

Juan de Sariñena y Luis Beltrán, dos iconos de la espiritualidad en el arte valenciano: apreciaciones a propósito del lienzo conserva- do en el Museo Ibercaja-Camón Aznar de Zaragoza¹

Isidro Puig Sanchis
Universitat de Lleida

Borja Franco Llopis
Universitat de València

RESUMEN

Este texto trata sobre la creación de la imagen oficial de San Luis Beltrán tras su muerte, teorizando cuál fue la primera pintura basada en su *vera effigie*, así como el rol del Patriarca Ribera en la creación de una tipología de retrato de santos en la Valencia del siglo XVI, gracias al trabajo de pintores tan significativos como Juan de Sariñena.

Palabras clave: Juan de Sariñena / San Luis Beltrán / retratos santos / Patriarca Ribera

ABSTRACT

This text talks about the creation of the official image of Saint Luis Beltran after his death, theorizing which was his vera effigie and the role of the Patriarch Ribera in the consolidation of a special kind of portrait in 16th century Valencia, helped by great painters such as Juan de Sariñena

Key words: Juan de Sariñena / Saint Luis Beltran / saint portraits / Patriarch Ribera

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de un Proyecto de Investigación I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, que lleva por título “La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes” (HAR2012-32199, Investigador Principal: Ximo Company). También ha contado con el soporte técnico y humano del equipo científico internacional del “Centre d’Art d’Època Moderna” (CAEM) y del Grup de Recerca Consolidat reconocido por el Departament d’Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya: “Art i Cultura d’Època Moderna” (ACEM) de la Universitat de Lleida (2009 SGR 348).

En el Museo Ibercaja-Camón Aznar de Zaragoza se custodia una de las obras más conocidas de la producción artística de (1545-1619), un San Luis Beltrán pintado por encargo del Patriarca Ribera (Imagen 1). No es nuestra intención aquí tratar la trayectoria vital de este pintor,² uno de los introductores del claroscuro en nuestro territorio, sino analizar, a propósito de esta obra de gran calidad, el ambiente cultural valenciano como catalizador de estos iconos de santidad principalmente gracias a personalidades como el Patriarca Ribera, Arzobispo de Valencia, quien se sirvió de pintores de la talla de

Sariñena para difundir su programa cultural de exaltación de valores tan puestos en crisis por la reforma protestante como la santidad, la obediencia, la penitencia o la oración. De hecho, el prelado valenciano siempre mantuvo una estrecha relación con los personajes más beatos y que vivieron con un halo de santidad, en algunos casos incluso sospechosa, cercana a la herejía por sus raptos espirituales o su rigorismo ascético.³ Mantuvo correspondencia epistolar con uno de los grandes reformadores del catolicismo como San Carlos Borromeo⁴ y con otros personajes de reconocido prestigio como fray Luis de Granada.⁵

Entre los místicos que apoyó San Juan de Ribera, además de la conocida Beata Margarita Agulló, se encontraba Francisco Jerónimo Simó. El Patriarca fue el encargado de divulgar su imagen y defenderla una vez falleció, solicitando la realización de la *Vera Effigie* a Francisco Ribalta, hecho estudiado con detenimiento por autores como Fernández Aparicio⁶ y Falomir,⁷

2 Tan sólo, con el fin de localizar temporalmente dentro del contexto artístico valenciano quisiéramos anotar ciertas noticias relevantes. Sariñena fue descendiente de aragoneses, si bien poco se conoce de su formación. El punto más importante de su carrera coincide con su viaje a Italia, cuando aún era joven, entre 1570 y 1575. Vivió en Roma aunque, debido a las características que presenta su obra podemos pensar que también visitaría otras ciudades, como Venecia, ya que sus colores tienen bastante que ver con el arte de esta zona. También en este periplo italiano se formó como arquitecto, faceta que aún resta por estudiar. La alta calidad de su pintura, y el gusto renovado impuesto por el Patriarca Ribera, hará que, a su vuelta a territorio hispánico, monopolice todos los encargos en Valencia no sólo hasta la llegada de Francisco Ribalta, sino incluso durante su estancia en Valencia. Sariñena trabajó para el Ayuntamiento, diversos conventos y en las obras del Colegio del Corpus Christi. Fitz Darby apunta la posibilidad de una relación más estrecha con Italia al señalar que: “es grato imaginar que algún embajador de la Corte, al embarcar en Valencia con su enorme séquito de secretarios, criados y escuderos, ofreciera un puesto a un joven pintor, cuyo encargo sería pintar los escudos, las banderas y las cortinas, que tanto contribuían a la acostumbrada pompa de las misiones diplomáticas del siglo XVI. Juan Sariñena no habría mirado con desdén tales servicios, pues de buena gana aceptaba en Valencia encargos como éstos para el virrey. (FITZ DARBY, Delphine: *Juan Sariñena y sus colegas*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, 1967, p. 65.) Su pintura se encuadraría en la línea reformada, con carácter didáctico, creando toda una escuela que seguía su estilo y que sirvió de eslabón necesario para realizar la transición entre la pintura joanesca y el arte ribaltesco.

3 *Vid:* PONS FUSTER, Francisco: *Místicos, beatos y alumbrados: Ribera y la espiritualidad valenciana*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1991.

4 GARCÍA HERNÁN, Enrique: “Tres amigos de Juan de Ribera, arzobispo de Valencia: Francisco de Borja, Carlos Borromeo y Fray Luis de Granada”, *Antológica Anua*. 44, 1997, pp. 485-546.

5 *Vid:* HUERGA, Álvaro: “San Juan de Ribera y Fray Luis de Granada: dos cuerpos y una misma alma”, *Teología espiritual*. 1961. p. 105.

6 FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen: “Obras de Francisco Ribalta dedicadas al Padre Simó. Un lienzo del Museo Nacional de Escultura”, *Goya*, 225, 1991, pp. 142-151.

7 FALOMIR FAUS, Miguel: “Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón (1612-1619)”, *Locus amoenus*, 4, 1998, pp. 171-183.



Fig. 1.- Juan de Sariñena, *San Luis Beltrán*, óleo sobre tabla, c. 1581, Museo Ibercaja-Camón Aznar, Zaragoza.

tradición que continuara su hijo, Juan Ribalta con una serie de retratos para el Monasterio de la Murta (Alzira), incluidos en un conjunto de retratos de valencianos ilustres, que hoy sabemos fueron donados al monasterio por Diego de Vich. También el pintor de Osona y su hijo fueron los encargados de dibujar las composiciones que utilizó Michael Lasne (1590?-1669) para difundir el culto de Simó, de las que Portús y

Vega, basándose en la hipérbole de Loaysa, han afirmado que se llegaron a imprimir más de un millón de imágenes, hecho que ratifica la suma importancia de la difusión de las devociones en la Época Moderna valenciana.⁸ Como indicara el propio Falomir, Ribera creía firmemente en el papel intercesor de los santos, pero interesa señalar que su idea de santidad no se limitaba a tiempos pretéritos sino, sobre todo, a aquellos

⁸ PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Barcelona, Fundación Universitaria Española, 1998. p. 281.

que todavía seguían vivos, o que fallecieron recientemente con “olor de santidad” cuya beatificación propugnaban sus devotos.⁹ De hecho fue él quien se encargó de crear la imagen “oficial” de dichos personajes comisionando diversos retratos donde se plasmara su ideal de vida.¹⁰

Con esta breve introducción, que recoge de manera muy sucinta el entramado religioso del periodo bisagra entre los siglos XVI y XVII en Valencia, así como la vinculación del Patriarca en proyectos de promoción artística de los místicos y alumbrados valencianos, hemos intentado mostrar dónde debemos encajar el trinomio formado por Sariñena, San Luis Beltrán y el Patriarca Ribera,¹¹ un periodo de explosión religiosa donde las imágenes seriadas estaban al orden del día.

Antes de centrarnos en el lienzo que nos ocupa, así como en todas las representaciones que Sariñena realizara con el mismo tema en la Valencia finisecular, debemos trazar un breve semblante biográfico e iconográfico del representado. Luis Beltrán Exach nació en Valencia el 1 de enero de 1526. Hijo de Luis Beltrán y de Ángela Exach. Con 18 años entró en el convento de dominicos de Valencia, en el año 1544. Al igual que otros muchos frailes de la orden, fue misionero en América, ejerciendo su labor en la región del Bajo Magdalena (Colombia). En 1568 fue elegido prior del convento dominico de Santa Fe de Bogotá.

Los principales obstáculos que tuvo que vencer fueron la tremenda codicia, crueldad y abusos de los oficiales reales, encargados de la conquista de esas tierras, y la opresión de los indígenas. Finalmente, ante la imposibilidad de desarrollar cabalmente su labor misionera, solicitó su traslado a Europa. Una vez en Valencia, se encargó, como lo había sido antes de partir rumbo a América, de ser maestro de novicios. En la puerta de su celda puso el siguiente rótulo: “Si tratase de agrandar a los hombres no sería siervo de Jesucristo”. Fue también prior del convento de Santa Ana, de Albaida, en la provincia de Valencia.

Después de numerosas enfermedades, con las que consideraba que Dios lo purificaba, a menudo repetía aquellas palabras de San Agustín: DOMINE, HIC URE, HIC SECA, HIC NON PARCAS, UT IN AETERNUM PARCAS (Señor, abrasad aquí, cortad aquí, no perdonéis aquí, para que perdonéis para siempre).

Murió Beltrán el 9 de octubre de 1581, un año antes que Santa Teresa de Jesús, con la que mantuvo correspondencia. El Papa Pablo V lo beatificó en 1608 y Alejandro VII le declaró Patrono del Nuevo Reino de Granada (actual Colombia). Fue canonizado por el entonces papa Clemente X en el año 1671.

En el mismo lecho de muerte fue retratado por un pintor por indicación del propio Patriarca Ribera, quien estuvo junto a él en el momento

9 Vid: FALOMIR, Miguel: “El Patriarca Ribera y la pintura: devoción, persuasión e historia” en BÉRCHEZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes (eds.): *Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la cultura artística de su tiempo*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de Valencia, 2013, pp. 103-116.

10 Como indicó Benito Goerlich: El arzobispo es tenido por un gran impulsor de este tipo especial de retrato el realizado después de la muerte de sus contemporáneos más ejemplares, a quienes consideró auténticos santos y firmes candidatos a la canonización oficial [...] La mayor parte de ellos los guardaba en sus aposentos privados, como los de Francisco de Borja, Ignacio de Loyola, fray Luis de Granada y otros muchos, pero otros fueron colocados por su iniciativa sobre el lugar de la sepultura del personaje representado, como los de sor Margarita Agulló o fray Pedro Muñoz, o incluso en lugares sagrados públicos como los que pidió a Matarana que le pintara en los muros de la Capilla de la Antigua de la Iglesia del Colegio”. BENITO GOERLICH, Daniel: “Imágenes para la reforma del Arzobispo Juan de Ribera” en CALLADO ESTELA, Emilio (Ed.): *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2012, pp. 609-638.

11 Para un estudio de las relaciones entre Ribera y Beltrán desde el punto de vista intelectual y religioso véase: GARGANTA, José María de: “Juan de Ribera y San Luis Beltrán”, *Teología espiritual*, 5-13, 1961, pp. 63-104.

de realizarse dicho retrato. El padre Justiniano Antist, el primero que narró la vida de San Luis, indicó como el Arzobispo valenciano estuvo “hasta las nueve de la noche [9 octubre 1581], deseando nosotros que saliese la gente, para que un pintor lo pudiese sacar al natural, para que si quiera esta prenda y memoria nos quedase de la figura de aquel cuyas virtudes, y exemplos nunca podremos olvidar.”¹² Desgraciadamente no conocemos quién fue el pintor encargado de tal empresa, pero sí que el modelo que creara sirvió de patrón para las posteriores realizaciones artísticas que de este santo se ejecutaron en Valencia, principalmente en la tipología visual de aparecer de medio cuerpo, marcado realismo en el estudio del rostro y una plasmación vigorosa de la personalidad del retratado.

Los atributos que permiten la identificación de San Luis Beltrán hacen referencia a dos escenas principales de su vida. En primer lugar, la *copa*, de donde sale una serpiente, como símbolo del envenenamiento que padeció, pues se cuenta que estando en las colonias españolas del Nuevo Mundo, halló un pueblo en el que no se convertía nadie, porque sus habitantes tenían enterrados unos huesos de un “Sacerdote de los ídolos”, y creían que si los quitaban de allí “se caería sobre ellos el Cielo. Hurtó el Santo los huessos secretamente, y los llevó lexos de allí. Por esto le quisieron matar los indios, y le dieron veneno en las comidas; tomólo el Santo, sin saberlo, y dióle una mortal calentura; más Dios, que le guardaba para salud de muchos, le dio remedio, haciéndole echar al quinto día una serpiente por la boca.”¹³ El referido cáliz o

copa es el mismo atributo que ostentan San Juan Evangelista y San Benito.

El otro símbolo es un crucifijo, en referencia al milagro que obró convirtiendo una pistola en un crucifijo. Según la leyenda, siendo prior del convento de Albaida (Valencia) San Luis Beltrán reprendía con vehemencia los pecados públicos. Un caballero se sintió aludido y prometió que si no retiraba lo dicho en el sermón “le había de quitar la vida”. Un día mientras iba de Albaida a su convento, junto con otro religioso, un tal Francisco Mora, apareció el citado caballero con pistola en mano. El compañero del santo huyó, pero Fray Luis, confiando en la Divinidad, continuó caminando, “llegó el caballero, y dixole con mucha ira: Mal Frayle, cómo has tenido atrevimiento de reprehender a un hombre, como yo? Y puso la boca de la pistola al pecho del siervo de Dios, apretando el gatillo, para quitarle la vida. Mas, o maravillas de Dios! El Santo, sin temor alguno ni turbación, alzando el brazo derecho, hizo hacia la pistola la señal de la Cruz, y luego al punto la pistola se convirtió en un Crucifijo”.¹⁴ Es, por ejemplo, la escena que aparece en el fondo del lienzo del retrato de San Luis que pertenece al Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, ubicado en la celda del Patriarca Ribera.¹⁵

En la tabla del Museo de Ibercaja de Zaragoza San Luis Beltrán aparece de pie, representado de medio cuerpo, con la mano derecha sobre su pecho y con la otra sosteniendo un crucifijo que aparece un tanto inclinado hacia el espectador. La figura del santo destaca sobre el oscuro fondo neutro, de una gama cromática verdosa. Sus facciones muestran la crudeza y el realismo

¹² ANTIST, Vicente Justiniano: *Verdadera relación de la vida y muerte del Padre Fray Luis Beltrán, de Bienaventurada memoria*, Valencia, 1583, pp. 256-257.

¹³ RIBADENEYRA, Pedro de: *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*, Barcelona: en la Imprenta de los Consortes Sierra, Oliver, y Marí, 1790, tomo 3, p. 206.

¹⁴ *Ibidem*, p. 213.

¹⁵ Para un estudio detallado de la iconografía del santo véase también: VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis: “La construcción de la Imagen de San Luis Bertrán en Valencia” en *Paisajes Emblemáticos: La construcción de la Imagen Simbólica en Europa y América*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2008, tomo 2, pp. 715-731.

de un rostro escuálido y cadavérico; con la mirada hacia el crucificado y los ojos casi cerrados, nos invita a suponer que el modelo pudo ser el mismo rostro del dominico recién fallecido.

En esta obra aparecen una serie de inscripciones. En la superior izquierda: B[EATI] F[RATIS] L[VDOVISI] BERTRAN. En la parte superior derecha: VERA EFIGIES. Y la tercera, saliendo de la boca del santo hacia el crucifijo que sostiene en su mano: D[OMI]NE HIC NO[N] PARCAS VT IN AETERNV[M] PARCAS (Señor, no perdones aquí para que siempre perdones). Se trata de una versión algo reducida (faltan las palabras “hic ure, hic seca”) de lo que, según el citado *Flos Sanctorum*, el santo repetía a Dios, inspirado en las ya referidas palabras de San Agustín: DOMINE, HIC VRE, HIC SECA, HIC NON PARCAS, VT IN AETERNVM PARCAS (Señor, abrasad aquí, cortad aquí, no perdonéis aquí, para que perdonéis para siempre).¹⁶ Además, en la parte superior del lienzo, a cada lado del rostro del santo y debajo del texto citado, se representan los emblemas o anagramas de Jesucristo y de María.

En el momento de adentrarnos en el estudio detenido de esta tabla hemos podido constatar que entre los estudiosos de la pintura de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII, existe una cierta imprecisión a la hora de atribuir ciertas obras a Juan Sariñena o Francisco Ribalta. El retrato del santo dominico del Museo Camón Aznar de Zaragoza no escapa a este cambiante atribucionismo, al igual que los numerosos retratos existentes de San Luis de la primera mitad del siglo XVII. Incluso dentro de las obras

atribuidas, o documentadas, de Juan Sariñena, expresamos nuestra sorpresa al hallar obras de muy diversa factura y percepción plástica, por no decir de estilo diferente. De hecho, la última exposición monográfica celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia sobre este pintor, realizada por Fernando Benito, más que a ilustrarnos la verdadera personalidad y arte de este pintor, viene a mostrarnos (y con ello incluso a desconcertarnos) un grupo de obras verdaderamente heterogéneas.¹⁷

La primera referencia segura de la tabla que estudiamos del museo zaragozano es la dada a conocer en 1956 por Martín S. Soria. Este autor la localiza en la colección de D. Roberto Weigel, de Buenos Aires, una tabla con la efigie de San Luis Beltrán, “atribuible” a Juan Zariñena (sic).¹⁸

En esta obra aparecen una serie de inscripciones que coinciden con las que ya hemos señalado y transcrito anteriormente. Según Soria, este texto presenta idénticos caracteres que los que muestra el retrato conservado en la celda del Beato Juan de Ribera, en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, información que hemos podido contrastar, al mismo tiempo que hemos comprobado que en este último retrato no aparece inscripción alguna.

El hecho de que aparezca la inscripción: VERA EFIGIE, hizo plantearse a Soria la posibilidad que la tabla de la colección Weigel fuera la preliminar a la que Sariñena realizó para el colegio del Corpus Christi, siguiendo el modelo de un retrato auténtico (Imagen 2). Soria la fecha en los últimos 20 años del siglo XVI y la

¹⁶ RIBADENEYRA, Pedro de: *Flos Sanctorum de las vidas de los santos... op. cit.*, p. 209.

¹⁷ BENITO, Fernando: *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia*, Generalitat Valenciana, 2007. Exposición realizada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, del 19 de diciembre de 2007 al 23 de marzo de 2008. Como bien indica el autor, prácticamente presenta el mismo planteamiento y textos que los ofrecidos en el catálogo de la exposición *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987, que a su vez ya adaptaba los presentados en el libro dedicado a las *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi* de 1980. Por lo tanto, en el invariable planteamiento de las tres obras citadas, sigue habiendo algunos lienzos que, a nuestro juicio, merecerían un análisis más concienzudo a la hora de atribuirlos –o quizá separarlas– del nada homogéneo catálogo pictórico de Sariñena.

¹⁸ SORIA, Martín S.: “Un retrato de San Luis Bertrán por Zariñena”, *Archivo de Arte Valenciano*, 27, 1956, pp. 42-46.



Fig. 2.- Juan de Sariñena, *San Luis Beltrán*, óleo sobre lienzo, 1584, Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. Presenta un modelo del santo representado casi de cuerpo entero que obtuvo una gran fortuna iconográfica, a tenor de las obras conservadas que se inspiraron en él.

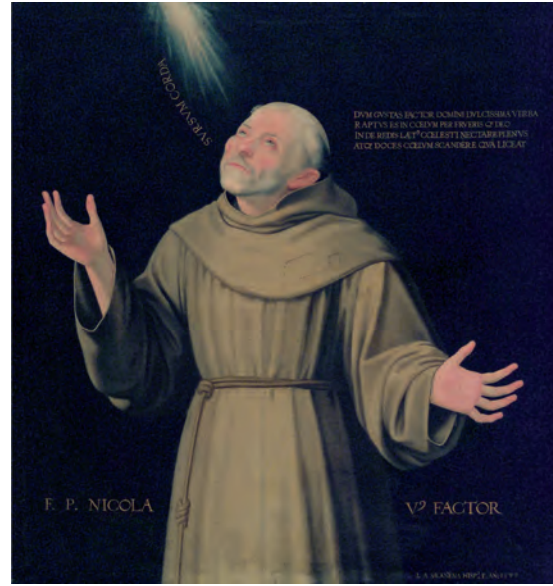


Fig. 3.- Juan de Sariñena, *Fray Nicolás Factor*, firmado en 1587, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

relaciona con la conocida noticia de 1584, en la que Juan de Ribera pagó 70 reales a Sariñena por un retrato de San Luis Beltrán, documento que en realidad se corresponde con el lienzo del mencionado colegio. Además, considera que la obra más cercana al retrato de la colección Weigel es el de San Luis Beltrán del Museo de Bellas Artes de Valencia, donde aparece junto con San Jacinto (c. 1594).

Siguiendo los razonamientos de dicho investigador, obras de Ribalta serían los retratos del santo dominico que fueron expuestos en la

exposición vicentina, uno procedente del convento de los Padres Dominicos de Valencia, y otro de la colección particular de Fenollosa. En cambio, de la mano de Sariñena serían los retratos de *Fray Nicolás Factor*, firmado por este pintor en 1587, de las Descalzas Reales de Madrid (Imagen 3), y el de *Fray Francisco del Niño Jesús*, en el Ayuntamiento de Valencia.

Para Fernando Benito, con el cual coincidimos, el retrato de tres cuartos de *San Luis Beltrán* del Colegio del Patriarca es, como ya hemos indicado, la obra documentada en 1584.¹⁹ Juan

¹⁹ BENITO, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, Federico Doménech, 1980, p. 319.

Sariñena realizó diversas versiones del santo dominico; de hecho, quizá fuera el pintor que ejecutó el retrato en su lecho de muerte, retrato que probablemente podría coincidir con el que aquí estamos estudiando, y que serviría de modelo para otros, póstumos, del santo, si bien Antist, como indicamos, en su relato biográfico no indicó quién lo realizara.

Por su parte, José Camón Aznar llega a afirmar, sin fundamento alguno, que “el padre Vicente Justiniano Antist refiere que los frailes encargaron a Francisco Ribalta que lo retratase muerto.” Por supuesto se trata de un error grave que ha tenido una trascendencia atributiva muy negativa en los catálogos pictóricos de Ribalta y Sariñena. Afortunadamente, y como hemos podido comprobar anteriormente en el texto del padre Antist, en ningún momento se menciona el nombre del pintor elegido para retratar al santo dominico. Este primer retrato, según el citado Camón, se encuentra en una colección de Madrid, es decir la suya.²⁰

Ya en el siglo XVIII Orellana relacionaba este primer retrato de San Luis Beltrán con el que poseía Joseph Mariano Ortiz, “de medio cuerpo, sacado de quando estaba *in agone*, o próximo a morir”, es decir, con el que, al menos a título de hipótesis bastante verosímil, coincide con el que aquí estamos estudiando. Una obra, sin embargo, que el propietario atribuía a Ribalta,²¹ y sobre la cual Fernando Benito apunta que “tal vez habría que identificar ese retrato [el realizado directamente sobre el difunto dominico] con el que citaba Orellana”,²² refiriéndose al que poseía Joseph Mariano Ortiz.

Fueron muchas las pinturas que partieron de ese primer retrato, que a ciencia cierta desconocemos cuál fue, aunque aquí cabría apuntar, insistimos, hacia la tabla de Zaragoza que estamos estudiando. Consideramos, además, que a partir de esta Y a partir de ésta se realizaría una de las primeras representaciones grabadas de la vida de San Luis Beltrán publicada en 1584 obra de Fray Luis Martí que aparece en dos folios, el 87 y el 140 (Imagen 4).²³

Partiendo de estas primeras representaciones realizadas tras su muerte, se creó un icono de gran devoción del cual queremos, aunque sólo sea sucintamente, inventariar. En el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia se conservan tres ejemplares del mismo. En primer lugar, un *San Luis Beltrán*, (Imagen 2), documentado en 1584 como obra de Juan Sariñena, pues recibió setenta reales “por el retrato del Padre frey luis beltran en lienço.”²⁴ A nuestro juicio este retrato podría ser posterior al del Museo Camón Aznar, aunque abordamos este tema más adelante.

Un segundo sería el *San Luis Beltrán adorando un crucifijo* (óleo sobre lienzo, 98 x 88 cm, (Imagen 5), obra encargada a Juan Sariñena por el mismo Juan de Ribera en marzo de 1609 con el fin de adornar la hornacina abierta en el muro de la capilla de la Virgen de la Antigua, en la iglesia del colegio y que tenía como objeto servir de fondo a un milagroso crucifijo que según tradición había hablado a San Luis. Este cuadro y otro no identificado costaron 200 reales.²⁵

Y el tercero se trataría de un *San Luis Beltrán* (óleo sobre lienzo, 108 x 82 cm.) donde aparece

²⁰ CAMÓN AZNAR, José: *La pintura española del siglo XVII*, (col. *Summa Artis*, vol. XXV), Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 82.

²¹ ORELLANA, 1930 (ms. 1787), p. 110.

²² BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio... op. cit.*, p. 320.

²³ MARTÍ, Fray Luis: *Primera parte de la historia del bienaventurado padre Fray Luys Bertran, de la Orden de Predicadores...*, Valencia, en casa de los herederos de Ioan Nauarro: por Vicente de Mirauet, 1584 (ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, sig. R/27.207)

²⁴ Documento del 18 de junio de 1584, publicado por BORONAT, Pascual: *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1904, p. 336. También en BENITO, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio... op. cit.*, pp. 319-320, núm. 241.

²⁵ “Memoria de la obra que se ha hecho en la capilla de nuestra Señora en el collegio del Patriarca mi Señor en el cachelicio o capilla que se ha hecho de mármol para el Sto. Crucifijo y para el retrato de fray luis Beltran, así de pedrapiqueros... [...] Item a Sariñena pintor por los dos lienzos el uno que está en dicha capillita y el otro que esta encima la puerta de las reliquias doscientos reales” (ACCH, Arm. I, 5). *Ibidem*, p. 160.



Fig. 4.- Anónimo, *San Luis Beltrán*, 1584. Grabado que ilustra el folio 87 (también el 140, pero se conserva muy deteriorado) del libro de Fray Luis Martí, dedicado a la vida de San Luis Beltrán, de 1584 (*Primera parte de la historia del bienaventurado padre fray Luys Bertran*), Biblioteca Nacional de Madrid. Sin lugar a dudas, sigue el modelo del Museo de Zaragoza, aunque por tratarse de un grabado se encuentra impreso invertido.

representado de tres cuartos, con una escena en el fondo, mostrando uno de sus milagros, aquel en que convirtió una pistola en un crucifijo. Fernando Benito comenta sobre este lienzo que no cree sea el que aparece en el inventario de 1611 como “quadro al olio de san luys beltran de quatro palmos de cayda y tres de ancho guarneçido con franxon de oro y verde”, pues las dimensiones no coinciden con el conservado, aunque apunta que



Fig. 5.- Juan Sariñena, *San Luis Beltrán adorando un crucifijo*, óleo sobre lienzo, 98 x 88 cm., 1609, Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. Seguramente el mismo autor se inspiró en la composición de otra obra realizada por él mismo, *Retrato de fraile carmelita*, de una colección particular de Valencia. Variando la postura de la cabeza del santo, que en esta ocasión levanta la vista, sigue inspirándose en las facciones de San Luis de retratos anteriores.

pudiera tratarse del que se cita en 1665 en el legado de la Marquesa de la Casta.²⁶ 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 (Imagen 6).

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva otro de los retratos más conocidos del santo dominico, aunque esta vez no aparece en solitario, se trata del *San Jacinto y San Luis Beltrán*,

²⁶ Ibidem, pp. 320-321, núm. 242.



Fig. 6.- Francisco Ribalta (?), *San Luis Beltrán*, primer cuarto del siglo XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. San Luis aparece representado de más de tres cuartos, con una escenificación en el fondo de uno de sus milagros, aquel en que convirtió una pistola en un crucifijo.

(óleo sobre tabla, 192'5 x 160'5 cm) que ingresó en el museo con motivo de la desamortización eclesiástica (1835-1837), procedente del convento de Santo Domingo de Valencia. Según Benito esta obra se podría datar a finales del siglo XVI, antes de que Sariñena contactara con Ribalta.²⁷ Por sus medidas, debió de constituir la tabla central de un conjunto, mostrando a los santos emparejados a la manera escorialense. Si es permisible el suponer que el retablo al que perteneció esta obra se llevara a cabo con motivo de la canonización de San Jacinto (era frecuente en

la época erigir una imagen o un conjunto a los recién canonizados, para iniciar así su culto) habría que fecharla en 1594, ya que el 10 de abril de ese año tuvo lugar dicha santificación. La obra acusa las características de estilo de Sariñena, con la auténtica efigie de San Luis Beltrán, de rostro delgado, marcados pómulos, ojos semicerrados, que seguiría el retrato que el propio pintor realizó para el Colegio del Corpus Christi en 1584.²⁸

También encontramos otros retratos del santo atribuidos a Sariñena en otros emplazamientos.

²⁷ BENITO, Fernando: "San Jacinto y San Luis Beltrán", *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia* (catálogo exposición), Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 92; COMPANY, Ximo: *Museo de Bellas Artes San Pío V. Obras Maestras*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, pp. 84-85.

²⁸ Además de la tabla con San Jacinto y San Luis, el Museo de Bellas Artes de Valencia conserva otros lienzos con escenas de la vida de Luis Beltrán, algunos del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa (núm. inv.: 665, 2390, 4148, 4245, 4253), realizados en 1655 para la capilla sepulcral del santo en el convento de Santo Domingo de Valencia; y otros pasajes pintados por Evaristo Muñoz Estarlich, hacia el 1724 (núm. inv.: 1869, 2392, 2394 y 2396). El Museo posee también varios lienzos anónimos del retrato de San Luis copiados del afortunado modelo del Colegio del Corpus Christi (núm. inv.: 2845, 3143, 3383 y 3394).

Tal es el caso del custodiado en la Parroquial de San Ildefonso de Madrid,²⁹ donde vemos repetidos todos los estilemas citados anteriormente.

Volviendo al óleo del Museo Ibercaja, recordemos que, como expusimos anteriormente, fue atribuido en un primer momento a Sariñena (Martín S. Soria, 1956). La siguiente referencia lo vincula con Francisco Ribalta (Camón Aznar, 1977), que es precisamente con la autoría que ingresó en el citado Museo en 1976 y la que aparece en el catálogo-guía del Museo Camón Aznar de 1979³⁰ y en el de Francisco Oliván, de 1990.³¹ De todos modos, ya se ha dicho en su momento que la atribución de Camón obedece a una interpretación incorrecta del texto del padre Antist. Sin embargo, ya en 1980 Fernando Benito disienta de dicha atribución cuando comentó que en el museo de Zaragoza se conservaba este óleo “alegremente adjudicado a Ribalta”³² y ratificando que el artífice debiera ser Sariñena.

Por nuestra parte, analizado con todo detalle el retrato de Zaragoza, creemos que es una obra identificable con el estilo de Juan de Sariñena y no con el de Francisco Ribalta. No en vano, es fundamental que tengamos presente que Francisco Ribalta nació en Solsona (Lleida), el 2 de junio de 1565, por lo tanto cuando falleció San Luis, en 1581, tan solo tendría 16 años, demasiado joven como para ser reclamado por los padres dominicos a realizar el retrato de un fraile santificado ya en vida. Además, aunque no es concluyente pero sí sintomático, Francisco Ribalta tiene en su contra no tener documentado ningún retrato de San Luis Beltrán. Sí, por el contrario, tiene de otros santos. El 2 de mayo de 1603 recibió 20 reales castellanos por el *retra-*

to del obispo Miguel de Espinosa. En el mismo año pinta un retrato del *canónigo Miguel Vicente Molla* para el Colegio del Corpus Christi de Valencia. Entre el 1604 y 1605 pinta otro de San Vicente para la misma institución. El 16 de diciembre de 1605 recibió Ribalta 110 reales castellanos por dos retratos del hermano *Fray Francisco del Niño Jesús* y uno del papa Pablo V. El 13 de febrero de 1606 cobró otros 100 reales por el retrato de *sor Margarita Agullona*, destinado a la sepultura de la religiosa. El 13 de noviembre de 1615 recibió del Colegio del Corpus Christi 24 libras valencianas por dos cuadros del Patriarca Juan de Ribera y de su padre *Don Perafán de Ribera*, duque de Alcalá.³³

Otro dato a tener en cuenta es que Ribalta no llegó a Valencia hasta el 1599, mientras en Valencia la figura de Sariñena centraba el panorama pictórico de la época; por ello Juan de Ribera acudió a él. Por tanto, es comprensible que los padres dominicos también acudieran a Sariñena en el momento de realizar un retrato de quien murió en santidad (1581), para inmortalizar y conservar sus verdaderas facciones.

Dejando de lado momentáneamente esta primera representación encargada por la comunidad dominica, el retrato más antiguo conservado sería el grabado del libro de Fray Luis Martí, de 1584; y tal vez a partir de éste, o bien contemporáneo de éste, el retrato del Colegio del Patriarca. Comparando la tabla del Museo de Zaragoza y estas dos obras citadas, podremos observar que la tabla está más en consonancia con el grabado que con el lienzo del Patriarca.

Llegado este momento podríamos incluso cuestionarnos si no sería la tabla de Zaragoza la versión más antigua de todos los retratos al óleo

29 COMPANY CLIMENT, Ximo y PUIG SANCHIS, Isidro: “Retrato de San Luis Beltrán” en *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, Catarroja, Afers, 2010, pp. 222-225.

30 *Museo Camón Aznar. Catálogo-Guía*, Zaragoza, 1979, p. 21, no 3.

31 OLIVÁN BAILE, Francisco: *El Museo “Camón Aznar” visto por el Dr. F. Oliván Baile*, Zaragoza, 1990, p. 16, nº 19.

32 BENITO, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio... op. cit.*, p. 320.

33 Referencias documentales extraídas de BENITO, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio... op. cit.*, pp. 139-141.

que actualmente se conocen de San Luis Beltrán. Para responder esta pregunta debemos de intentar crear vínculos estilísticos que nos ayuden a suplir las carencias documentales que sufrimos. Fijémonos, en primer lugar, en qué similitudes presentan la obra de Zaragoza y los primeros grabados citados (1584, Imagen 4), los dos representan al santo de medio cuerpo. Segundo, ambos tienen una misma disposición del crucifijo, ligeramente inclinado hacia el espectador, que es la posición que tendría sobre el cuerpo del difunto en el momento de ser retratado por el pintor. Sin embargo, ningún otro retrato que conozcamos de San Luis Beltrán tiene el crucifijo con esta misma inclinación, más bien todos lo dirigen hacia el santo, de forma que el espectador lo ve de lado. Un tercer detalle está en la cabeza, ninguno tiene nimbo y sus ojos, sobre todo en el retrato de Zaragoza, permanecen casi cerrados, mucho más que en los demás retratos. Parece que verdaderamente se trata de un difunto.³⁴ Estas características formales pueden compararse con el retrato del Colegio del Patriarca, donde veremos un santo con el nimbo, algo más despierto, representado de tres cuartos y con el crucifijo mirando hacia él; es decir, de una cronología hipotéticamente posterior.

Otro detalle que también llama nuestra atención es el soporte del retrato. El del Museo de Zaragoza está realizado sobre tabla, mientras que todos los demás retratos individuales están pintados sobre lienzo. Únicamente escapa a esta apreciación la obra con *San Jacinto y San Luis Beltrán* del Museo de Bellas Artes de Valencia, que es también una tabla, posiblemente justificable por formar parte de un retablo cuya concepción formal todavía estaba anclada en la tradición. Mientras, los pintores experimentaban con un nuevo soporte que les solucionaba y agilizaba la

ejecución de las obras: más ligereza del soporte (menos complejidad para su traslado), menor tiempo y trabajo de preparación respecto a las tablas, una superficie que permitía experimentar al pintor con su textura, etc. Cabría entonces preguntarse, si el hecho de que el retrato del Museo Ibercaja-Camón Aznar fuera realizado sobre tabla nos indica, además, un deseo o convencimiento de que este soporte era más duradero, no era tan frágil como lo puede ser el lienzo que fácilmente podría rasgarse. Era el soporte más idóneo para perpetuar la imagen de un fraile muy querido que murió con la aureola de la santidad.

Es muy posible, pues, que estemos ante el retrato solicitado a un pintor por los padres dominicos ante el cuerpo sin vida de fray Luis Beltrán, según narra el padre Antist. Si esto fuera cierto, podríamos argumentar, incluso, que de este primer retrato se extrajo el grabado de 1584 y posteriormente Sariñena, en los demás retratos, acomodó ciertos detalles del santo para “revivirlo”, es decir, para que pareciera que estaba vivo: le abrió un poco más los ojos y dispuso el crucifijo de una forma más realista, cómo lo sostendría una persona que permanece de pie y que dirige su mirada hacia el crucificado.

El resultado sería, por ejemplo, el mencionado retrato de San Luis encargado por Juan de Ribera a Sariñena documentado en 1584. Éste, tal vez porque fuera más conocido y más accesible, fue el que más éxito tuvo, a tenor de las representaciones que conocemos, tales como los localizados en las colecciones Fenollesa (Imagen 7) y Parcent (Imagen 8), además de otro ejemplar en el mismo Colegio del Patriarca.

Aunque consideremos que la tabla del Museo Camón Aznar fuera el primer retrato, no podemos asegurar que esta obra fuera aquella

³⁴ En este punto podemos recordar el retrato de “El Patriarca Ribera difunto” del Colegio del Corpus Christi de Valencia, que representa al Santo Prelado del Colegio el día de su muerte, 6 de enero de 1611, donde aparece con los ojos completamente cerrados. Obra atribuida por Fernando Benito a Sariñena. Es sabido que este artista pintó al Patriarca en numerosas ocasiones después de su muerte, siempre con los ojos abiertos, como si todavía viviera, como en el retrato realizado para la Catedral de Valencia. BENITO, Fernando: *Sariñena... op. cit.*, pp. 166-169, cats. 37-38.



Fig. 7.- Anónimo, *San Luis Beltrán y un niño vestido con hábito dominicano*, óleo sobre lienzo. Colección de D. Ángel Faus Fenollesa. Aunque fue atribuido a Ribalta, el estilo indica que pudiera tratarse de una obra de la segunda mitad del siglo XVII.

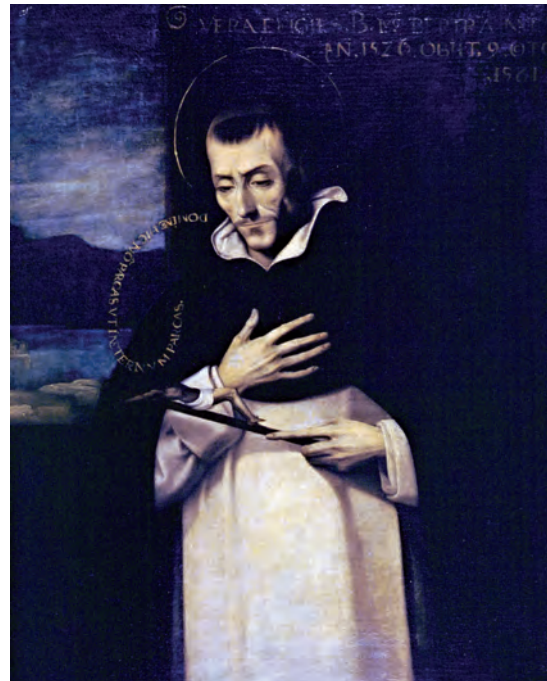


Fig. 8.- Juan Sariñena (?), *San Luis Beltrán*, óleo sobre lienzo. Se conserva en la colección Parcent (El Quexigal, Cebreros, Ávila). Sigue el modelo documentado en 1584 del Colegio del Patriarca. Foto: cedida por el Real Convento de Predicadores de Valencia.

que hemos citado anteriormente que poseía Joseph Mariano Ortiz, como propuso Orellana, Fernando Benito y el mismo José Camón Aznar. Se trata, en cualquier caso, de una posibilidad verosímil, aunque el desconocimiento de cómo llegó a formar parte esta tabla de la colección Weigel de Buenos Aires y su procedencia, cierra cualquier posibilidad definitiva y concluyente de verificación; perdemos la pista y todo cuanto podemos hacer es lanzar una serie de hipótesis al respecto. Además, siguiendo la proposición de Orellana, tampoco tendríamos noticia alguna de cómo llegó el retrato de San Luis Beltrán, encargado por los padres dominicos en 1581 en su lecho de muerte, a propiedad de Joseph Mariano, ni de éste a don Roberto Weigel.

Por otro lado, sí que podemos ratificar de un modo mucho más científico su autoría, tal y como anunciamos anteriormente y ahora desarrollaremos. En primer lugar, debemos centrarnos en el tipo de pincelada que caracterizó a

Sariñena, muy suave, suelta y ligera, dada poco a insistir en sus trazos. Es un artista deseoso de experimentar las nuevas posibilidades del lienzo, al que otorga un destacado protagonismo, y con quien se hace cómplice de su textura. Deja de lado el preciosismo del detalle para desarrollar con ligeras pinceladas de contrastados tonos la sensación de volumen, permitiéndole destacar las zonas deseadas de sus personajes con un novedoso tratamiento lumínico. Así, poco importa el fondo, al que diluye con unos tonos neutros.

Ciertamente, si comparamos las manos de las obras documentadas de Sariñena, podemos ver cómo presentan un tratamiento peculiar, son finas, alargadas, carentes de articulación ni marcas de venas ni tendones, haciendo el efecto de guante vacío, como comenta Fernando Benito, haciéndose eco de las palabras de Darby y de la observación de Orellana. Además, Benito también fue el que indicó que si bien Sariñena destacó en la ejecución de las cabezas, en las

manos, por el contrario, descuidó su acabado y no puso tanto empeño.³⁵ En este caso, las manos del San Luis Beltrán de Zaragoza presentan la misma suave epidermis, aunque se parecen más a las manos de un difunto que las que muestra el retrato del Colegio del Corpus Christi de Valencia (1584, Imágenes 9 y 10) e incluso que el retrato de Sor Margarita Agulló que Sariñena pintó en 1605.

De esta terciaria franciscana Francisco Ribalta realizó dos retratos, uno en el 1600, siguiendo el retrato mortuorio que el mismo Sariñena pintó, hoy perdido.³⁶ Y otro en 1606, para la sepultura de la venerable, cuyos restos se trasladaron un año antes a la iglesia del Colegio del Corpus Christi (Imágenes 11 y 12). En ambos retratos podemos observar el estudio anatómico que el pintor realiza en las manos de sor Margarita. El realismo, la crudeza, el dramatismo con la que representa las facciones de sus personajes Ribalta, se contrapone a la amable expresividad y sutil idealización con la que Sariñena dota a los suyos (Imágenes 13 y 14).

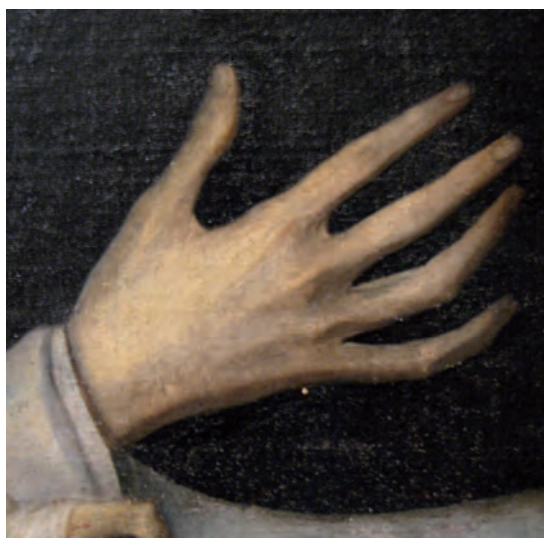


Fig. 9.- Juan Sariñena, *San Luis Beltrán*, 1581, Museo Camón Aznar, Zaragoza. Detalle de la mano derecha ejecutada con una suave epidermis, con unos dedos alargados, casi escualidos, como de un difunto.

Fig. 10.- Detalle correspondiente del *San Luis Beltrán*, 1584, del Colegio del Corpus Christi de Valencia. Los dedos alargados, finos, sin excesivos alardes anatómicos, son una constante en la obra de Sariñena.

³⁵ BENITO, Fernando: *Sariñena...op. cit.*, p. 49.

³⁶ Aunque esta obra no es el objeto de nuestro estudio, quisiéramos hacer unas observaciones sobre la cronología propuesta por Fernando Benito (2007, p. 11). La fecha de 1600 para este lienzo no está documentada, pero resulta muy extraño que siendo como fue Juan Sariñena quien retrató a Sor Agullona estando de cuerpo presente (muere el 9 de diciembre de 1600), fuera Francisco Ribalta quien pocos días después ejecutara un retrato de sor Margarita siguiendo el modelo de Sariñena. Todavía resulta más sorprendente que Sariñena cobrara en 1605 cierta cantidad “por copiar una figura entera de Sor Agullona”, que según Benito siguió el modelo de Francisco Ribalta datado en el 1600. Además, en el 1606 vuelven a encargarle a Ribalta otro retrato de la venerable para su sepultura. Todos los retratos eran para el Colegio del Corpus Christi. Quizá tenga más sentido que el fechado por Benito en el 1600 fuera posterior, después de 1606, y fuera Sariñena, que pintó a sor Margarita recién fallecida, quien la retratará en el 1605 coincidiendo con su traslado a la iglesia del Colegio. A Ribalta, después de estar unos años en Valencia (llegó en el 1599), se le habrían encargado los otros dos retratos.



Fig. 11.- Francisco Ribalta, *Sor Margarita Agulló*, 1606, Real Colegio Seminario del Corpus Christi.



Fig. 12.- Juan Sariñena, *Sor Margarita Agulló*, 1605, Valencia, Real Colegio Seminario del Corpus Christi.

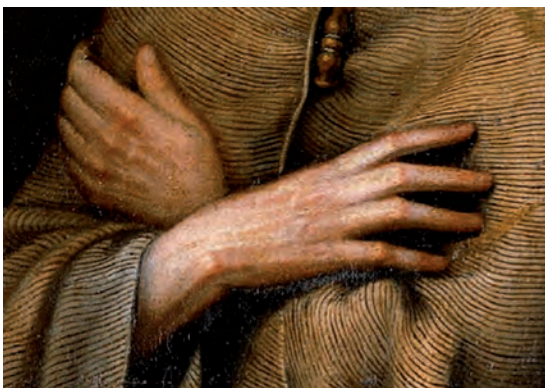


Fig. 13 y 14.- Detalles de las manos de *Sor Margarita Agulló*, de Ribalta (izquierda) y de Sariñena (derecha). La diferencia en el tratamiento epidérmico entre ambas manos es evidente; Ribalta enfatiza mucho más las venas y las articulaciones y las dota de una mayor corporeidad.

No obstante, si comparamos los rostros del San Luis Beltrán de los retratos documentados de Sariñena realizados para el Colegio del Corpus Christi y el de la tabla del Museo de Bellas Artes, con el de Zaragoza, advertimos algunas pequeñas variantes formales (Imágenes 15 y 16). En este último la boca es más pequeña, los ojos están más cerrados, los lóbulos internos de la oreja son algo diferentes, el cabello parece más apelmazado, la nariz más perfilada...

Hemos de considerar, no obstante, que todos guardan un mismo patrón figurativo y un estilo muy particular, evidentemente modificado por el mismo autor con su propia evolución pictórica, ya que están realizados en fechas diferentes (el de Zaragoza en 1581; los del Patriarca en 1584 y 1609; y el del Museo de Bellas Artes, de finales del siglo XVI). Por otro lado, sería algo absurdo intentar ver siempre unas hechuras idénticas en un mismo pintor, por más que se trate siempre de un mismo personaje retratado.

Todas estas afirmaciones nos incitan a considerar la pieza que estudiamos como una de las mejores representaciones, si no la primera, que Sariñena realizara de San Luis Beltrán y estudiarlo, junto con Ribalta, como uno de los mejores difusores de la espiritualidad valenciana, introductor de las corrientes claroscuristas más novedosas que dejaron atrás el anquilosado estilo postjoanesco; además de considerarlo como el difusor del retrato realista en territorio levantino, un retrato ligado íntimamente a la religión y cuyo mejor ejemplo sería la tabla analizada en estas páginas.



Fig. 15.- Juan Sariñena, *San Luis Beltrán* (detalle del rostro), 1581, Museo Ibercaja-Camón Aznar, Zaragoza.

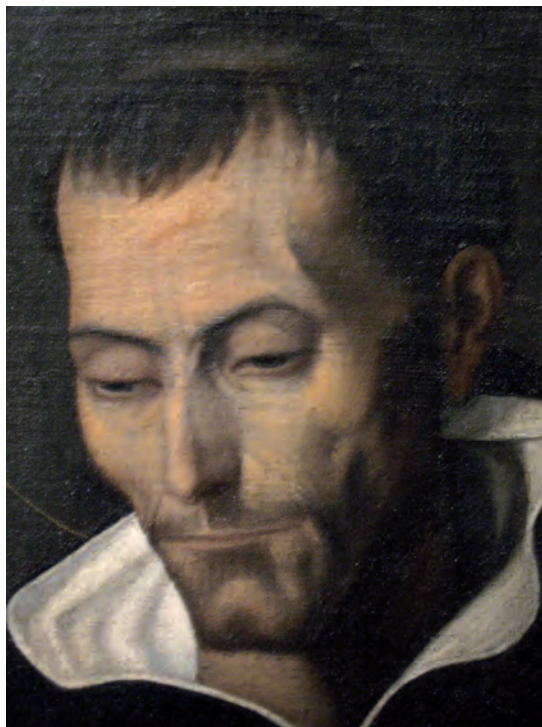


Fig. 16.- Detalle del rostro del *San Luis Beltrán*, 1584, del Colegio del Corpus Christi de Valencia.