo”, literalmente leemos “Por resanar, echar molduras, retocar, dorar, echar manos y dedos faltos

⁹² NOS AUTEM PRAEDICAMUS CHRISTUM CRUCIFIXUM, cotejado en la Biblia Vulgata. La traducción es del doctor José Molina.

⁹⁵ “Cuentas pertenecientes a la conclusión de la obra de la Iglesia de este convento de Santo Domingo de México, llevadas por el que suscribe desde 27 de agosto del año de 1858 hasta 30 de septiembre de 1859 en que se concluyó en su totalidad”, f. 1, en AGN/ Instituciones coloniales / Templos y conventos / vol. 308/34577/1/ exp. 1, 5 fs.

de los santos, barnizar y reponer en un todo el colateral mayor incluso sus ambones 250,0”; “Por reponer, pintar, dorar y platear de nuevo el presbiterio 50,0”.⁹⁴

El conjunto de obras novohispanas, manufacturadas del seiscientos al ochocientos tuvieron el objetivo de establecer la devoción a san Luis Beltrán en el contexto de la oración ante la imagen, la práctica sacramental, la celebración de la misa y fiesta en su aniversario, así como la consideración de abogado muy especial sobre el cólera morbus y colocarle entre los grandes de la Orden de Predicadores. Todas estas orientaciones son expresión de las demandas sociales y la respuesta de los dominicos, la consolidación de las formas de religiosidad y las directrices que la Iglesia católica tomó en estas tierras. Además, expresa la fuerza del legado acerca del uso de las imágenes sagradas, que cumplían con el objetivo de mover o persuadir los sentimientos, las pasiones con la finalidad de llegar a un fin o “lograr una acción”, de modo que sus “efectos disuasivos [...] podían afectar a todos los sujetos del orden social”.⁹⁵ El establecimiento de esta ineludible cercanía entre contenido y receptor se sostenía mediante la conciencia individual y colectiva en recintos eclesiásticos como en espacios públicos. La conducción de los sujetos a las devociones que no escaparon al orden y al control que se desdoblaba en las manifestaciones públicas, en las que participó el cuerpo social en procesiones, rogativas, novenarios, fiesta patronal, de otros cuerpos sagrados y en la exhibición de la imagen de culto con la finalidad de mover sentimientos y afianzar creencias. Pendiente está escribir acerca de

⁹⁴ *Ibid.*, fs. 3 y 3v, entre más conceptos, como la intervención en las siete imágenes de talla del cuerpo de la iglesia. En la f. 10, hay recibos y otras cuentas, un par de ellos corresponde al exterior de la cúpula.

⁹⁵ Jaime Humberto Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.-Fundación Gilberto Alzate, 2012, pp. 103 y 104, sea el caso de las pinturas que entran por los “ojos del alma para mover los sentimientos y lograr una acción”.

estas manifestaciones en el controvertido siglo XIX mexicano, terreno de opiniones divergentes, convulsiones armadas y tensiones del espíritu que modelaron una primera etapa de la libertad, religiones y nacionalidad, en el que la imagen sacralizada tuvo su desempeño.⁹⁶

⁹⁶ Las imágenes de san Luis, en el siglo XX, están incorporadas en el santoral dominico, por ejemplo: la escultura estofada en una de las hornacinas del púlpito (1956) neobarroco de la iglesia de Santo Domingo (Oaxaca) y, como alguna vez lució en la iglesia de Santo Domingo de México, se pintó también en una de las pechinas de la iglesia de Santa Rosa de Lima (Ciudad de México) junto a otros eminentes santos dominicos.

V PINTURAS DE SANTIDAD Y MILAGRO EN COLOMBIA

Resulta sorprendente la escasa representación plástica del santo dominico en el Nuevo Reino de Granada, apenas contamos con poco menos de 15 obras plásticas del periodo colonial, dada la condición de prohijado, la celebración de su canonización (1671) y el nombramiento de patrón en 1690 para todo el Reino de Nueva Granada, entre lo más descollante. Más aún si comparamos con los números elevados de santos en general (45% de la producción pictórica), santa Rosa de Lima 27 imágenes.¹ Es de considerar la inexistencia de cofradías en torno de figuras de santidad y el radio de difusión que parece no ir más allá de la Orden de Predicadores. Es obvio que hace falta una labor de campo y es comprensible que se hayan perdido o deteriorado las obras plásticas del legado virreinal, que debieron existir en las parroquias de la zona donde él evangelizó, pero ¿en todo lo que fue el Nuevo Reino? Tampoco descartaría la existencia de estampas sobre todo del siglo XIX asociadas a su amparo contra el cólera morbus y su novena también editada en Colombia.

¹ Véase el balance en Jaime Humberto Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.-Fundación Gilberto Alzate, 2012, pp. 70 y 72, 135, popularidad asociada a la propaganda de las órdenes religiosas. Hago la precisión que ese número sólo está referido a la actual Colombia, un trabajo de mayor aliento tendría que explorar el estado de la cuestión en Panamá, Ecuador y Venezuela, ya que en buena medida en el setecientos formaron parte del Virreinato de la Nueva Granada.

Por supuesto hay imágenes del siglo xx que honran su calidad de santo colombiano en la catedral de Bogotá, además de las que puntualizan la titularidad de la provincia dominica desde 1953, en el convento de Santo Domingo (Bogotá). Para quienes guarda algo de significación este varón santo, podrán decir que en este estudio faltaron muchas más imágenes e historia. Efectivamente, ésta no pudo ser una investigación de más aliento. A otros digo que contribuyan a la construcción de nuestra memoria histórica y patrimonial en estos tiempos de América Latina.

Algunas referencias escritas sirven para eslabonar un trabajo que está por hacerse y que podrán relacionar con el recorrido hecho en este libro sobre los discursos y recursos acerca de san Luis Bertrán. En principio valgan las recopilaciones de fray Enrique Báez (OP): una joya por conocer algún día, es una pintura con escenas complementarias, en Betétiva-Otengá, descritas como “El cuadrito de san Luis Beltrán, hermoso por las dieciocho miniaturas de la vida del Santo”.² Podría ser una coincidencia, pero el número recuerda los primeros milagros aprobados entre 1618-1621, habría que ver qué eligieron digno de significación y memoria. En el Convento del Santo Eccehomo en 1694, el fraile Ignacio Ordóñez encargó algunas pinturas, entre ellas una de san Luis Bertrán; en el Convento de Tunja, según inventario de 1870, en los nichos del retablo mayor de la iglesia se encontraban Tomás de Aquino y Luis Beltrán.³ En la misión de Tolú había una efigie de san Luis Beltrán (de

² Fr. Enrique Báez Arenales (OP), *La Orden dominicana en Colombia. Parroquias de Boyacá, (Boyacá, Arauca y Casanare)*, t. XII, Bogotá, D.C., Colombia, Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Archivo de Provincia, 2005, p. 114. Este es el único tomo publicado de los 22 enlistados por el citado fraile (Paipa, enero de 1950), prolija compilación hecha en su afán de construir una historia de la provincia dominica de pertenencia y de su tierra natal: Colombia. Con todo y las objeciones que pudiéramos hacerle. En total 24 tomos, véase página web opcolombia.org.

³ Archivo Histórico de la Provincia de San Luis Bertrán en Colombia (en adelante AHPSLBC), Colección Fr. Enrique Báez (OP), t. IV *Convento de Tunja*, fs. 220 y 221; t. VI *Conventos Cartagena*, f. 429.

candelerero o de vestir) con su hábito (1777).⁴ Las pinturas que en seguida comentaré pertenecen a la cabeza provincial dominica en Colombia. A la que, por conducto de fray Eugenio Torres Torres, manifiesto nuevamente mi plena gratitud por permitirme el acceso a estas obras.

En las notas que fray Andrés Mesanza hizo a la Crónica de Zamora recupera un par de noticias que abren una ventana para conocer la recepción de san Luis Bertrán en el Nuevo Reino de Granada. Por una parte, se refiere a “la pintura” que el cronista Flórez de Ocáriz escribió sobre fray Luis en su *Genealogía de varones ilustres* (1674): “Era de gran cuerpo, rostro flaco y largo, las mejillas levantadas, nariz afilada y corva; y estaba entrecano, ambos colores opuestos muy finos y cada uno en el suyo”.⁵ Esta descripción, quizá tomada de Antist, y otras proporcionadas por los hagiógrafos repercutieron en fijar modelos guía en la representación plástica del santo, que confluyeron a la luz de las recomendaciones de los tratadistas de pintura en el siglo XVII y XVIII, tanto como la información proporcionada por los comitentes. Según Francisco Pacheco e Interián de Ayala había que “pintar, en la medida de lo posible, conforme al original; procurar imitar la verdad o verosimilitud de los objetos y vestiduras y ‘que la pintura se conforme también con el original, la edad y demás gestos del cuerpo’” (esta última puntualización es de Interián). En la hechura de la imagen plástica según la época y el lugar operan otros factores, el desarrollo pictórico (estilo e influencias). Pero en tanto obras de representación contribuyen seductoramente a propósitos que alimentan la imaginación.⁶ Por otra, Flórez recuerda que en el año de 1582 se trasladó el cuerpo del religioso a un sepulcro que le mandó cons-

⁴ *Ibid.*, t. IX *Misiones*, f. 443.

⁵ En Alonso de Zamora, *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, pról. de Caracciolo Parra, notas de Andrés Mesanza, Bogotá, Editorial Kelly/Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1980, t. II, p. 280, nota 84, *apud.*, p. 201.

⁶ Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca...*, pp.110 y 131 (*apud.*, Pacheco, cap. XIV; Interián, t. II, p. 226, libros 5-8).

truir su hermano Jaime Bertrán, y aunque no haya dicho más, puntualiza para entonces la situación del culto y el valor de la reliquia del cuerpo santo de Bertrán en Valencia. Panorama que nos pone frente a una serie de lugares comunes acerca de Bertrán en el mundo católico.

De modo que coherente con lo que hice para otros ámbitos católicos, trato de seguir una secuencia cronológica, en la medida de lo posible, para entregar al lector al menos una serie de hitos sobre la acogida de Bertrán en Colombia a través de un largo tiempo. En el actual convento de Santo Domingo (Bogotá), cabeza de la Provincia de San Luis Bertrán de Colombia, hay un corpus de obra plástica e iconográfica del santo valenciano, son cinco pinturas de las que tres son del siglo XVII: un retrato de san Luis Bertrán (Sala capitular), *La escopeta transformada en Crucifijo* (Auditorio) y la *Mascarilla de San Luis Bertrán* (Sacristía); las otras son del siglo XX.

SAN LUIS BERTRÁN PRIOR ELECTO

Concedo los siguientes párrafos al primer óleo de los citados, el que se encuentra en la Sala Capitular del Convento referido ¿Quién fue Luis Bertrán para tener el lugar que ocupa entre los santos dominicos venerados en la Nueva Granada? [fig. 85] Antes de analizar la pintura, cedo la palabra a los rótulos en ella, primero su identificación en letras doradas “S. LODOVIC. BERTRAN”; tendría que decir Ludovici. Segundo, la inscripción en latín que hay en el registro inferior, en negritas sobre un fondo blanco, aclara parte de la respuesta a la pregunta antes formulada:

S. LUIS BERTRAN PRIOR ELECTO, Y CONFIRMADO DESTE CONVENTO DE SANTA FEE. RELIGIOSIS IN SANCTIS, AUT ERUDITIS EXERCITATIONIBUS SEMPER OCUPARI E CLAUSTRO EXITUM URGENTE DUM TAXAT NESESITATE PERMITEBAT. OSTIO CUBICULI SUI APOSTOLICAM ILLAM SENTENTIAM, CUIUS OBSERVANTISSIMUS FUIT, INSCRIBI VOLVIT: SI HOMINI BUS PLACEREM SERVUS CHRISTI NON ESSEM. Son de la Yglecia en su officio [ilegible y borrado].

La que traducida dice:

San Luis Bertrán, prior electo y confirmado de este convento de Santa Fe. A los religiosos, siempre ocupados en las santas o eruditas ejercitaciones, permitía sólo por urgente necesidad la salida del claustro. Determinó que fuera inscrita en la puerta de su cubículo aquella apostólica sentencia de la cual fue observantísimo: si agradara yo a los hombres, no sería siervo de Cristo.⁷

La primera parte memora un efímero episodio en la vida de fray Luis Bertrán, pero no por ello de menor consideración, al ser electo y confirmado en la silla prioral de Santafé, que no llegó a ocupar porque tuvo que obedecer y retornar a Valencia; esta noticia es complementada con el registro de su observancia y entrega a Jesucristo en calidad de siervo (tal como hemos reiteradamente citado). Para la época de la pintura, siglo XVII, la comprenderíamos en tanto llamado necesario a la observancia en clausura por medio de la ejemplaridad del varón evangélico ¿en una etapa de relajación de algunos miembros? Es más abarcadora, ya que el



85

San Luis Bertrán, prior,
anónimo, segunda
mitad s. XVII.
Óleo sobre lienzo.
Sala Capitulár Convento
de Santo Domingo,
Bogotá.

⁷ Transcripción y traducción del doctor José Molina.

recordatorio o llamado está relacionado a su riguroso gobierno en calidad de prior en Valencia en una etapa problemática.

Así, en la segunda parte de la inscripción también hace referencia a la obediencia pues tuvo que asumir la elección, hecha por sus hermanos, del priorato del convento de Predicadores de Valencia, en mayo de 1575. Sobre este punto, Callado y Esponera, apoyados en Antist y en otras fuentes sobre tan complejo asunto, explican que al enterarse de la noticia acto seguido fue a la celda de san Vicente Ferrer para rogarle que él fuera quien gobernara y al momento evocó la sentencia contenida en la Epístola de san Pablo a los gálatas “Si todavía tratara de agradar a los hombres, no podría estar al servicio de Dios” (I, 10). Ésta se comprende a plenitud en el contexto de la reforma interna de los dominicos en la Provincia de Aragón y en la propia aceptación de ambas, pues durante su prelación le correspondería conciliar las dos corrientes espirituales presentes y en tensión, en las que él mismo estaba inmerso: “la valenciana, dependiente de la italiana, de los antiguos frailes, y del otro lado la castellana, de los nuevos”.⁸

Antist describe prolijamente acerca del cuidado en su desempeño, vigilante no sólo como superior sino, además, como un miembro más en ese claustro, de la demostración de humildad (imitador de Jesucristo y desprecio de sí mismo) y relacionado con el ideario paulino dejó constancia: “Y así, el primer día que fue confirmado prior, le hallaron un letrero que había puesto en su celda, de letras muy grandes: *Si hominibus placerem Christi servus non essem*, que quiere decir Si yo tuviese cuenta con contentar a los hombres no sería siervo de Dios”.⁹ Siervo y obedien-

⁸ Emilio Callado y Alfonso Esponera, “San Luis Bertrán. Un dominico en tiempos de reforma”, en Emilio Callado Estela [coord.], *Valencianos en la Historia de la Iglesia II*, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2008, pp. 154 y 155. Vicente Justiniano Antist, *Verdadera relación de la vida y muerte del padre fray Luys Bertrán, de bienaventurada memoria*, Zaragoza, en casa de Joan Alterach impresor de libros, 1585, fs. 118-119.

⁹ *Ibid.*, fs. 110-111, en Callado y Esponera, *op. cit.*, pp. 155 y 156.

te de la Iglesia de Cristo, dos factores que como hemos visto formaron parte del ideal de santidad en el siglo XVII.

De modo tal que el óleo de san Luis Bertrán, que preside la Sala Capitular del Convento de Santo Domingo de Bogotá, rinde profundo honor a esta figura no sólo de santidad otorgada en tiempos de la Contrarreforma, sino además de reconocimiento en tanto prior electo, así como al varón apostólico clave en los hitos del ministerio de la predicación y el rigor de la observancia de la Orden de Predicadores en el orbe católico. En la glosa de su vida escrita en el siglo XIX por fray Manuel Amado (maestro en el Real Colegio de Santo Tomás, Madrid), el dominico memora de fray Luis que “la obediencia la cargó sobre sus hombros, y ya que no tuvo otro remedio cumplió con ella como Santo. Nada de agrandar a los hombres con perjuicio de la observancia; nada de permitir la más pequeña relajación de la disciplina; nada de tratarse a sí mismo mas que como a un vil gusano” y cierra la semblanza con el lema de san Pablo.¹⁰

El tipo de configuración de san Luis en este óleo anónimo es extraordinario, se recorta de un fondo neutro (ocre), replica con firmeza la idea de retrato descrita por Flórez (sin las canas entreveradas): “mejillas levantadas, nariz afilada y corva”, además provisto de labios breves enmarcados por escasos vellos del bigote y la barbilla, ésta cuadrada, con la mirada baja en señal de modestia, pero también por la intención de la compenetración con su modelo ¡ser como Cristo! Así aparece retratado en el espejo de su Maestro, al tiempo que refleja la gloria. La configuración de medio cuerpo se adscribe a la tipología de la *vera effigies* (Sariñena, 1581), la mano derecha sobre el pecho en consumado compromiso con su fe. Otros detalles están más bien relacionados con el retrato que el mismo maestro pintó en 1584: el Crucifijo girado hacia él, la marcada sombra en el costado de la cara que agudiza su cadavérico aspecto al

¹⁰ Manuel Amado (OP), *Compendio histórico de las vidas de los santos canonizados y beatificados del sagrado Orden de Predicadores*, Madrid, imprenta de Eusebio Aguado, 1829, p. 108.

final de sus días. Toda su humanidad y santidad habitada en el elegante hábito blanquinegro dominico.

En el contenido del rótulo de esta pintura, se agrega a su iconografía el legado paulino que vivió fray Luis, quizá menos socorrido o evocado que la frase de san Agustín que solía acompañarle en sus dolencias. Este óleo puede ser el registrado en el inventario de 1867, localizado en la Sacristía y descrito: “San Luis Bertrán de medio cuerpo”.¹¹

UNA ESCOPETA DE PEDREÑAL TRANSFORMADA EN CRUCIFIJO

Pasemos ahora a otro plato fuerte. En la plástica de la segunda mitad del siglo xvii del Nuevo Reino de Granada hay una magnífica pintura de la que no se duda se debe al pincel de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, que recrea el milagro de *La escopeta transformada en Crucifijo*, sita en el Auditorio del Convento de Santo Domingo en Bogotá. El tema exitosamente se plasmó en el arte del Viejo Mundo desde el primer cuarto del citado siglo, la versión más antigua que conozco es una escena complementaria que acompaña a la magnífica efigie de san Luis Bertrán en el lienzo atribuido a Francisco Ribalta, perteneciente al Real Colegio de Corpus Christi de Valencia. Al que le seguiría el óleo que Jerónimo Jacinto de Espinosa pintó para la capilla del santo en la iglesia conventual de Predicadores de Valencia (1655). Como expliqué en el inciso correspondiente a las pinturas valencianas, curiosamente Pérez Sánchez no comenta nada del óleo del portento de la escopeta y sí de los otros tres de formato vertical, dos de ellos muy conocidos, lo que orilla a inferir que el cuarto también fue más alto que ancho como los otros (que sigo sin conocer) y por la primicia que de ese formato dejó Ribalta. De la misma disposición un grabado alemán de 1671, otro más sin fecha y no olvidemos la contribución de los artistas romanos en la fortuna que

cobró la iconografía mixta de la pistola-Crucifijo, por medio de los grabados de 1671 de Ciro Ferri y Carlo Mesatta, así como el óleo posterior a éstos del Baciccio.

Después de la canonización se pintaron dos óleos con el milagro desarrollado en un lienzo más ancho que alto, uno en algún lugar de España, anónimo. El de procedencia neogranadina se asume ser del pincel de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.¹² Sin embargo, seguimos careciendo de datos más precisos y de su análisis plástico dentro de la vasta obra del maestro neogranadino. De su temporalidad encontré dos registros, uno dice que fue pintado entre 1685 y 1695, y el otro en 1694.¹³ Dada la composición de ambos óleos con esa temática, el peninsular y el americano, tendrían una fuente en común, un grabado.¹⁴ Dependencia del modelo que cada pintor resolvió guardando sus cercanías y distancias, enriquecido con el fondo paisajístico y la paleta policroma, entre otros aspectos que señalaré en cada caso. Los dos destacan por sus propios recursos plásticos, pero sobre todo porque echaron mano de un formato horizontal, éste permite disponer de mayor espacio y aire entre cada una de las tres personas (incluido el también protagonista caballo) y dar idea verosímil del lugar donde sucedió el portento. [fig. 86] El interesante óleo, anónimo y de procedencia incierta circula en la web (incluso registrado en subasta), ha sido erróneamente adjudicado al maestro de pintura, el neogranadino Grego-

¹² Colección del Convento de Santo Domingo, Bogotá, véase Carlos Mario Alzate Montes (OP), Fabián Leonardo Benavides Silva y Andrés Mauricio Escobar Herrera [coords.], *Religiosidad e Imagen. Aproximaciones a la colección de arte colonial de la Orden de Predicadores de Colombia*, Bogotá, Universidad de Santo Tomás (USTA), 2014, fig. 11. Sus medidas parecen ser: 110.5 x 167 cm.

¹³ En <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/balclisbarcelona/catalogue-id-srbalc10002/lot-b5d6ae94-f765-4d21-ad21-ad86-a4960120b498> [2018]. Reginaldo Frascisco (OP), *SAN LUIS BERTRÁN. Misionero en Colombia Patrono de los maestros de novicios*, trad. del italiano por fr. José Bernardo Vallejo Molina (OP), Bogotá, Ediciones USTA, ESD EDICIONES ESTUDIO DOMINICANO, 2003, p. 89.

¹⁴ Agradezco a la doctora Sigaut su comentario acerca del mismo modelo para los dos óleos, cuando el 9 de mayo de 2018 presenté los avances en el Seminario del GERYC.



86

*La escopeta transformada
en Crucifijo*, anónimo español,
s. XVII.
Óleo sobre lienzo.

rio “Vázquez” de Arce y Ceballos.¹⁵ Es de muy buen pincel, pero no parece estar relacionado con las pinturas de Vásquez.

Por otra parte, en los últimos días de la redacción de este libro, la maestra Gabriela Ugalde encontró en la web una estampa con el mismo tema, en formato vertical, la que forma parte de un libro sobre la vida de san Luis Bertrán y san Vicente Ferrer, impreso en Alemania en 1671, con motivo de la canonización del primero.¹⁶

[fig. 87] La que indudablemente es el modelo para la pintura neogranadina y, en cierto modo, para el óleo que denominó español y que me parece anterior a la obra de Gregorio Vásquez. Aunque en lo general fue la inspiración para ambas representaciones pictóricas, no sólo como dije antes cada cual tienen su vertiente plástica, quizá también en respuesta a las peticiones de sus comitentes, dominicos de diferente convento y provincia, quienes debieron destinar esta memoria plástica del santo a lugares específicos. Por todo lo explicado con anterioridad decidí analizarlos juntos y a la vista de sus fuentes discursivas.

¹⁵ Sus medidas: 1.69 x 2.05 cm. En <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=669> (fecha de consulta: 29 de junio, 2018). En tanto el óleo que sí existe en el Convento de los dominicos (Bogotá) es atribuido al pintor neogranadino citado (con datos erróneos en las medidas 0.88 x 0.65 y ubicación).

¹⁶ En <https://www.ebay.es/itm/1671-Luis-Beltran-Amerika-Bogota-Wunderbarliches-Leben/312200552689?hash=item48b09a60f1:g:EOwAAOSw77pbWv0-:rk:46:pf:0> (fecha de consulta: 10 de noviembre, 2018).



Cabe agregar que en la web hay otras estampas europeas (entre el siglo xvii y el xviii), con el mismo tema. En total seis acerca del milagro de *La escopeta transformada en Crucifijo*. En los dos lienzos horizontales se desarrolla, con diferencias diversas, el pasaje de la vida del fraile que tuvo lugar en el pueblo de Albaida (Valencia), del que se narra que en un día de fiesta el dominico predicó un sermón amonestando los pecados públicos, por esa razón fue atacado y hubo lugar al portento. Tópico en el que se muestra la protección que el predicador dominico recibía de la divinidad por su ejercicio ministerial.

La descripción detallada del milagro está recogida en el testimonio de Francisco Mora, del que entresaco lo esencial y lo comparo con el óleo neogranadino y el español (presumiblemente previo), para entretejer el apego con esa narración y que fue publicada en 2008 directamente del expediente que obra en el Archivo del Convento de Predicadores de Valencia.¹⁷ En aquella época la narración sólo la he encontrado en Saborit (1651) y en el *Sumario* escrito por el procurador fray José Favores (1671). Lo que no implica que anteriormente se desconociera, pues los dominicos podrían haber dado el contenido del testimonio (manuscrito) o lo explicarían a ¿Ribalta? y a Jerónimo Jacinto de Espinosa con la finalidad de que pintaran ese milagro y que, probablemente, sería dibujado y grabado, como otros portentos, para integrarlo al expediente de canonización en Roma. No obstante que éste, como muchos otros recogidos en las hagiografías, no forma parte del corpus base de la canonización, ya que la Curia romana aprobó 22 milagros (véase inciso sobre la canonización). Debido a la fidelidad que guarda el relato con la representación plástica

¹⁷ Callado y Esponera, *op. cit.*, pp. 147 y 148, *apud*. Archivo del Real Convento Provincial de Valencia (en adelante ARCPV). No sabemos por qué el testimonio de Francisco Mora no fue incluido en la publicación de los *Procesos informativos de la beatificación y canonización de san Luis Bertrán*, introd. y transcripción de textos del padre Adolfo Robles Sierra (OP), y trad. de los textos latinos del padre Miguel Llop Catalá (OP), Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1983.

del grabado (1671), la pintura española y la neogranadina señalaré en cursivas unas líneas de las descripciones textuales porque apoyan las diferencias en cada caso.

Francisco Mora explicó en su testimonio que entre los asistentes estaba “un *caballero de calidad* al cual le pareció que la reprensión que dio el dicho santo fray Luis Bertrán la daba y lo decía por él”. Una vez concluida la prédica, el caballero afectado por la alusión se dirigió, acompañado de un criado, a la casa donde el dominico solía descansar. Por medio de su sirviente amenazó al santo diciéndole “que se desdijese de lo que había dicho en el púlpito, si no que el dicho su amo le mataría”. Fray Luis con “*benignidad y mansedumbre* le dio por respuesta para que la volviese a su amo que él sería el dichoso de morir de esa manera porque sería recibir el martirio”. Al día siguiente cuando el religioso se dirigía a su convento

le salió el caballero al camino con una escopeta de pedreñal en las manos diciéndole según que le dijo: ¡Mal Fraile, vos me habéis de reprender a mí!: con la *boca de la escopeta puesta hacia dicho santo* fray Luis Bertrán y apretando la llave al pedreñal. Y en este punto el pedreñal se le convirtió y se volvió en un Cristo crucificado. Y cuando vio esto el dicho caballero, se echó de su caballo encima del cual estaba y se postró a los pies del dicho santo fray Luis Bertrán pidiéndole perdón.

Abro un paréntesis para decir que en el óleo español está representado el testigo Francisco Mora (vestido de labrador). En cambio, en el grabado de 1671 y en el lienzo neogranadino, fue incluido el fraile compañero de Bertrán que por Constitución tenían que viajar de dos en dos (como los apóstoles). Esta diferencia notable es importante y podemos interpretarla relacionada a las intenciones de quienes encargaron las pinturas y, a su vez, muestra en el primer ejemplo el conocimiento del testimonio y la sucinta referencia escrita por fray José Favores, quien también da cuenta del testigo.

La versión de Saborit es prolija y también selecciono algunos de sus fragmentos con los que completamos la procedencia del testigo y el cambio del tipo de arma, pistola en lugar de escopeta, (por ejemplo): “Siendo el B. Luis Prelado del Convento de Santa Ana de Albaida, reprendiendo en un sermón los pecados públicos, un caballero de calidad se sintió mucho, imaginando que había dicho algo particular contra él. Saliendo el Beato Luis Bertrán de la Iglesia, para ir a casa de un hombre Montoro, y llevando consigo un criado llamado Francisco Mora”; acto seguido el caballero mandó un mensaje amenazador al fraile, éste “con su acostumbrada mansedumbre, respondió que tendría por gran felicidad, y por suerte dichosa recibir la muerte por lo que había predicado porque por este camino vendría a ser mártir, que sería muy gran favor de Dios”. Al día siguiente que Bertrán regresaba al convento (que le quedaba de ese sitio a una milla de distancia) en compañía de Mora fue cuando éste vio ir hacia ellos al caballero montado a caballo y pistola en mano y pidió al fraile que se apartaran del camino. Pero, el dominico “confiado en la Majestad Divina proseguía intrépido su camino. El caballero en llegando, con ferocísimo aspecto lleno de cólera, y saña, con desentonada, y áspera voz le dijo: Mal fraile [...]”. Saborit, con otras palabras y descripciones emotivas, pero en el mismo sentido de lo dicho por el testigo describe el milagro para agregar seductoramente que el caballero “admirándose del prodigio, atónito y compungido, se apeó al punto del caballo [...] y le pidió perdón”.

Con esta precisión, el hagiógrafo da cuenta del don de profecía adjudicado a fray Luis, pues explica la petición hecha a Francisco Mora sobre guardar silencio de lo acontecido hasta que pasados treinta años se lo preguntaran, fue en 1598 cuando lo llamaron para que diera su testimonio. En seguida califica el portentoso, al comentar que “Este suceso es un prodigio muy grande, y de los mayores que Dios ha obrado en la Iglesia por medio de sus Santos y así es bien repararnos en las circunstancias del”. Prosigue con la importancia de los sermones en voz de los predicadores evangélicos para erradicar los vicios de las almas, y que con

ellos muera el pecado y Cristo viva en sus corazones.¹⁸ Comentario con el que asentaba la relevancia de aprender lo contenido y transmitido en la narrativa escrita, que los dominicos lograrían que se plasmara magistralmente en imágenes, tal como lo ejemplifica la recepción de los mismos en varios ámbitos del mundo católico, a través de las seis pinturas y grabados que aquí examinamos.

Desprendo de Saborit el sentido de ese portento porque es importante. Pues explica que el instrumento de muerte se transformó en uno de vida con la única finalidad de “dar vida de gracia al que le quería dar la muerte”, porque el caballero habiendo reconocido su culpa “se convirtió a Dios, y pidió perdón de su pecado al Santo”.¹⁹

Cotejamos en la obra de Favores que siguió a este otro hermano que previamente fue procurador de la causa ante la Curia, retomó y redactó su propia versión en la obra que dedicó a la ciudad de Valencia, como ya lo he puntualizado. Dice así:

Muchas veces quisieron quitarle la vida, y el cielo le guardó con varios prodigios. En Albayda siendo Prior, y habiendo predicado los pecados, reprehendiendo con gran libertad de espíritu los vicios, pensó un hombre principal, que había predicado contra él, y aguardándoles cuando se venía al convento, *le encaró una pistola, mas el Santo al caer el gatillo haciendo contra la pistola el señal de la cruz, se volvió aquella en un Crucifijo; a cuya vista aterrado, y arrepentido agresor, se arrojó a los pies del Santo, pidiéndole perdón; y después que el siervo de Dios le perdonó, y despidió, con grande apacibilidad volviéndose a Francisco Mora Labrador, que iba acompañando al santo, haciéndole la señal de la cruz en la frente, le dijo: No digáis lo que ha sucedido y habéis visto, a persona alguna, de aquí a*

¹⁸ Vicente Saborit, *Historia de la vida, virtudes, y milagros del beato Luis Bertrán de la Orden de Predicadores*, Valencia, Herederos de Chrysost Garriz, por Bernardo Noguez, 1651, pp. 231 y 232.

¹⁹ *Ibid.*, p. 236.

treinta Años decídlo, porque entonces os lo preguntarán: y así fue, que el Año 1598, fue llamado para testificar en el proceso.²⁰

En el óleo español está configurado justo el momento en que el caballero de calidad le salió al camino en abrupta llegada para cumplir su amenaza, Bertrán bien plantado de pie para recibirlo (el cuerpo ligeramente girado) le encara y demuestra su fe con la señal de la bendición (mediante la cruz) ante la escopeta que le apunta en el pecho y, obra el milagro. En esta triangulación observamos su mirada concentrada en el Crucifijo. Siendo ésta otra de las diferencias respecto a los otros dos ejemplos. Esta lectura se completa a través de quienes flanquean al santo, a la derecha la gestualidad del caballero ricamente ataviado y que fija los ojos en su arma, quedando desencajado, mientras que el caballo protagonista expresa corporalmente la posición derivada del freno impuesto a su galope, por lo que además tiene la cabeza girada, sostiene una profunda mirada y deja ver la baba que mana del hocico, pero además permite intuir su resuello. La impetuosidad y la ira inciden en la capa bermellón y en el movimiento de la alba túnica de fray Luis. El polo opuesto fue dedicado a dar fe del portento, por medio de Francisco Mora, quien con la postura de sus grandes manos y el gesto corporal muestra su admiración a lo sucedido.

Esta pintura anónima sigue el modelo grabado como podemos observar, excepto en la postura del fraile, quien en éste va de camino y es sorprendido por el caballero por lo que apenas gira el torso y la cabeza rodeada con amplitud por la aureola de santidad, que no se ve en la pintura española pero sí en la neogranadina. Un detalle llamativo en el grabado es cómo la mano izquierda de fray Luis detiene su capa (revuelta por el aire proveniente del galope), pero esta acción no fue comprendida

por el artista anónimo, ya que en su lugar colocó en la mano una especie de sombrero negro. Absurdo, porque el fraile solía calarse la capilla completa de su hábito. En cambio, enriqueció la figura del fraile a través de una cabeza pequeña tonsurada y el fleco que marca las entradas de la frente, el rostro muy bien trabajado expresa convicción del portento a través de las cejas arqueadas, nariz puntiaguda, labios breves, apretados, marcados por el escaso bigote y el mentón con hoyuelo, pero sobre todo la mirada focalizada en el milagro de la transformación. Éste es el núcleo del mensaje en la pintura que el artista marcó a través de un fondo contrastante de luz y sombra, con un alarde de perspectiva en los detalles arquitectónicos, la ciudad a lo lejos, entre otras cualidades pictóricas.

Toca el turno a la pintura de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. El pintor nació en Santafé en 1638 y murió en 1711; en el arte de la pintura se formó en el obrador de los Figueroa y está considerado entre los pintores representativos y prolíficos de la pintura barroca neogranadina.²¹ El óleo es una magnífica muestra de su habilidad en la construcción paisajística que funciona de fondo en el desarrollo de sus temas devocionales y que en el cuadro ocupa el primer plano. Marco natural y arquitectónico acoplado, en este caso, al modelo con el que contó para narrar el milagro La escopeta transformada en Crucifijo. Fuente visual que los religiosos proporcionarían al maestro, la que he venido citando (1671) y que lo llevó de la mano para formular su composición y el apego en varios detalles. [fig. 88]

Acerca del trabajo solicitado por los dominicos del convento de Nuestra Señora del Rosario de Santafé, sede de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada, aventuraríamos a concluir que obtuvieron satisfacción dado el gusto forjado en el cuerpo social durante el

²¹ Artífice sobre el que ha corrido mucha tinta y que a la fecha continúa generando estudios críticos y esclarecedores acerca de su vida y obra, por ejemplo las aportaciones de los especialistas reunidos por Constanza Toquica *et al.*, *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2008.



88

La escopeta transformada en Crucifijo, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, s. xvii.

Óleo sobre lienzo.

Auditorio del Convento de Santo Domingo, Bogotá.

siglo XVII. Ya que el modesto y humilde fray Luis Bertrán fue representado pleno de virtudes en su ejercicio ministerial, por lo que está aureolado mediante un delicado resplandor de manchas y finas líneas amarillas. El 12 de abril de 1671 recién había ascendido a los altares y en 1690 fue nombrado patrón del Nuevo Reino de Granada. Dos importantes motivos por los que acudirían al tan demandado maestro de pintura, quien ya les había dado muchas muestras a los dominicos de su refinado pincel. Vásquez realzó al santo varón mediante una figura corporal de compleción delgada, tanta que carece de volumen corporal e incluso parece no pisar el suelo terregoso y oscuro en ese sector, alto de estatura luce con elegancia el hábito blanquinegro dotado de movimiento provocado por el aire del súbito galope del caballo. En tanto que la mansedumbre del rostro y el gesto de su mano derecha refrendan su fe. Ésta que de acuerdo con sus hagiógrafos acompañó su vida.

El pintor se esmeró en la indumentaria del caballero de calidad y su capa roja en matices, quien llegó airado a cumplir su amenaza. Por eso está vestido con capa bermellón, provista de dinamismo y proveniente del ímpetu del galope, señalado en los extremos de las vestimentas de las tres figuras. Todo ello en función de mostrar justo el momento del milagro de la escopeta, que ya no apunta al pecho de Bertrán como en el otro óleo, sino que cae más abajo y está relacionada con la palma de su mano y al mismo tiempo el signo de la bendición (como está insinuado en el grabado).

El caballo desproporcionado, con escaso trabajo corporal, en cambio luce afinada cabeza con moño en la crin y está delicadamente enjaezado. En cierto modo el tamaño del jamelgo cumple para equilibrar la composición, pues en el lado opuesto se configuró al compañero de Bertrán, cuya corpulencia se ve acentuada por el vuelo exagerado de su capa, pero lo más importante es la gestualidad corporal del susto del religioso que en su pretendida huida vuelve la cabeza para mirar al caballero. Postura que sigue de cerca a la estampa. Redondeo esta afirmación con la interpretación de la posición de las manos del tratado de Bulwer, particular-

mente de aquella que se posa sobre el pecho y que es considerado un gesto de los comunes, alusivo a “comprometo mi fe”.²²

El desliz del dorso de las manos no sólo se debe al modelo de referencia, por ejemplo, la mano izquierda del santo y las del fraile acompañante carecen de volumen, con apariencia de guante, semejante a la configuración en la estampa y también en obras de Vásquez y otros artífices. Sin embargo, observaremos que el pintor neogranadino sí comprendió el abullonamiento de la capa detrás de la mano izquierda de san Luis Bertrán, a diferencia del pintor anónimo. Un punto interesante es la cabeza del santo dominico en este óleo, tiene rasgos del arquetipo del verdadero retrato y otros de Sariñena, igualmente el atribuido a Espinosa (convento de Predicadores de Valencia), pues su cara es afinada, nariz ligeramente corva, labios delgados enmarcados por un escaso bigote y barbilla, quizá excepto el peinado. Por lo mismo, poco tiene de relación con el rostro del grabado de 1671. En cambio, guarda su cercanía con un dibujo del mismo Vásquez, de él consigna Darío Ortiz que “En los dibujos de san Luis Beltrán y Señor caído el artista reutilizó hojas impresas por una cara, una de ellas con una bula de Urbano VIII”.²³ Ésta corresponde al dibujo del santo dominico (21 x 26 cm), siglo XVII (Museo de Arte Colonial, Bogotá). En el que observamos una cara más embarneada, excepto este detalle también guarda parecido con otra pintura de san Luis Bertrán atribuida a Vásquez, de la que Reginaldo Frascisco sólo publica un fragmento.²⁴

²² Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca...*, p. 255, dibujo cuatro de Bulwer, dorso y palma, también es usado de las dos formas en visiones de santos, muerte de mártires y donantes. Véase introducción en este libro.

²³ Darío Ortiz Robledo, “Los dibujos de Vásquez de Arce y Ceballos: aproximación y técnica”, en Toquica, *op. cit.*, pp. 68 y 69.

²⁴ Reginaldo Frascisco, (OP), *San Luis Bertrán. Misionero en Colombia Patrono de los maestros de novicios*, trad. del italiano por fr. José Bernardo Vallejo Molina (OP), Bogotá, Ediciones USTA/ESD EDICIONES ESTUDIO DOMINICANO, 2005, s/p., también reproducido al lado de la ficha técnica del libro. En el Archivo de la Provincia Dominica de

También comprobamos que este modelo tuvo fortuna en un par de óleos de “Rodríguez 1982”.²⁵

Llamo la atención sobre la fórmula neogranadina utilizada por el pintor en el diseño de la arquitectura de la iglesia, con techumbre a dos aguas recubierta de rojas tejas y espadaña adjunta, característica en Santafé como en otras poblaciones del Nuevo Reino de Granada. El alto árbol detrás de Bertrán es simbólico, es Jesucristo en calidad de árbol de vida y protector de su siervo, de acuerdo con lo ya expresado en otras partes de este libro. Todos los elementos vistos en el conjunto creativo de Vásquez, apoyado en un modelo grabado (o en otros óleos) como era lo usual en las artes de aquellas épocas, tienen detrás la petición, el consejo, la orientación narrativa de un religioso ¿el prior provincial, los residentes? Todavía hay mucho más por explorar en este campo como en el de la pintura que sólo esbozo.

¿Para qué lugar se mandó hacer el óleo a Vásquez? No lo sabemos con la certeza que quisiéramos, ya que el conjunto conventual barroco sufrió un incendio en 1761, graves afectaciones por el terremoto de 1785 y el conjunto a que se refiere Báez fue consagrado en 1818.²⁶ Parece que no habría confusión si sabemos que de san Luis Bertrán pintado por Vásquez sólo se menciona el que todavía a principios del siglo xx estuvo colocado en la iglesia dominica: “Sobre la entrada a la sacristía: Milagro de San Luis Bertrán”.²⁷ Esta ubicación puede explicarse por la razón del

Colombia, que lleva el nombre del santo, hay una reproducción (de medio cuerpo) de un óleo en la que él lleva el rosario pendiente del cuello y sostiene la escopeta-Crucifijo.

²⁵ Sacristía del convento de santo Domingo (Bogotá) y el publicado por Frascisco.

²⁶ AHPSLBC, Colección Fr. Enrique Báez (OP), t. III, *Convento de Bogotá*, f. 46. Donde hubo lugar a los estragos de la exclaustación y la posterior demolición de iglesia y convento en 1945.

²⁷ *Ibid.*, t. III, f. 34, el dominico transcribió la relación de obras, hecha por Roberto Pizano. La del milagro dice que mide “Alto 1,80 por 2,40 m.” Lamentablemente no hay un registro actualizado de las medidas, las fuentes hasta ahora consultadas no concuerdan y cuando estuve de visita no hubiera sido posible tomarlas porque el óleo se encuentra en el monumental auditorio, fuera de alcance.

portento, ya que el ingreso al recinto donde el sacerdote se reviste para decir la Misa también está relacionado con la preparación del sermón y la reprensión de los pecados públicos.

Cierro estas consideraciones con un breve comentario acerca de la inscripción en latín de la fuente grabada que se encuentra al pie de la estampa, que revela el desconocimiento del arma agresora, no fue una espada sino una escopeta. Traducida del alemán, dice: “Donde un invasor, mano a mano, combata con armas semejantes, cuán rápido se vuelve Cruz lo que hace poco era una espada”. La estampa está inserta en un libro devocional del impresor Simón Utschneider (al que ya me referí en el apartado de la hagiografía).

En otro grabado alemán, como en el óleo atribuido a Ribalta, el autor anónimo recreó el arrepentimiento del caballero, que propone una segunda vía de representación del tema. La estampa ilustra “El 9º. Día del mes del vino. Vida de san Luis Bertrán del Orden de Predicadores”.²⁸ Su narrativa plástica está relacionada a la versión del testigo Francisco Mora: “se echó de su caballo encima del cual estaba y se postró a los pies del dicho santo fray Luis Bertrán pidiéndole perdón”; o bien, en la versión sucinta de Favores: “se arrojó a los pies del Santo, pidiéndole perdón”.

La escopeta transformada en Crucifijo como el veneno en serpiente, afirma el favor divino hacia el siervo de Dios, san Luis Bertrán, y es prenda del logro de sus frutos espirituales descritos en la Bula de canonización. Como hemos dicho, este milagro es representativo de su asiduidad en perfeccionar su vida y al servicio del prójimo, objetivos que transmitía desde el púlpito, así, se concreta en la plástica con el significado que describen sus hagiógrafos y que se registra en la Bula, en calidad de una reprensión común contra los vicios. Reiteramos, al decir que la composición plástica de escopeta y Crucifijo es atributo singular de san

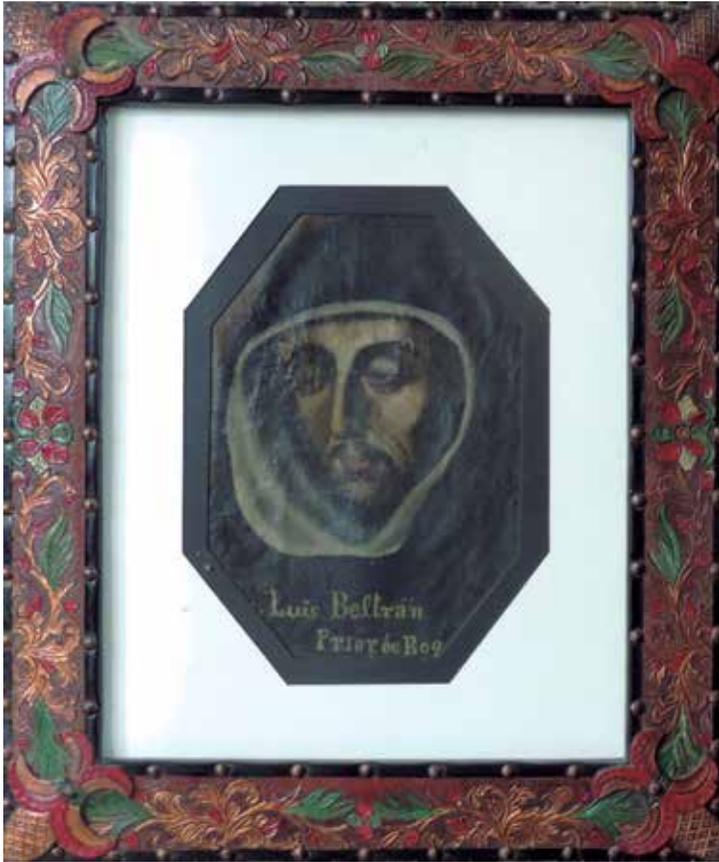
²⁸ En <https://www.ebay.de/itm/Saint-Louis-Bertrand-Der-heilige-Luis-Beltran-Exach-San-Luis-Beltran-18-Jh-/322591379900> (fecha de consulta: 22 de septiembre, 2018). La traducción es del doctor José Molina.

Luis Bertrán.²⁹ En los seis ejemplos que examino, sobre esta iconografía mixta, es preciso tomar muy en cuenta que como recurso plástico y simbólico fue propagado por la Orden de Predicadores, no sólo en estas narrativas cobró una fuerza inusitada, sino también en los grabados posteriores a la canonización y hasta el siglo XIX, en los que observamos que se incorpora al diseño del asta del Crucifijo combinada con la culata o el pedreñal de la escopeta en figuras de Bertrán, que no son exclusivas del relato analizado largamente en este inciso.

LA MASCARILLA PICTÓRICA

Una pintura al óleo que plantea interrogantes en varios aspectos es la denominada *Mascarilla de San Luis*. [fig. 89] Se resguarda en el convento de Santo Domingo (Bogotá) en calidad de ícono con un profundo significado en la historia y la recuperación de la memoria entre los miembros de la Provincia dominica que tiene por titular a san Luis Bertrán desde 1953. A partir de lo representado plásticamente y de su resguardo en la Sacristía, en tanto legado material y espiritual, percibimos en ella una fuerte dosis de sacralidad, porque confirma un valor de autenticidad en su condición de retrato verdadero ¿con éste asistimos a la inauguración de una nueva etapa en América Latina respecto a conservar entre nosotros el entrañable semblante de un santo? De esta premisa se asegura una significación estrechamente vinculada a su denominación de *vera effigies* o verdadero retrato y, al mismo tiempo, respecto a la antigüedad de la configuración pictórica. Pero, tal como hemos explicado a lo largo de este libro, la máscara funeraria o mascarilla tenía un valor emocional profundo, pues al ser tomada del natural fue identificada como reliquia; en el mismo sentido fueron consideradas sus copias, pues de algún modo

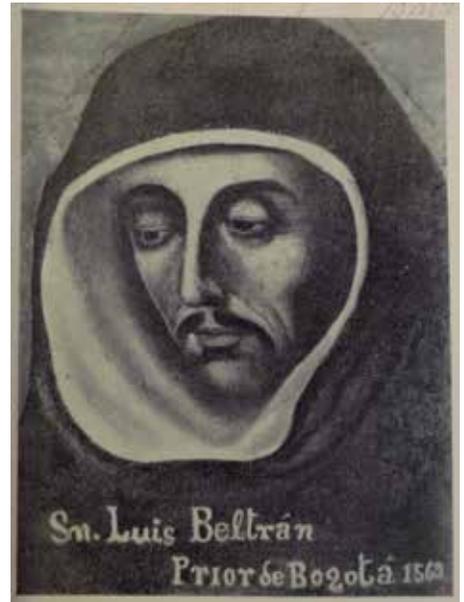
²⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos, De la G a la O*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, t. 2, vol. 4, p. 280, hay ejemplos en Alemania e Inglaterra.



89

La Mascarilla de San Luis Beltrán,
anónimo.

Óleo sobre lienzo o pergamino?
Sacristía de la iglesia conventual de
Santo Domingo, Bogotá.



90

Rostro de San Luis Beltrán, anónimo,
¿s. XVII?

además de su semejanza, habían estado en contacto con el original cadavérico. La *vera effigies* al óleo o por medio de la mascarilla, de acuerdo con Antist, fue memoria y prenda de su imagen, materializada para tenerla en calidad de representación. Ésta que hacía al hombre devoto anhelar “copias de aquella primera impronta del venerado semblante, como si de una reliquia se tratara”.⁵⁰

Al examinar el óleo que nos ocupa, tras sus resguardos, observamos que se trata de la configuración pictórica de una faz sin vida, correspondiente a un religioso observante y modesto que lleva calados el capuchón blanco de la túnica y el negro de la capa ¿huella de su línea observante italiana? ¿Homologación con el Patriarca dominico y otros santos? Lo cierto es que es acorde con la tipología establecida para este santo por Zurbarán, retomada en Nueva España, en Canarias y en Polonia, según he explicado. Por el lugar que ocupa en la Sacristía, los dominicos han acentuado su calidad de ícono propio ¿reliquia? Intuición que palpo también en lo accesorio, pero también simbólico por el tipo de enmarcamiento de cuero repujado policromo moderno, que reafirma la identificación colombiana del prohiado varón valenciano; en tanto que el blanco y el negro del marco interior ochavado evocan el hábito blanquinegro característico de los hijos de santo Domingo. Este último enmarcamiento tapa un segmento perimetral, por lo que sólo leemos “Luis Beltrán/ Prior de Bog”.

¿Será esta pintura la misma a la que el cronista Mesanza hizo referencia hacia el primer tercio del siglo XX? Dice, “en el coro de nuestra iglesia de Santa Fe de Bogotá se conserva un busto del santo, muy antiguo, pintado en cuero. Alrededor tiene estas palabras: San Luis Bertrán, Prior.”⁵¹ Con

⁵⁰ Fernando Quiles García, *Santidad barroca. Roma, Sevilla y América hispana*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, p. 185.

⁵¹ Mesanza, nota 84 en Zamora, *op. cit.*, t. II, p. 280. Nacido en Álava en 1878, adolescente llegó a Colombia donde tomó el hábito dominico y emprendió una magnífica carrera, fue autor de sesudos y críticos libros, murió en 1959, véase Alberto Ariza, *Los dominicos en Colombia*, Santafé de Bogotá, Provincia de San Luis Bertrán de Colombia, t. II, 1992, p. 1346.

este rótulo, la intención es obvia, recordar a la comunidad regular ahí reunida que fray Luis Bertrán fue prior electo para el convento de Nuestra Señora del Rosario de Santafé. Me adelanto y pregunto ¿Mesanza con su rigor crítico omitió a propósito mencionar el resto de la cartela? ¿Dada la incongruencia entre la “antigüedad” de la pintura y “Bogotá”? No lo sabremos.

Una fotografía en blanco y negro de ese óleo, posiblemente antes de 1954, permite ver la pintura con un poco más de amplitud en cuanto a su forma rectangular con la identificación completa: “Sn. Luis Bertrán/ Prior de Bogotá 1569” [fig. 90]. No observamos la pérdida de capa pictórica que ahora tiene. Sólo diré que entre las acciones tomadas por el emprendedor fraile colombiano Enrique Báez Arenales (1878-1954), esta imagen es central en su acopio documental para fundamentar la relevancia de Bertrán en la historia de la actual Colombia. El dominico citado cierra el primer tomo relativo a la Crónica de la Provincia con una reflexión sobre la santidad dominicana, que está presidida por la inserción de un folleto conmemorativo del patronazgo de Luis Bertrán en Covarachía. Tal como escribió, y firmaba fray Enrique Báez Arenales (Baeza), en el folleto adjunto. Donde dice que es un “Recordatorio arreglado por mi Baeza”.⁵² La portada del folleto citado es una fotografía del óleo identificado, actualmente, por los dominicos de Colombia con la denominación Mascarilla de San Luis Bertrán. Sin embargo, Báez en sus numerosos volúmenes de recopilación histórica, no da indicios de usar esa expresión y ninguna otra, pero no hay lugar a duda en la construcción de la memoria histórica sobre Bertrán en Colombia.

Como hemos dicho antes, la máscara mortuoria está relacionada con una práctica europea de obtener el vaciado del rostro del cadáver de un varón venerable o “santo”, por ejemplo san Francisco, san Ignacio y muchos otros. Acerca de san Luis Bertrán ya nos referimos a la que existe en el Colegio de Corpus Christi de Valencia. En todo caso fue un recurso

usual, un molde tomado del natural cadavérico, del que se podían sacar varias copias, por eso la referencia en plural a las mascarillas.³⁵ De modo que la “mascarilla” o máscara de alguien es ese semblante que se desprende del vaciado de un rostro cadavérico, que sirvió de modelo para replicar su efigie o configurar un retrato fiel en la plástica. En sentido estricto, el óleo que nos ocupa es una réplica apreciada por varias razones, en principio porque es una “prueba” física que involucra una tradición polisémica y que apela a su historicidad.

Quisiéramos saber más: cuándo, por qué y quiénes acordaron colocar la imagen de Bertrán en el sitio actual ¿en el siglo XX o en el XXI?, con ese tipo de marco y denominación. Queda mucho por investigar en este campo como en la reconstrucción de la imagen discursiva y plástica de san Luis Bertrán en la historia de la provincia dominica bajo su nombre. Lo cierto es que así tal como se presenta fragmentariamente, directa la faz mortecina y enmarcada por la capilla (blanca y negra) no cabe duda de la certeza de la intención. Otorgarle una categoría especial porque va implícita su relación con la existencia de un retrato verdadero, éste que se obtuvo del cadáver. Éste fue hallado incorrupto en 1647, validado con autoridad apostólica en 1661, declarado milagro en 1667 y destruido en 1936.³⁴ La pintura es, en todo caso, un retrato del varón santo Luis Bertrán. Ya lo dijo el pintor Francisco Pacheco, en el siglo XVII:

mientras se hallare retrato verdadero de algún santo que se haya hecho muerto o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por

³⁵ Quiles García, *op. cit.*, pp. 12, 76 y 182, el antecedente seglar se remonta a Roma republicana; acerca de los procesos técnicos para la perdurabilidad del vaciado en cera, luego se hacían las copias en yeso.

³⁴ Callado y Esponera, *op. cit.*, p. 140. Ximo Company Climent e Isidro Puig Sanchis, “Informe de obra pictórica: Juan Sariñena. San Luis Beltrán”, en *Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM)/Universitat de Lleida*, 2008, p. 17, el cuerpo estaba en la urna-relicario de la parroquia de San Esteban, desde la exclaustación (14 de octubre de 1835).



91

San Luis Beltrán,
atribuido a Gregorio
Vásquez de Arce y
Ceballos, s. XVII,
Óleo sobre lienzo.

la historia o información de quien le conoció, se ha de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación; y, así, es gran consuelo seguir muchos retratos que de los santos de nuestros tiempos se tienen en veneración: como el de [...] San Luis Beltrán.³⁵

Acerca de la apariencia temporal de la pintura en cuestión, parece ser de la segunda mitad del siglo XVII, en este sentido los rasgos son empáticos con una representación pictórica de Luis Beltrán [fig. 91]. Ésta que en algunos rasgos del semblante recuerda los de una pintura neogranadina del santo, atribuida a Gregorio Vásquez.³⁶ Donde lo observamos de medio cuerpo y que sostiene el arma de amor o atributo iconográfico de la escopeta transformada en Crucifijo. Ambas configuraciones son afines en el tipo de ceja, el marco de los ojos, la nariz, las líneas de expresión, labios carnosos, mentón redondeado y, por el contrario, en el óleo atribuido percibimos un mejor manejo de la textura de la tela y el acabado de la cabeza. Aunque, claro está que en la llamada mascarilla el rostro es más plano, inerte, incluso la representación

de las capuchas es diferente. Es raro que su soporte sea de cuero (de acuerdo con lo afirmado por Mesanza), no lo pude corroborar porque no contaba con esta información cuando conocí el óleo; además, a simple vista y a la distancia en la que se encuentra no me aventuro a confirmar-

³⁵ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 710.

³⁶ Frascisco, *op. cit.*, s/p. Existe una reproducción en la sede del AHPSLBC. Hasta ahora no sé dónde se encuentra esa pintura que muestra iconografía relacionada a los novedosos grabados de Ciro Ferri y Carlo Marata, de 1671, y que tuvieron una importante repercusión en la pintura barroca.

lo. La inscripción es a todas luces moderna pues lleva acentos y lo más evidente es que esté escrito Bogotá, en lugar de Santafé. Si con la puntualización agregada querían respaldar la antigüedad, no era el camino; en cambio sí con el registro escrito dejaron huella del lugar indeleble de san Luis Bertrán en los anales de la historia de la Provincia Dominicana de Colombia. Además, con la elección del modelo neogranadino citado, también se estrechaban los lazos con una tipología característica del siglo XVII y dominante en el sistema plástico bertraniano. Muy diferente a una fisonomía de san Luis Bertrán escasamente conocida y acerca de la que entrelazo algunos ejemplos en el inciso siguiente.

La apreciación de la sociedad respecto a determinadas representaciones del arte devocional no es tan lejana de los principios que rigieron en el pasado colonial. La imagen al óleo de san Luis Bertrán, del convento de Santo Domingo en Bogotá, no es una configuración idealizada o imaginada, sí reformulada y con inscripción. En este sentido es, en cambio, resultado del imaginario construido en torno a una huella pasada con gran significación en el presente.

UN PROTOTIPO PLÁSTICO DIFERENTE

En el Convento de Santa Inés de Bogotá hay un óleo sobre tela, anónimo, 1700-1799, identificado como san Luis Bertrán y, que Jaime Humberto Borja ha dado a conocer en su Base de datos ARCA (arte colonial americano).³⁷ La peculiaridad es que el santo dominico está representado con barba (además de la que crece debajo del labio inferior), que lo muestra como un hombre de más de 55 años cuando murió y que además se aleja del fenotipo característico. [fig. 92] No recordaba, en ese momento, que con anterioridad había recibido una fotografía de una imagen de bulto,

³⁷ Mucho agradezco a la doctora Olga Acosta por proporcionarme el link artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co (fecha de consulta: 21 de marzo, 2018). Id: 14555.

San Luis Bertrán, anónimo, s. XVIII.
Convento de Santa Inés, Bogotá.



perteneciente a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario en Filipinas, en la que está provisto de abundante vello negro. Recientemente recibí información acerca de tres pinturas donde san Luis Bertrán está representado con barba. Un óleo en la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla; otro se resguarda en el Museo Histórico Dominicano (Santiago de Chile); y el último pertenece a la colección de Isaac Backal, es un caso novedoso en el sistema bertraniano porque el santo está incorporado a la Ejecutoria de hidalguía de Miguel Pérez de León (Ciudad de México, 1771).⁵⁸ En el tintero queda por escribir la respuesta respecto a la apertura de este otro fenotipo de san Luis Bertrán y de su presencia en un árbol genealógico seglar. Por ahora, valgan unos breves comentarios.

Acerca del óleo de Bogotá, retomo la descripción de Borja:

Vemos al santo de pie y cuerpo entero, con su hábito blanco que toca tierra y la capa negra encima, con ambas capuchas caladas sobre la cabeza, que lo cubren totalmente y apenas se le ve el rostro, de barba y bigote rubios poco poblados y mirando a un crucifijo que sostiene con ambas manos a la altura de la cintura, la izquierda casi lo empuña en el extremo de abajo y la derecha con el dedo índice extendido sujeta la cruz a la altura de las rodillas de Jesús.

No obstante, el vello rubio, el pintor anónimo plasmó un rostro mortecino del santo varón ejemplar, émulo de Cristo, por eso como en la *vera effigies* el Crucifijo está girado hacia el espectador y que, a diferencia de otras representaciones, el dominico sostiene con ambas manos. Gestualidad persuasiva dirigida a las monjas “inesitas”. Reitero, una vez más, la gran fortuna que cobró el prototipo plástico creado por Zurbarán

⁵⁸ Agradezco al doctor Antonio Marrero Alberto, por la referencia al óleo de Filipinas y el de Chile en noviembre de 2016 y febrero de 2019. Acerca del último, mi gratitud a la doctora Nelly Sigaut por comentarme acerca de su existencia. Véase *Por la gracia de Dios. Arte del manuscrito ilustrado*, Museo Franz Mayer (septiembre 20-noviembre 14), 1995.

al ceñir la cabeza del santo con el doble capuchón sobrepuesto, que como hemos dicho es signo de su proclividad al recogimiento y de su línea observante.

El óleo sobre lienzo, anónimo, quizá de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, procede de la provincia de San Lorenzo Mártir, Orden de Predicadores de Chile. Con esta efigie, la referida provincia austral americana debió aclamar su canonización. Acorde con los datos proporcionados en la ficha de registro del Museo Histórico Dominicano, la figura masculina “de pie, con rostro barbado”, tiene tonsura y está provista de una luminosa aureola, elocuente de su santidad, viste el hábito blanquinegro, porta el Crucifijo con la mano izquierda y en la otra un objeto que no es visible, está rodeado de indígenas. Sin duda, es “s. LUYLS BELTRAN”, tal como lo registra la escritura en la propia pintura, además de los indicios de su correlación de sus grandes ojos mirando al Crucifijo, éste es empuñado con firmeza. Sus extremidades inferiores son flanqueadas por naturales revestidos de tocados de plumas. Aunque tiene un faltante, por arriba de éste vemos la copa del cáliz que sostiene en su mano derecha. Tal como lo registra el estado de la pintura es malo, está muy dañada, sucia y oxidado el barniz, por lo que no se ven con claridad los detalles, como el de la posible víbora o dragón emergiendo del cáliz, éste que constituye uno de sus atributos característicos y populares. No sobra decir que los autores del registro de dicha obra han hecho una concisa y puntual “reseña biográfica” y que honra la trascendencia de este hombre ejemplar por medio de su imagen modesta.⁵⁹

En la miniatura anónima novohispana (1771) observamos un rostro más idealizado, poblado de abundante vello rizado de tono castaño, de bigote y barba, ésta realzada por la sombra que recorta los pómulos que acentúan la faz mermada. Tipo diferente, también, es la representación de grandes ojos provistos de profunda mirada al cielo que contrastan con

⁵⁹ El resumen biográfico y las fotografías en <http://www.surdoc.cl/registro/101-567> (fecha de consulta: febrero de 2019).

las cuencas vacías de la calavera que el santo muestra. Vestigio humano junto al reloj de arena, con las alas, que nos recuerdan la fugacidad de la vida y alecciona a todo buen cristiano por la salvación de su ánima. Cabe señalar que ambos atributos iconográficos asociados, no los he visto en ninguna otra obra plástica de Bertrán.

Cierro con la imagen de vestir, filipina, que muestra una buena calidad de talla, revestida por un elegante atuendo bordado, moderno, pero no por ello exento de simbolismo y que expresa el esmero del culto. La vertiente de la barba tupida y oscura, acentuada por las sombras en torno del rostro, fue recreada por Ariel en su óleo de 1959 (con el que inicio las ilustraciones de este libro). En los últimos ejemplos citados, el santo dominico porta sus armas de amor y profesión de fe: la escopeta transformada en Crucifijo y el cáliz con una sinuosa y verde serpiente o dragón (respectivamente), lleva colgado en la mano el instrumento de oración por excelencia, el rosario, que forma parte de la indumentaria dominica. Es necesario señalar que las inserciones forman parte del proceso de apropiación de la devoción a san Luis Bertrán en las Indias como en las nacientes y actuales Colombia y México, también acorde con lo examinado respecto a la identificación en tanto abogado contra el cólera morbus.

San Luis Beltrán,
Francisco Zurbarán,
ca. 1636-1638. Óleo
sobre lienzo. Museo de
Bellas Artes de Sevilla.



El estudio de caso de san Luis Bertrán, modelado en los recursos plásticos y descrito en los discursos hagiográficos, muestra que lo visual y lo literario estuvo engarzado en mucho más que mecanismos tendientes a la comunicación y dispersión de noticias acerca de la canonización y los nombramientos de patronazgo. Los intereses espirituales y sociales de poderío, concretados en agentes de la devoción bertraniana, dejan ver la composición de las fuerzas partícipes en tiempos, espacios y direcciones diversas, entre mecenas de la devoción, comitentes de obras, otorgamiento de donaciones y limosnas del pueblo valenciano como de los súbditos americanos que aportaron más allá de la fase final de la canonización. Este último punto está relacionado particularmente con la veneración desde otras perspectivas que cobraron ímpetu en el siglo XIX y en el XX.

La limitada proyección de Luis Bertrán en la América hispana, con escaso conocimiento y fortalecimiento de lazos de identificación, fueron opacadas por el origen y maravillas de otras figuras de santidad que mostraban la alteridad. Aunque el dominico valenciano fue prohijado, en sentido estricto no fue natural de la tierra americana, como la terciaria dominica Rosa de Santa María. Pero, si observamos más a fondo, los hombres que forjaron a México, Colombia y a otros territorios, que fueron parte de la Monarquía hispánica a este lado del Atlántico, bien sabemos que no solamente estuvieron integrados por los naturales de la tierra, ni por aquellos que con distintos tipos de sangre y culturas

nacieron en tierras de América, hubo inmigración de los reinos de la Península ibérica. El Viejo Mundo y el Nuevo Mundo fueron unidos por un sistema de creencias que impregnaron la vida de los individuos y cuerpos sociales integrados de diversas procedencias, ese vínculo también cultural fue tan profundo y retroalimentado que se expresa hoy en día. La Orden de Predicadores, como Instituto regular arraigado y renovado en el espacio-tiempo, es el adalid de la devoción a san Luis Bertrán inserta en la sociedad y en la cultura de grandes ciudades, pueblos cimentados en el campo, en áreas marginales y de fronteras en el más lato sentido del término.

Así, desde el CIALC, mirador especializado en la UNAM para realizar estudios humanísticos entre México y América Latina, llevé a cabo una amplia mirada, centrada en arte, teología, milagros y anhelos humanos perfilados en un modelo de santidad, que nos ha transportado a saltos por la geografía citada en el cuerpo del libro para recuperar lazos de historia que contribuyan a la comprensión del presente. Por ello entre otros aspectos, puntualizo la relevancia de la *vera effigies* y la Mascarilla, en tanto base de la arquitectura hagiográfica.¹ Esta metáfora evocadora de los cimientos del modelo ideal forjado en el tiempo, identificada por Quiles en calidad de piedra angular del edificio de los “sujetos elegidos” de una época. Un arquetipo que cambiamos, según el edificio cultural que construimos, y que en el pasado fue erigido por cuerpos sociales que tenían tanta fe como aspiraciones personales. En este sentido hemos presentado un buen recorrido sobre la apreciada devoción e imagen que fue perfilada y adecuada por individuos insertos en una sociedad, por lo que la pintura novohispana de 1771 sobre el otorgamiento de hidalguía (Ejecutoria) resulta paradigmática, pues además evoca el primer centenario de la canonización de san Luis. Mediante el estudio del arte devocional

en esta larga duración nos enfrentamos al poliedro de legítimas convicciones y ambiciones humanas.

Por lo anterior, en calidad de eslabón para situar el culto a san Luis Bertrán en Colombia reitero la relevancia de dos acciones amalgamadas, pero llevadas a cabo en distintos tiempos y circunstancias, el reconocimiento de santo patrono del Nuevo Reino de Granada (1690) fue llevado a la cumbre con la titularidad de la Provincia Dominica (1953). Esta última, en otra etapa, fue el resultado de una reconfiguración que ancla su historia en la restauración de los dominicos en el convento de Bogotá en 1883 y en la participación de los religiosos en la construcción de lo nacional.² Junto a estos datos históricos cobran significación una serie de vestigios materiales asociados a espacios territoriales, particularmente reliquias, pinturas y objetos modernos sacralizados, que traslucen el peso de formas devocionales y de religiosidad consolidadas a raíz del recabamiento de las pruebas para el proceso de beatificación y canonización. Todo lo que se ha expresado en una dialéctica de identidad: san Luis Bertrán les pertenece y ellos forman parte de lo que él representa. Así operó la determinación del nombramiento de san Luis Bertrán como el patrono de la Provincia Dominica de Colombia, que trajo consigo la memoria y el realce de un legado, desprendido de una figura de santidad de la unión espiritual de dos mundos.

El tópico de los lazos de la Orden de Predicadores, la Iglesia y el Estado desde finales del siglo XIX hasta hoy en día, es un tema pendiente de análisis que requiere la contextualización de los dominicos en su historia interna, la historia de las naciones latinoamericanas, respecto a las provincias dominicas en la Península (España y Bética). Necesario es realizar estudios en un cruce y encrucijadas de la representación plástica

² Alberto Ariza, *Los dominicos en Colombia*, Santafé de Bogotá, Provincia de San Luis Bertrán de Colombia, 1992, t. 1, pp. 492 y 499, en 1914 fue prior de Santo Domingo de Bogotá, fray Andrés Mesanza (Lagrán de Álava, España 1878-Chiquinquirá 1959). *Ibid.*, t. 1, pp. 500 y 503-504, en 1934 fue prior fray Enrique Báez (Soatá 1878-Villa de Leyva 1954).

y discursiva en el siglo xx y en la actualidad. En Colombia, no sin contribución pecuniaria por parte de los dominicos, san Luis Bertrán fue colocado en un sitio visible en el imafrente de la Catedral de Bogotá, donde le hace pareja santa Rosa de Lima. Muestra la reivindicación de lo que la Orden de Predicadores ha hecho en su historia, expresión de la nueva presencia de los hijos de Santo Domingo de Guzmán en la religión, educación y sociedad.

Respecto a México, ilustro con dos ejemplos la permanencia y memoria bertraniana vinculada al reconocimiento de su labor en el magisterio, de sus dones sobrenaturales sobre el agua y en calidad de protector de una demarcación. Uno, la fundación del Convento de Noviciado San Luis Bertrán de la Provincia de Santiago de México y Casa de Retiro de Agua Viva (Santiago Cuauhtenco, Estado de México). Dos, el barrio de San Luis Bertrán, al igual que el de San Francisco y Santa María Magdalena, que se sitúan en el sector sur de la cabecera Municipal de Coixtlahuaca (Oaxaca), contienen en sus estribaciones ojos de agua proveedores del líquido vital, custodiados por los santos y los residentes. Los manantiales son alimentados del venero matriz, recóndito en la montaña, sitio sacralizado por los antiguos grupos humanos de chocholtecos y mixtecos, quienes muy posiblemente le rindieron pleitesías y gratitud. Ambos son signos de los vínculos que el ser humano ha construido con su entorno. Una de las tareas actuales de la sociedad es la protección y conservación del patrimonio cultural y natural, que responde en buena medida a partir de la identificación de éste por parte de individuos y colectividades; aunque desconozcan el origen que dio pie a la veneración de un santo en calidad de abogado y de santo protector, no le resta las muestras de veneración y celebración que actualmente le hacen, porque la invocación protectora de la divinidad y el valor de intercesión de los santos sobre el hombre perviven también en la medida de su patronazgo sobre una demarcación territorial, en armonía con el medio natural y la subsistencia humana.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

MÉXICO

Archivo Bienes Inmuebles SEPANAL: “Ex convento de San Juan Bautista de Coixtlahuaca, Oaxaca”.

Archivo del Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas de Querétaro (AIDIH).

Archivo Fotográfico de la Facultad de Arquitectura.

Archivo General de la Nación (AGNMéxico): Instituciones coloniales / Templos y conventos.

Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM): Ayuntamiento/Patronatos y santos patronos.

Ayuntamiento/Festividades religiosas.

Biblioteca Nacional de México (BNM).

Centro de Documentación e información del Patrimonio Inmobiliario Federal y Paraestatal (CEDOC).

Centro de Estudios Históricos de México (CEHM-CARSO).

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas (Coneculta).

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC): Biblioteca y Fototeca.

Hemeroteca Nacional de México.

COLOMBIA

Archivo Histórico de la Provincia de San Luis Bertrán de Colombia
(AHPSLBC): Fondo San Antonino.
Colección Fr. Enrique Báez (OP).
Biblioteca Nacional de Colombia (BNC).

ESPAÑA

Archivo General de Indias (AGI): México.

CONSULTA DIGITAL

Archivo General de Indias (AGI): PARES Portal de Archivos Españoles.
Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB).
Archivo Histórico Nacional (AHN).
Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPBE).

IMPRESOS

Antist, Vicente Justiniano (OP), *Verdadera relación de la vida y muerte del padre fray Luys Bertrán, de bienaventurada memoria*, Zaragoza, Joan Alterach impresor, 1583. (Google books).
Bertrán, Luis (OP), *Tratado de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*, Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1615. (BNC).
_____, *Obras y sermones que predicó y dejó escritos el glorioso padre y segundo apóstol valenciano San Luis Bertrán*, [...] salen a luz de orden del ilustrísimo y excelentísimo señor don fray Juan Thomas de Rocabertí [...], Valencia, imprenta de Jaime de Bordazar en la plaza de las Barcas, vol. I 1688 y vol. II 1690. (BNM).

- Favores, Joseph (OP), *Sumario de la vida del segundo apóstol valenciano, el glorioso padre San Luis Bertrán*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1671. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (Generalitat Valenciana).
- Gómez, Vicente (OP), *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la Beatificación del glorioso padre San Luys Bertrán*, Valencia, Juan Crisóstomo Garriz impresor, 1609. (Biblioteca de F. Carreres, Biblioteca Valenciana. Generalitat Valenciana).
- Loarte, Lucas (OP), *Historia de la vida, milagros, y virtudes del glorioso San Luis Bertrán del Orden de Predicadores*, Madrid, por Francisco Sanz, en la imprenta del Reyno, 1672. (BNM).
- López de los Ríos, Thomas, *Auto glorioso, festejo sagrado con que el insigne Colegio de la Preclara Arte de Notaría celebró la canonización del Señor S. Luis Bertrán*, Valencia, 1674. (Google books).
- Marchese Dominico (OP), *Sacro Diario Dominicano*. Tomo Quarto. En el cual se contienen las vidas de los santos, Beatos, y Venerables que pasaron desta a mejor vida en los tres meses. Octubre, noviembre y diciembre... , traducido, aumentado por fr. Alonso Manrique, Venecia, Imprenta Antonio Tiuan, 1697. (BNM).
- Meléndez, Juan, *Tesoros verdaderos de las Yndias*, Roma, imprenta de Nicolás Ángel Tinassio, MDCLXXXI, t. I. (PDF, Biblioteca Nacional de Madrid).
- Minguet e Yrol, Pablo, *Diario sagrado y calendario general, para todo género de personas [...]*, Madrid, por Gabriel Ramírez, 1750. (Google books).
- Missale Sacri ordinis Praedicatorum*, Roma, 1775 (AIDIH).
- Missale Sacri ordinis Praedicatorum*, Roma, MDCCLXXXVIII. (AIDIH).
- Missale Juxta Ritum Sacri ordinis Praedicatorum*, Roma, MDCCCXXIII. (AIDIH).
- Novena del gloriosísimo San Luis Beltrán... especial abogado contra el cólera-morbo*, México, Imprenta de Luis Abadiano y Valdés, 1850. (Google books).

Novena en honor del glorioso padre San Luis Beltrán religioso del Sagrado Orden de Predicadores, Apóstol, Patrono de las Indias, y especial abogado para el Cólera Morbo Dispuesta por un religioso de la Provincia de San Antonino en la Nueva Granada, Bogotá, Imp. de Sánchez y Morales, 1850.

Oración gratulatoria, Valencia, Oficina de Salvador Fauli, junto al Real Colegio de Corpus Christi, 1771. (BNM).

Oración gratulatoria, que en el día 13 de abril del año de 1771, segundo del solemne triduo, que consagró la Real casa, y hospital de Nuestra Señora del Milagro de la Ciudad de Valencia a su gran patricio el señor san Luis Beltrán, del Sagrado Orden de Predicadores, con motivo de haberse cumplido el primer siglo de su solemne canonización”, la dijo el pbro. Juan Thomas Boil, la publicó Mosén Martín Valero. //dadun.unav.edu/handle/10171/30351 [Universidad de Navarra, 8 de agosto de 2016].

Relación de la translación solemne del cuerpo del glorioso Padre S. Luis Beltrán hijo de la Ciudad de Valencia [...] [s.p.i.], 11 pp. [Executada según la Real Orden de S. Mag. (que Dios guarde) en el sobredicho Convento en 18 de octubre de 1744.] (BNM).

Rogativa de salud, oración, y ensalmo del santo Fray Luis Beltrán, con el cual curaba todas las enfermedades, México, reimpresión, Imprenta nueva de la Biblioteca Mexicana, 1755.

Saborit, Vicente (OP), *Historia de la vida, virtudes, y milagros del beato Luis Beltrán, de la Orden de Predicadores*, Valencia, Casa de los herederos de Chrysost Garriz, por Bernardo Noguez, 1651. (Google books).

Suárez de Gamboa, Juan, *Advertencias y oración de intercesión y rogativa de salud del santo fr. Luis Beltrán, contra la ignorancia o malicia con que usan de supersticiones y hechizos, con nombre de ensalmo, y palabras malsonantes y porpes*, Madrid, por Luis Sánchez, 1625.

———, *Rogativa de salud, oración, y ensalmo del santo Fray Luis Beltrán, con el cual curaba todas las enfermedades*, Puebla, imprenta de Christoval de Ortega, 1770. CEHM-CARSO [Col. Puebla, núm. 17].

Vidal y Micó, Francisco (OP), *Historia de la prodigiosa vida, virtudes, milagros y profecías del segundo ángel del apocalypsi y apóstol valenciano de las Indias occidentales San Luis Bertrán*, Valencia, oficina de Joseph Thomas Lucas, 1743. (Biblioteca digital hispánica. Biblioteca Nacional de España: bdh.bne.es).

BIBLIOGRAFÍA

Alcántar, Iván y María Cristina Soriano, *Arte y guerra. Manuel Tolsá, artista y fundidor de cañones, 1808-1814*, México, 2014 (Tesis de licenciatura en Historia, FFYL-UNAM).

Alonso, Martín, *Enciclopedia del idioma. Diccionario Histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX). Etimológico, tecnológico e hispanoamericano*, 3 ts., México, Aguilar, 1988 (de la segunda española, 1982).

Alzate Montes, Carlos Mario (OP), Fabián Leonardo Benavides Silva y Andrés Mauricio Escobar Herrera [comps.], *La vida cotidiana en el Convento San José de Cartagena de Indias hacia mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX*, Bogotá, Ediciones USTA, 2014.

Alzate Montes, Carlos Mario (OP), Fabián Leonardo Benavides Silva y Andrés Mauricio Escobar Herrera [coords.], *Religiosidad e Imagen. Aproximaciones a la colección de arte colonial de la Orden de Predicadores de Colombia*, Bogotá, Universidad de Santo Tomás (USTA), 2014.

Amado, Manuel (OP), *Compendio histórico de las vidas de los santos canonizados y beatificados del sagrado Orden de Predicadores*, Madrid, imprenta de Eusebio Aguado, 1829.

Ariza, Alberto E. (OP), *IV Centenario de la muerte de san Luis Bertrán 1581-9 de octubre-1981* (separata de “Los dominicos en Colombia”), Bogotá, Editorial Kelly, 1981.

- _____, *Los dominicos en Colombia*, 2 ts., Santafé de Bogotá, Provincia de San Luis Bertrán de Colombia, 1992.
- Armogathe, Jean-Robert, “La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)”, en Marc Vitse [ed.], *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 2005, pp. 149-168.
- Arroyo González, Esteban (OP) y Sor María de Cristo Santos Morales (OP), *Monasterio de Santa Rosa de Lima Puebla de los Ángeles*, México, Provincia de Santiago de México, 1992.
- Arroyo Lemus, Elsa, “Los retablos”, en Alejandra González Leyva [coord.], *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*, México, UNAM/CONACYT, 2009.
- Ávila Blancas, Luis, “El Oratorio romano”, en Lorenza Autrey Maza, Luis Ávila Blancas *et al.*, *La Profesa. Patrimonio Artístico y Cultural*, México, SEDUE, 1988.
- Báez Arenales, Fr. Enrique (OP), *La Orden dominicana en Colombia. Parroquias de Boyacá, (Boyacá, Arauca y Casanare)*, t. XII, Bogotá, D.C., Colombia, Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Archivo de Provincia, 2005.
- Baños Vallejo, Fernando, “El conocimiento de la hagiografía medieval castellana. Estado de la cuestión”, en Marc Vitse [ed.], *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 2005.
- Benito Doménech, Fernando, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Madrid, Museo del Prado, 1987.
- Biblia Sacra Vulgata Clementinam*, ed. de Alberto Colunga (OP) y Lorenzo Turrado, Madrid, MCMLXXXII (BAC,14).
- Borja Gómez, Jaime Humberto, “Historiografía y hagiografía; vidas ejemplares y escritura de la historia en el Nuevo Reino de Gra-

- nada”, en *Fronteras de la Historia*, núm. 12, Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2007, pp. 53-78.
- _____, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.-Fundación Gilberto Alzate, 2012.
- Cabezas García, Álvaro, “Las pinturas de Vicente Alanís en la iglesia conventual de San Jacinto de Sevilla”, en *Atrio*, núm. 17, 2011, pp. 103-118.
- Callado, Emilio y Alfonso Esponera Cerdán, “San Luis Bertrán. Un dominico en tiempos de reforma”, en Emilio Callado Estela [coord.], *Valencianos en la Historia de la Iglesia II*, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2008.
- Cano Monroy, Raúl, “Con licencia eclesiástica. “El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX”, en *Con licencia eclesiástica. El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX México*, Secretaría de Cultura/ Casa Mixtli, 2017.
- Carrete, Juan, F. Checa Cremades y Valeriano Bozal, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xxxi, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Carrió-Invernizzi, Diana, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008.
- Castorena y Ursúa, María de Juan Ignacio y Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, introd. de Francisco González de Cossío, México, SEP, 1949, vol. I: 1722 y 1728 a 1731.
- Catálogo de pintura del Museo de El Carmen*, México, PROBURSA, 1987.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando y de la Historia de Madrid, 1965, t. II.
- Certeau, Michael de, *La escritura de la historia*, trad. de Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- Company Climent, Ximo e Isidro Puig Sanchis, “Informe de obra pictórica: Juan Sariñena. San Luis Beltrán”, en *Centre d'Art d'Època Moderna* (CAEM)/Universidad de Lleida, 2008, pp. 1-60. PDF.

- Cramaussel, Chantal, “El cólera en el estado de Chihuahua, 1833, 1849 y 1851”, en Alicia Contreras Sánchez y Carlos Alcalá Ferráez [eds.], *Cólera y población, 1833-1954. Estudios sobre México y Cuba*, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán-Red de historia Demográfica, 2014.
- Cruz y Moya, Juan Bautista (OP), *Historia de la santa y apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España*, introd. e índices de Gabriel Saldivar, 2 ts., México, Porrúa, 1954.
- De las Heras, Esteban Elena, *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*, Valencia, Universitat de Valencia/Departamento de Historia del Arte, Servei de Publicacions, 2003.
- Delenda, Odile, “El mecenazgo y la propaganda de los dominicos en la obra de Zurbarán”, en Miguel Cabañas *et al.* [coords.], *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, CSIC, 2008.
- Dellagiacomina, Sor Gisela, *San Luis Bertrán*, Cali, Editorial Católica “Sin Fronteras”, Folleto de bolsillo de grandes misioneros de la Iglesia, el núm. 6 Bertrán. s/f.
- Diccionario Enciclopédico de la Fe católica*, trad. de Pedro Zuloaga y Carlos Palomar, México, Jus, 1953.
- Echarte, Tomás (OP) y Alberto Montaner Frutos, “Un grabado de San Luis Bertrán con las armas del marqués de Astorga”, en *Emblema-ta*, núm. 6, 2000, pp. 377-384.
- Egido, Teófanos, “Mors sanctorum: ritual y hagiografía”, en David González Cruz [ed.], *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002.
- El legado del patriarca Juan de Ribera Pastor Sanctus Virtutis Cultor*, IV Centenario, Valencia, Pentagraf, 2011.
- Esteyneffer, Juan de, *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*, edición, estudio preliminar, notas, glosario e índice analítico de María del Carmen Anzures y Bolaños, 2 ts., México, Academia Nacional de Medicina, 1978.

- Fernández Pérez, Carmen Elena, *Del academicismo a la modernidad*, TFG_2015_fernandezE. PDF.
- Ferrando Roig, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950.
- Ferrer Valls, Teresa, “Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de san Luis Bertrán en Valencia (1608)”, en José Luis Canet Vallés [coord.], *Teatro y prácticas escénicas, II La comedia*, Londres, 1986.
- Florescano, Enrique y Elsa Malvido [comps.], *Ensayos sobre las epidemias en México*, México, IMSS, 1992, t. II.
- Forcada, Vicente, “Magisterio escrito de san Luis”, en *San Luis Bertrán. Reforma y Contrarreforma española*, Valencia, 1973.
- Francisco, Reginaldo (OP), *SAN LUIS BERTRÁN. Misionero en Colombia Patrono de los maestros de novicios*, trad. del italiano por fr. José Bernardo Vallejo Molina (OP), Bogotá, Ediciones USTA/ESD EDICIONES ESTUDIO DOMINICANO, 2003.
- Galmés Mas, Lorenzo (OP), *San Luis Bertrán. Forjador de hombres y misionero*, Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1982.
- Gallego, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- Gallón Rodríguez, Álvaro, *SAN LUIS BERTRÁN EIXARCH /1526-1581). Sucesos inesperados del Evangelizador del Caribe y Primer Patrono de Colombia*, Bogotá, Galeona Ediciones Educativas Católicas, 2015.
- González Cruz, David [ed.], *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna*, Actas del Segundo Encuentro iberoamericano de religiosidad y costumbres populares, celebrado en Almonte-El Rocío (España) del 23 al 25 de noviembre de 2001, Huelva, Universidad de Huelva, 2002.
- González Leyva, Alejandra, “La devoción del rosario en Nueva España”, en *Archivo Dominicano*, t. XVII, Salamanca (España), Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1996.

- Haskell, Francis, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Hernández González, Manuel, *Los conventos de La Orotava, Santa Cruz de Tenerife*, Idea, 2004.
- Historias 82, Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, México, INAH-CONACULTA, mayo-agosto 2012.
- Igual Castelló, Cristina, “El viaje de la religión hacia el Nuevo Mundo: imágenes de san Luis Bertrán como embajador de la fe cristiana”, en Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle y Carme López Calderón [eds.], *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráficos transoceánicos*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2016.
- Juárez Frías, Fernando, *Retablos populares mexicanos. Iconografía religiosa del siglo XIX*, Inversora Bursátil, Casa de Bolsa, 1991.
- Lazcano Ramírez, María Eugenia, *El templo de santo Domingo de México*, México, 1978 (Tesis de licenciatura en Historia, FFYL-UNAM).
- Libro de las Constituciones y ordenaciones de la Orden de los frailes Predicadores*, Madrid, Editorial OPE, 1985.
- Male, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, trad. Ana María Guasch, Madrid, Encuentro, 2001.
- Majorana, Bernadette, “Feste a Milano per la canonizzazione di santi spagnoli (secolo XVII)”, en María Cruz de Carlos, Pierce Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Estudios reunidos y presentados), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velásquez, vol. 104, 2008.
- Malvido Miranda, Elsa y Miguel Ángel Cueyna Mateos, “La pandemia de cólera de 1833 en la ciudad de Puebla”, en Miguel Ángel Cuenya, Elsa Malvido, Concepción Lugo, Ana María Carrillo y Lilia Oliver Sánchez [coords.], *El cólera de 1833. Una nueva patología en México. causas y efectos*, México, INAH, 1992.

- Malvido, Elsa y María Elena Morales “El cólera en México, ayer y hoy”, en José Jesús Hernández Palomo [coord.] *Enfermedad y muerte en América y Andalucía (siglos XVI-XX)*, Sevilla, CSIC-Escuela de Estudios hispano-Americanos, 2004 (estudio de finales de 1995).
- Maquívar M., Consuelo, “Santoral masculino”, en Elisa Vargaslugo, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico. t. IV, 2ª parte*, México, IIE-UNAM.
- Maza Autrey, Lorenza, Karen Christianson Viesca y María del Carmen Pérez Lizaur, *La Profesa en tiempo de los jesuitas, estudio histórico y artístico*, México, 1973 (Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana).
- Mazín, Óscar, *Iberoamérica. Del descubrimiento a la independencia*, 1ª ed. en español, México, El Colegio de México, 2007.
- Mesanza, Andrés y Alberto Ariza, *Bibliografía de la provincia Dominicana de Colombia*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello/Instituto de Investigaciones Históricas, 1981.
- Merlo Juárez, Eduardo y José Antonio Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Secretaría de Cultura/UPAEP, A.C., t. I.
- Mínguez V., P. González Tornel, I. Rodríguez Moya [coords.], *La fiesta barroca: el reino de Valencia (1599-1802): Triunfos barrocos: volumen primero*, Castelló, Universitat Jaume, Consell Social, 2010.
- Molano, Juan, *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, nota editorial, ed. del texto latino y trad. de Bulmaro Reyes Coria, México, IIF-IIE-UNAM, 2017.
- Orejuel Amezcua, Ignacio y Manuel González Beascochea, *Santo Domingo de México. Ensayo histórico biográfico de 1526 a 1968*, México, Editorial Jus, 1970.
- Ortiz Robledo, Darío, “Los dibujos de Vásquez de Arce y Ceballos: aproximación técnica”, en Constanza Toquica *et al.*, *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2008.

- Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Pastor Fuster, Justo, *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, Valencia, Imprenta y librería de José Ximeno, 1827, vol. I.
- Pérez García, Cristina Leonor y Adrián Robles Andreu, “Informe de Intervención de dos óleos sobre lienzo. San Luis Bertrán y Santa Margarita de Hungría”. PDF.
- _____, “Restauración de dos óleos sobre lienzo de gran formato pertenecientes a la iglesia de Santo Domingo de Osuna”, en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, núm. 19, 2017, pp. 138-140. PDF.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Madrid, Instituto Diego Velázquez CSIC, 1972.
- Ponz, Antonio, *Viaje de España*, preparación, introd. e índices adicionales de María del Rivero Casto, Madrid, Aguilar, 1947.
- Portús Pérez, Javier, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, vol. LIV, núm. 1, 1999, pp. 169-188.
- Procesos informativos de la beatificación y canonización de san Luis Bertrán*, introd. y transcripción de textos del padre Adolfo Robles Sierra (OP), y trad. de los textos latinos del padre Miguel Llop Catalá (OP), Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1985.
- Quiles García, Fernando, “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, en María Cruz de Carlos, Pierce Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Estudios reunidos y presentados), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velásquez, vol. 104, 2008.
- _____, *Santidad barroca. Roma, Sevilla y América hispana*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, De la G a la O*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, t. 2, vol. 4.
- Restrepo Zea, Estela, Ona Vileikis Pinilla, Andrés M. Escobar Herrera [eds.], *Biblioteca médica neogranadina 1755-1833*, 2 vols., Bogotá,

Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales/Universidad Santo Tomás, Vicerrectoría Académica General, Instituto de Estudios Socio-Históricos Fray Alonso de Zamora, 2013.

Robles Sierra, Adolfo, “Ensayo bibliográfico de san Luis Bertrán”, en *San Luis Bertrán. Reforma y Contrarreforma española*, presentación de Lorenzo Galmés (OP), Valencia, 1973.

_____, “Introducción general”, en *Procesos informativos de la beatificación y canonización de san Luis Bertrán*, introd. y transcripción de textos del padre Adolfo Robles Sierra (OP) y trad. de los textos latinos del padre Miguel Llop Catalá (OP), Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1983.

Rodrigo Zarzosa, Carmen, “Solemnes fiestas celebradas en Valencia por las canonizaciones de San Luis Bertrán y San Francisco de Borja en el año 1671”, pp. 989-1006. PDF.

Rodríguez Culebras, Ramón, “Vida, actividad y milagros de san Luis Bertrán. Escenas a que da lugar en el arte”, en *Cuadernos san Luis Bertrán*, Valencia, 1982.

Rodríguez de Cevallos, Alfonso, “Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica”, en María Cruz de Carlos, Pierce Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Estudios reunidos y presentados), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velásquez, vol. 104, 2008.

Rubial García, Antonio, *Domus Aurea. La capilla del rosario de Puebla. Un programa iconográfico de la Contrarreforma*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.

_____, *La santidad controvertida*, México, UNAM/FCE, 1999.

_____, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatos laicos en las ciudades de Nueva España*, México, UNAM/FCE, 2000.

- _____, “Josefa de San Luis Beltrán, la cordera de Dios: Escritura, oralidad y gestualidad de una visionaria del siglo XVII Novohispano” (1654), en Asunción Lavrin y Rosalva Loreto L. [eds.], *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca Novohispana. Siglos XVII y XVIII*, México, Universidad de las Américas Puebla/Archivo General de la Nación, 2002.
- Sagrada Biblia*, versión de Eloino Nácar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1969.
- San Luis Beltrán, Reforma y Contrarreforma española*, presentación de Lorenzo Galmés (op), Valencia, 1973.
- Sánchez, Álvaro, *El apóstol del Nuevo Reino san Luis Beltrán*, nota liminar de Guillermo Hernández de Alba, Bogotá, Editorial Kelly, 1953 (Biblioteca de Cultura Hipánica, vol IX).
- Sandoval Martínez, Salvador, *Beato Enrique Susón. Autobiografía espiritual (Vita)*, ed., introd., trad. y notas de Salvador Martínez, Salamanca, Editorial San Esteban, 2001.
- _____, *Beato Enrique Susón. Diálogo de la eterna sabiduría*, ed., intr., trad. y notas de Salvador Martínez, Editorial San Esteban, 2002.
- Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina (EDUCA), 2008.
- Sigaut, Nelly y Hugo Armando Félix [eds.], *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. II, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2018.
- Sirera, Josep Lluís, “Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio”, en José Luis Canet Vallés [coord.], *Teatro y prácticas escénicas, II La comedia*, Londres, 1986.
- Toquica, Constanza et al., *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2008.
- Torres Torres, Eugenio Martín (op), “Santo Domingo de México. Fundación y desarrollo (1526-1895)”, México, Orden de Predicadores de México, 1995.
- Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, Imprenta Universitaria, 1965.

- Vargaslugo, Elisa, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo t. II*, segunda parte, México, Dirección General de publicaciones-UNAM, 1985.
- _____, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico, t. IV*, 2ª parte, México, IIE-UNAM, 1994.
- Vences Vidal, Magdalena, “Narración de milagros de san Luis Bertrán en una encrucijada de representación”, en Roberto Domínguez Cáceres y Víctor Gayol [coords.], *El imperio de lo visual. Imágenes, palabra y representación*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Fideicomiso “Felipe Teixidor y Montserrat Alfau de Teixidor”, 2018.
- _____, “Lo antiguo y lo nuevo en el arte e iconografía del retablo de la Virgen del Rosario en Coixtlahuaca, Oaxaca”, en Eugenio Martín Torres Torres [ed.], *Arte y Hagiografía, siglos XVI-XX*, t. v, Bogotá, Universidad de Santo Tomás, 2019.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis, “El milagro del árbol surgido entre san Luis Bertrán y un atacante. Complejidad de una obra de José Orient”, en *ARS LONGA*, núms. 14-15, 2005-2006, pp. 175-179.
- Ximénez, Francisco, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*, 5 ts., Chiapas, Coneculta, 1999, t. II.
- Wasilewska, Joanna y Ewa Kubiak, “La imagen de los indios en el arte sacro en la Polonia de los siglos XVII y XVIII”, en *Revista de la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos*, vol. 29, Varsovia, 2009, pp. 85-102.
- Zamora, Alonso de (OP), *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, pról. de Caracciolo Parra, notas de Andrés Mesanza, Bogotá, Editorial Kelly/Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1980, t. II y IV.
- Zani, Pietro, *Enciclopedia metódica crítico-ragionata delle Belle arti*, Parma, vol. XVIII, 1824.

CONSULTAS EN LÍNEA

“Albert Clouwet”. En <http://viaf.org/viaf/42003022/>; <http://www.invaluable.com/artist/clouwet-albertus-rdesdik7ku>; <http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/persons/1853>.

“ARCA”. En <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co>.

“Benoît Thiboust”. En <http://www.invaluable.com/artist/thiboust-benoit-k8mi7ouah6>.

“Blog de Arte y Restauración”. En <https://restaurablog.wordpress.com/2018/04/04/restauracion-lienzos-de-gran-formato-san-luis-bertran-y-santa-margarita-de-hungria/>.

“Canonización de san Luis Bertrán”. En <http://www.alamy.com>.

“Genealogía dominica (Suiza)”. En <http://www.moniales-op.ch/art-histoire/patrimoine-iconographie#c181>.

“Genealogía dominica (Inglaterra)”. En <https://www.flickr.com/photos/paullew/3008507845>.
<https://www.pinterest.com.mx/pin/554646510328721678/>.

“Grabados san Luis Bertrán”. En <https://www.todocoleccion.net/arte-grabados/grabado-finales-s-xix-s-luis-beltran~x109510166>.
<https://www.ebay.de/itm/Saint-Louis-Bertrand-Der-heilige-Luis-Beltran-Exach-San-Luis-Beltran-18-Jh-/322391379900>.
<https://www.todocoleccion.net/arte-grabados/grabado-finales-s-xix-s-luis-beltran~x109510166>.

“Iglesia San Maximino (Francia)”. En https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g616124-d655197-Reviews-Basilique_Sainte_Marie_Madeleine-Saint_Maximin_la_Sainte_Baume_Var_Provence_Alpes_.html#photos;aggregationId=101&albumid=101&filter=7&ff=264275913.

José Simón Díaz, *Mil biografías de los siglos de Oro (Índice bibliográfico)*. En <https://books.google.es/books?isbn=8400060008>.

“Lazzaro Baldi”. En <http://www.answers.com/topic/lazzaro-baldi#ixzz3YXTVDhPp>.

- “Michiel Bunel”. En <http://www.biografischportaal.nl/persoon/37366027>.
www.mecd.gob.es/mcerralbo/dms/museos/mcerralbo/.../2007_06_pietro_cortona.pdf
- “Milagro de la escopeta”. En <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/balclisbarcelona/catalogue-id-srbalc10002/lot-b5d6ae94-f765-4d21-ad21-ad86-a4960120b498>.
<http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=669>.
- “Muerte de san Luis Bertrán”. En <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=6893>.
- “S Ludovicu Bertra”. En <https://www.ebay.es/itm/santino-incisione-1600-s-ludovico-bertrando-dip-a-mano-m-bunel/>.
<https://www.ebay.es/itm/santino-incisione-1600-s-LUDOVICO-BERTRANDO/>.
- “San Luis Bertrán (Filipinas)”. En <http://www.pinterest.com.mx/pin/485122191084409517/>.
- “San Luis Bertrán (Chile)”. En <http://www.surdoc.cl/registro/101-567>.
- “Santa Maríasopra Minerva”. En <http://www.romainteractive.com/ita/visite-guidate/santa-maria-sopra-minerva/cappella-caffarelli.html>.
- “Vida de san Luis Bertrán”. En <https://www.ebay.es/itm/1671-Luis-Beltran-Amerika-Bogota-Wunderbarliches-Leben/312200552689?hash=item48b09a60f1:g:EOwAAOSw77pbWv0-:rk:46:pf:0>.

LISTA DE FIGURAS

1. *San Luis Bertrán*, Ariel, 1959
Óleo sobre lienzo
Convento de Santo Domingo (Bogotá, Colombia).
Foto Magdalena Vences
2. *San Luis Beltrán abogado especialísimo contra el cólera morbus*, anónimo, s. XVII con inscripción del siglo XIX
Óleo sobre lienzo, 1.12 x .83 m.
Colección Pinacoteca de la Profesa (Ciudad de México).
Foto Magdalena Vences
3. *San Luis Bertrán*, anónimo, s. XVIII
Óleo sobre lienzo
Coro de la iglesia de Santo Domingo de México (Ciudad de México).
Foto Gabriela Ugalde
4. Detalle *La Cruz en el árbol*, Raynaldo y Thiboust, 1668
Reproducción del Archivo Histórico de la Provincia Dominica de Aragón (Valencia).
5. Detalle *Missale Sacri ordinis Praedicatorum*, Roma, MDCCLXXXVIII, 1788
Archivo del Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas (Querétaro).
Foto Magdalena Vences

6. Portada *Verdadera relación de la vida y muerte [...]*
En Vicente Justiniano Antist (OP), *Verdadera relación de la vida y muerte del padre fray Luys Bertrán, de bienaventurada memoria*, Zaragoza, Joan Alterach impresor, 1583.
7. *Convalecencia de san Luis Bertán*, grabado de Julián Mas, s. XIX
Colección del Real Colegio Iglesia y Museo de Corpus Christi (Valencia).
Foto Talía Martínez
8. Portada *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia [...]*
En Vicente Gómez (OP), *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la Beatificación del glorioso padre San Luys Bertrán*, Valencia, Juan Crisóstomo Garriz impresor, 1609. Biblioteca de F. Carreres, Biblioteca Valenciana (Generalitat Valenciana).
9. Portada de la *Historia de la vida, virtudes, y milagros del beato Luis Bertrán [...]*
En Vicente Saborit (OP), *Historia de la vida, virtudes, y milagros del beato Luis Bertrán, de la Orden de Predicadores*, Valencia, Casa de los herederos de Chrysost Garriz, por Bernardo Noguez, 1651.
10. *San Luis Bertrán*, grabado anónimo
En *Wunderbarliches Leben, Tugend und glori deß H. Ludovici Bertrandi [...]*, Augsburgo, Simón Utzschneider, 1671.
En http://www.ebay.es/itm/1671-Luis-Beltran_Amerika-Bogota-Wunderbarliches-Leben/312200552689?hash=item48b09a60f1:g:EOwAAOSw77pbWv0-rk:46pf:0 (fecha de consulta: 10 de noviembre, 2018).
11. Detalle *La extinción del fuego en Albaida*, Baldi y Clouwet, 1668
Reproducción del Archivo Histórico de la Provincia Dominica de Aragón (Valencia).
12. Detalle *La Cruz en el árbol*, Raynaldo y Thiboust, 1668
Reproducción del Archivo Histórico de la Provincia Dominica de Aragón (Valencia).

13. Portada
En Joseph Favores (OP), *Sumario de la vida del segundo apóstol valenciano, el glorioso padre san Luis Bertrán*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1671, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (Generalitat Valenciana).
14. *San Luis Bertrán*, anónimo, segunda mitad s. XVII
Óleo sobre lienzo
Convento de Santo Domingo (Bogotá, Colombia).
Foto Magdalena Vences
15. *La escopeta transformada en Crucifijo*, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, s. XVII
Óleo sobre lienzo, aprox. 110.5 x 167 cm.
Auditorio del Convento de Santo Domingo (Bogotá, Colombia).
Foto Diego Espinosa
16. “*Vera effigies de san Luis Bertrán*”, atribuida a Juan Sariñena, 1581
Óleo sobre madera, 86 x 70 cm.
Museo Camón Aznar (Zaragoza, España) [ahora Museo Goya].
En Ximo Company Climent e Isidro Puig Sanchis, “Informe de obra pictórica: Juan Sariñena. San Luis Beltrán”, *Centre d’Art d’Època Moderna* (CAEM), Universidad de Lleida, 2008, p. 4.
17. *San Luis Beltrán*, grabado anónimo, ¿s. XVII?
En Lorenzo Galmés Mas (OP), *San Luis Bertrán. Forjador de hombres y misionero*, Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1982, p. 112.
18. *San Luis Bertrán confesor*, anónimo, s. XVII
Óleo sobre lienzo
Col. Museo de El Carmen de San Ángel (Ciudad de México).
Foto Magdalena Vences
19. Detalle *San Luis Bertrán*, anónimo
Parroquia de San Juan Bautista Coixtlahuaca (Oaxaca, México).
Foto Magdalena Rojas Vences

20. Detalle *La mascarilla de san Luis Bertrán*, anónimo
Sacristía de la iglesia conventual de Santo Domingo (Bogotá, Colombia).
21. *Muerte de san Luis Bertrán*, Jerónimo Jacinto de Espinosa, ca. 1653
Óleo sobre lienzo, 3.84 x 2.27 m.
Museo de Bellas Artes de Valencia.
En <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=6895>.
22. Detalles Retablo mayor de la iglesia de Corpus Christi (Valencia).
Foto Magdalena Rojas Vences
23. *Vera effigies de san Luis Bertrán*, atribuida a Juan Sariñena, 1581
Óleo sobre madera, 86 x 70 cm.
Museo Camón Aznar (Zaragoza, España) [ahora Museo Goya].
Reproducción de: Ximo Company Climent e Isidro Puig Sanchis, “Informe de obra pictórica: Juan Sariñena. San Luis Beltrán”, Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM), Universidad de Lleida, 2008, p. 4.
24. *San Luis Bertrán*, Juan Sariñena, 1584
Colección del Real Colegio Iglesia y Museo de Corpus Christi (Valencia).
Foto Magdalena Rojas Vences
25. *Bienaventurado fray Luis Bertrán*, grabado anónimo, ca. 1584, inserto en Luis Martí (OP), *Primera parte de la historia [...]*, Valencia, Herederos de Juan Navarro, 1584, f. 87.
En Juan Carrete-F. Checa Cremades y Valeriano Bozal, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXXI, 7ªed., Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 162.
26. *San Luis Bertrán adorando el Crucifijo*, Juan Sariñena, 1609
Óleo sobre lienzo, 98 x 88 cm.
Hornacina en la capilla de la Virgen de la Antigua, Iglesia del Real Colegio de Corpus Christi (Valencia).
Foto Talía Martínez
27. *San Luis Bertrán y el milagro de la escopeta*, atribuido a Francisco Ribalta, primer cuarto del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 108 x 82 cm.

Colección del Real Colegio Iglesia y Museo de Corpus Christi (Valencia).

28. Detalle *San Luis Bertrán y el milagro de la escopeta*, atribuido a Francisco Ribalta.
Foto Talía Martínez
29. *La Cruz grabada en el árbol*, Jerónimo Jacinto de Espinosa, 1655
Óleo sobre lienzo, 4.05 x 3.33 m.
Museo de Bellas Artes de Valencia.
En <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=6893>.
30. *San Luis Bertrán*, atribuido a Jacinto Jerónimo de Espinosa, mediados del siglo XVII
Convento de Predicadores (Valencia).
Foto Magdalena Rojas Vences
31. *El Colegio de Notaría honra a san Luis Bertrán*, grabado del monumento en la Iglesia de Predicadores, “Joseph Caudi pictor Valen. Inven delin., M^o. G^o. incidit.”, sep. 1671.
En alamy stock photo P46PAE “Canonización de San Luis Bertrán” <http://www.alamy.com> (fecha de consulta: 5 de julio, 2018).
32. *El milagro del árbol surgido entre San Luis Bertrán y un atacante*, atribuido a José Orient (1649-1690)
Óleo sobre lámina (pequeño formato)
Colegio de Corpus Christi de Valencia.
En Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, “El milagro del árbol surgido entre san Luis Bertrán y un atacante. Complejidad de una obra de José Orient”, *ARS LONGA*, núm. 14-15, 2005-2006, p. 177.
33. “S.tus Ludovicus Bertran Indiarum Apostolus.” (San Luis Bertrán apóstol de las Indias), grabado anónimo, ca. 1688
En Bertrán, Luis (OP), *Obras y sermones que predicó y dejó escritos el glorioso padre y segundo apóstol valenciano San Luis Bertrán*, [...] salen a luz de orden del ilustrísimo, y excelentísimo señor don fray

- Juan Thomas de Rocabertí [...], Valencia, imprenta de Jaime de Bordazar en la plaza de las Barcas, t. I, 1688.
34. *San Luis Beltrán*, Francisco Zurbarán, ca. 1636-1638
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Sevilla.
35. Detalle del milagro de la extinción del fuego en Albaida, en *San Luis Beltrán*, Francisco Zurbarán
Museo de Bellas Artes de Sevilla.
36. Detalle de la predicación en Indias, en *San Luis Beltrán*, Francisco Zurbarán
Museo de Bellas Artes de Sevilla.
37. *San Luis Bertrán*, anónimo, s. XVII
Iglesia de Santo Domingo de Osuna (Sevilla).
Foto Cristina Leonor Pérez García y Adrián Robles Andreu (“Arte y Restauración”).
38. *San Luis Bertrán*, anónimo, s. XVIII
Imagen de vestir
Iglesia del Convento de Santa Catalina de Siena, La Laguna (Tenerife, Islas Canarias).
Foto Antonio Marrero
39. *Genealogía de Santo Domingo*, Gerardo Núñez de Villavicencio, 1766
Iglesia de Santo Domingo, La Laguna (Tenerife, Islas Canarias).
Foto Antonio Marrero
40. Detalle de la *Genealogía dominica*, J. Rolbels, 1675
Convento Dominicó de Estavayer-Le-Lac (Suiza).
En <http://www.moniales-op.ch/art-histoire/patrimoine-iconographie#c181>.
41. *Patrocinio de la Virgen María*, anónimo, siglo XVIII
Óleo sobre lienzo
Iglesia de San Lorenzo (La Orotava, Islas Canarias).
Foto Antonio Marrero

42. Púlpito, s. XIX
Iglesia de Santo Domingo, La Laguna (Tenerife, Islas Canarias).
Foto Antonio Marrero
43. *La extinción del fuego en Albaida*, Lázaro Baldi y Albert Clouwet, 1668
Reproducción del Archivo Histórico de la Provincia Dominica de Aragón (Valencia).
44. *La Cruz en el árbol*, D. Raynaldo y Benoit Thiboust, 1668.
Reproducción del Archivo Histórico de la Provincia Dominica de Aragón (Valencia).
45. *Alegoría de San Luis Bertrán*, Giovanni Battista Gaulli, último tercio s. XVII
Iglesia de Santa María, sopra Minerva (Roma).
En <http://www.romainteractive.com/ita/visite-guidate/santa-maria-sopra-minerva/capella-caffarelli.html> (fecha de consulta: 29 de noviembre, 2018).
46. Portada de *Tesoros verdaderos...*, grabado anónimo, antes de 1681
En Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Yndias*, Roma, imprenta de Nicolás Ángel Tinassio, MDCLXXXI, t. I. pdf ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.
47. *San Luis Bertrán predicador evangélico entre gentiles*, anónimo, 1672
Iglesia de Santo Domingo, Varsovia (Polonia).
Foto Ewa Kubiak
48. *San Luis Bertrán predicador de la fe católica en el Nuevo Reino de Granada*, Kazimierz Cisowski, siglo XVII-XVIII
Convento de Santo Domingo, Cracovia (Polonia).
Foto Ewa Kubiak
49. *San Luis Bertrán*, anónima, ca. 1616-1617
Escultura estofada
Retablo de la Virgen del Rosario, Parroquia de San Juan Bautista Coixtlahuaca (Oaxaca, México).
Foto Julio Martínez Bronimann

50. *San Luis Bertrán*, anónima, s. XVIII
Capilla de los Mixtecos anexa a la iglesia de Santo Domingo de Puebla (México)
Foto Jesús Joel Peña Espinosa
51. *Retablo de la Virgen del Rosario*
Parroquia de San Juan Bautista Coixtlahuaca (Oaxaca, México).
Foto Julio Martínez Bronimann
52. *Capilla de San Luis Bertrán, San Luis Bertrán*, anónimo, s. XX
Barrio de san Luis en Coixtlahuaca (Oaxaca, México).
Foto Magdalena Vences
53. *San Luis Bertrán*, talla ca. 1616-1617 y su réplica al óleo s. XX
Respectivamente, Parroquia de San Juan Bautista Coixtlahuaca y capilla de San Luis Bertrán, (Oaxaca, México).
Foto Magdalena Vences
54. *Caja de agua* (2017)
Barrio de San Luis, Coixtlahuaca (Oaxaca, México).
Foto Magdalena Vences
55. *Vista paisaje provisión de agua*
Coixtlahuaca (Oaxaca, México).
Foto Magdalena Vences
56. *San Luis Bertrán*, anónima, ca. 1616-1617
Escultura estofada
Retablo de la Virgen del Rosario, Parroquia de San Juan Bautista Coixtlahuaca (Oaxaca, México).
Foto Magdalena Rojas Vences
57. Portada *Rogativa de salud* [...]
En *Rogativa de salud, oración, y ensalmo del santo Fray Luis Bertrán, con el cual curaba todas las enfermedades*, reimpresión, México, Imprenta nueva de la Biblioteca Mexicana, 1755.
58. *San Luis Bertrán*, anónimo, ca. 1688-1694
Escultura estofada

Retablo mayor iglesia de Santo Domingo de Puebla (México).

Foto Magdalena Rojas Vences

59. *San Luis Bertrán*, anónimo, finales s. XVIII-1804
Relieve, Sillería de Coro del templo de Santo Domingo de México
(Ciudad de México).
Foto Magdalena Vences
60. Detalle *San Luis Bertrán*, anónimo, finales s. XVIII-1804
Relieve, Sillería de Coro del templo de Santo Domingo de México
(Ciudad de México).
Foto Magdalena Vences
61. Detalle *San Luis Bertrán*
Relieve, Sillería de Coro del templo de Santo Domingo de México
(Ciudad de México).
Foto Gabriela Ugalde
62. *San Luis Bertrán confesor*, anónimo, s. XVII
Óleo sobre lienzo,
Museo de El Carmen de San Ángel (Ciudad de México).
Reproducción: Fototeca CNCPC
63. *Santo Domingo*, Juan Correa,
Pinacoteca de La Profesa (Ciudad de México).
Foto Magdalena Vences
64. *San Luis Bertrán confesor*, anónimo, s. XVII
Óleo sobre lienzo
Museo de El Carmen de San Ángel (Ciudad de México).
Foto Gabriela Ugalde
65. Detalle *San Luis Bertrán confesor*, anónimo, s. XVII
Museo de El Carmen de San Ángel (Ciudad de México).
Foto Gabriela Ugalde
66. *San Luis Beltrán confesor*, Juan Fernando Palomino, segunda mitad
del s. XVIII

- En Manuel Amado (OP), *Compendio histórico de las vidas de los santos canonizados y beatificados del sagrado Orden de Predicadores*, Madrid, imprenta de Eusebio Aguado, 1829, frente a la p. 107.
67. *San Luis Beltrán confesor y especial abogado contra el cólera morbus*, anónimo, ¿s. XVIII-XIX?
En *Historias* 82, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH-CONACULTA, México, mayo-agosto 2012, p. 84.
68. *San Luis Beltrán confesor y especial abogado contra el cólera morbus*, anónimo, s. XIX
Latin American Library (Tulane University), Nicolás León Collection, Box 10, folder 5.
Foto Hugo Armando Rocha Félix
69. *San Luis Beltrán abogado especialísimo contra el cólera morbus*, anónimo, s. XVII con inscripción del siglo XIX
Óleo sobre lienzo, 1.12 x 0.83 m.
Colección Pinacoteca de la Profesa (Ciudad de México).
Foto Magdalena Vences
70. Detalle *San Luis Beltrán abogado especialísimo contra el cólera morbus*, anónimo
Colección Pinacoteca de la Profesa (Ciudad de México).
Foto Magdalena Vences
71. Detalle de los silicios *San Luis Beltrán abogado especialísimo contra el cólera morbus*, anónimo
Colección Pinacoteca de la Profesa (Ciudad de México).
Foto Magdalena Vences
72. *San Luis Beltrán abogado contra el cólera morbus y especial protector de sus devotos*, anónimo, s. XIX
Latin American Library (Tulane University), Nicolás León Collection, Box 10, folder 5.
Foto Hugo Armando Rocha Félix
73. *San Luis Bertrán*, boceto de Vicente López Portaña, 1795

En *El legado del patriarca Juan de Ribera Pastor Sanctus Virtutis Cultor*, IV Centenario, Valencia, Pentagraf, 2011.

74. *San Luis Beltrán*, Luis López, lo inventó y lo dibujó y Francisco Jordán lo grabó, s. XIX
Reproducción del Convento de Predicadores (Valencia).
75. *San Luis Beltrán con velos*, anónimo, ¿s. XVIII-XIX?
En *Historias* 82, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH-CONACULTA, México, mayo-agosto 2012, p. 48.
76. *San Luis Bertrán*, anónimo, s. XVIII
Óleo sobre lienzo
Coro de la iglesia de Santo Domingo de México (Ciudad de México).
Foto Gabriela Ugalde
77. *San Luis Bertrán*, anónimo, s. XVIII
Óleo sobre lienzo
Retablo mayor del templo de la Purificación, Tepapayeca (Puebla, México).
Foto Magdalena Rojas Vences
78. *San Luis Bertrán*, anónimo, s. XVIII
Óleo sobre lienzo, 1.86 x 1.25 cm.
Museo Regional de Nayarit
Reproducción: Fototeca CNCPC, fotografía de Ricardo Castro (febrero de 1991).
79. *San Luis Beltrán*, anónimo, s. XVIII
Parroquia de San Francisco Querétaro (Querétaro, México).
Foto Magdalena Rojas
80. *San Luis Beltrán*, grabado anónimo, s. XVII
En Lorenzo Galmés Mas (op), *San Luis Bertrán. Forjador de hombres y misionero*, Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1982, p. 10.
81. *San Luis Beltrán*, grabado anónimo, s. XIX
Óleo sobre lámina de estaño, 36 x 26 cm.
Exposición permanente de retablos populares

Museo Zacatecano, (Zacatecas, México).

Foto Humberto López Rubalcava

82. *Retablo mayor*, Manuel Tolsá, 1807-1810
Iglesia de Santo Domingo de México (Ciudad de México).
Foto Magdalena Vences
83. *San Luis Beltrán*, Manuel Tolsá, ca. 1807-1810
Retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de México (Ciudad de México).
Foto Magdalena Vences
84. *San Luis Bertrán*, anónimo, ca. 1934
Óleo sobre lienzo
Pechina de la cúpula de la Iglesia de Santo Domingo de México (Ciudad de México).
Foto Guillermo Kahlo
Acervo fotográfico de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, núm. de foto 29. (Inventario 08-774177).
85. *San Luis Bertrán, prior*, anónimo, segunda mitad s. XVII
Óleo sobre lienzo
Sala Capitular Convento de Santo Domingo (Bogotá, Colombia).
Foto Magdalena Vences
86. *La escopeta transformada en Crucifijo*, anónimo español, s. XVII
Óleo sobre lienzo
En <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/balclisbarcelona/catalogue-id-srbalc10002/lot-b5d6ae94-f765-4d21-ad21-ad86-a4960120b498>.
87. *La escopeta transformada en Crucifijo*, grabado, anónimo, s. XVII.
En *Wunderbarliches Leben, Tugend und glori deß H. Ludovici Bertrandi [...]*, Augsburg, Simón Utzschneider, 1671.
<https://www.ebay.es/itm/1671-Luis-Beltran-Amerika-Bogota-Wunderbarliches-Leben/312200552689?hash=item48b09a60f1:-g:EOwAAOSw77pbWv0-:rk:46:pf:0>.

88. *La escopeta transformada en Crucifijo*, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, s. XVII
Óleo sobre lienzo
Auditorio del Convento de Santo Domingo (Bogotá, Colombia).
Foto Diego Espinosa
89. *La Mascarilla de san Luis Bertrán*, anónimo
Óleo sobre ¿lienzo o pergamino?
Sacristía de la iglesia conventual de Santo Domingo (Bogotá, Colombia).
90. *Rostro de San Luis Bertrán*, anónimo, ¿s. XVII?
Archivo Histórico de la Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Colección Fr. Enrique Báez (OP), t. I, *Crónica de la Provincia (La Orden Dominicana en Colombia)*, f. 728.
Foto Magdalena Vences
91. *San Luis Bertrán*, atribuido a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, s. XVII
Óleo sobre lienzo
Reproducción fotográfica sede del Archivo Histórico de la Provincia de San Luis Bertrán de Colombia.
Foto Magdalena Vences
92. *San Luis Bertrán*, anónimo, s. XVIII
Convento de Santa Inés (Bogotá, Colombia).
Foto Inventario Convento de Santa Inés/ARCA artecolonialamerica-no.az.uniandes.edu.co Id: 14555.

Imágenes de San Luis Bertrán entre el Viejo y el Nuevo mundo, fue editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, se terminó de imprimir en digital el 25 de noviembre de 2019 en los talleres de Gráfica Premier S. A. De C. V., 5 de Febrero, 2309, Col. San Jerónimo Chichahualco, Metepec, México. Se tiraron 300 ejemplares en papel bond ahuesado de 90 gramos. La formación tipográfica, en Cochin de 11/13 y 9/11 puntos, estuvo a cargo de Irma Martínez Hidalgo. La preparación digital del original estuvo a cargo de Beatriz Méndez Carniado. La edición estuvo al cuidado de María Angélica Orozco Hernández.

En este libro se analizan imágenes hagiográficas y artísticas de tipo piadoso con un sustrato dogmático, acerca del dominico valenciano Luis Bertrán (1526-1581) que evangelizó en el Nuevo Reino de Granada (Colombia). Fue beatificado en 1608 y canonizado en 1671, con motivo de esos procesos se desarrolló un prototipo plástico (iconográfico y gestual) que partió de su *vera effigies* y que fue diversificado en el tiempo ¿Qué tipo de identificación fue establecida por quienes impulsaron su culto, por qué fue distinguido abogado contra el cólera morbus en México? Los discursos y recursos plástico-literarios sobre los santos son un magnífico medio para conocer comportamientos y aspiraciones humanas en un sistema de jerarquías, de manifestaciones públicas controladas y de las alteridades en el mundo hispánico.



ISBN: 978-607-30-2453-2



CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe