



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 282

15 de febrero de 2012

ISSN 1989-4988

DEPÓSITO LEGAL MA 1356-2011

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

CARMEN HERNÁNDEZ SAN MARTÍN

La imagen como fuente histórica. El ejemplo de Luis Tristán

RESUMEN

Sin dejar a un lado el documento escrito, sustento primordial de la Historia, son numerosos los historiadores que actualmente reivindican la importancia de la imagen como fuente histórica, desechando su típico papel complementario al texto. Las representaciones pictóricas no generan exclusivamente comentarios artísticos. Interrogando correctamente una obra de arte podemos obtener significativa información política, social y cultural que, en ocasiones, resulta impalpable en los textos. El artículo manifiesta la importancia de las imágenes en la investigación histórica a partir del análisis de una de las obras de Luis Tristán, un reflejo visual de la Castilla del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE

San Luis, Tristán, Toledo, Contrarreforma, imagen.

Carmen Hernández San Martín

Licenciada en Historia. Máster en métodos y técnicas de investigación histórica en la especialidad de Historia Moderna. Profesora de Secundaria.

mariademolina@gmail.com

Claseshistoria.com

15/02/2012



San Luis repartiendo limosna de Luis Tristán

El arte nos brinda testimonio de algunos aspectos de la realidad que los textos pueden pasar por alto. A menudo las imágenes son menos veraces de lo que parecen, pero el propio proceso de distorsión puede constituir una evidencia de ciertas mentalidades. Mientras la documentación escrita sólo está disponible para las personas acreditadas, las fuentes visuales tienen un mensaje más accesible que puede ser leído fácilmente.

La propaganda, la publicidad, la televisión o el cine son algunos ejemplos del bombardeo de imágenes que recibimos actualmente. En este contexto los historiadores nos debemos plantear otras maneras de aprender y enseñar la Historia. Descifrar los diferentes códigos visuales empleados en el arte es una tarea útil y necesaria para adquirir una visión completa de la realidad histórica experimentada en el pasado.

La difusión del grabado durante la Edad Moderna a través de la imprenta supuso un antes y un después en el papel social de la imagen. Ante el analfabetismo de gran parte de la población, la representación pictórica era la manera más directa de llegar a la gente, de transmitir un mensaje o una idea. Por este motivo he decidido investigar una imagen de esta etapa, concretamente del siglo XVII, centuria marcada por la división religiosa en Europa. La obra de análisis es *San Luis repartiendo limosna*, trabajo del pintor toledano Luis Tristán. En el estudio he seguido los criterios defendidos por Peter Burke para la crítica de los testimonios visuales¹.

COMENTARIO DE LA OBRA

La presencia de la corte en Toledo a lo largo de gran parte del siglo XVI motivó en esta ciudad la existencia de una escuela pictórica que pervivió al menos durante el primer tercio del siglo XVII, aunque la progresiva decadencia de la ciudad fue también limitando sus posibilidades de creatividad artística hasta el punto de que en la segunda mitad del siglo fueron pintores madrileños los que allí trabajaron, desapareciendo, por tanto, la escuela local². Algunos de los pintores toledanos que trabajaron en esta escuela fueron Pedro Orrente, Juan Sánchez Cotán o Alejandro de Loarte.

¹ Sus razonamientos se pueden consultar en el trabajo colectivo, dirigido por Lluís Palos y Carrió-Invernizzi, titulado *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna* (2008).

² V.V.A.A.: *Los siglos del Barroco*. Madrid. Editorial Akal, 1997, pág. 251.

Pero el más importante pintor de la escuela de Toledo fue Luis Tristán, hijo de comerciantes y artesanos toledanos. Nacido en 1585, fue discípulo de El Greco y colaborador de su hijo Jorge Manuel, que también destacó en el arte. El estilo de su maestro puede rastrearse en su obra, junto a un evidente conocimiento de la pintura de El Escorial. No obstante, un viaje a Italia en los primeros años del siglo XVI, y su contacto con el naturalismo creciente, le convirtieron en uno de los más partidarios del nuevo tenebrismo, con figuras de santos (San Francisco, San Jerónimo,...) de una textura áspera y terrosa, que transmutan por entero ciertos modelos de su maestro, manteniendo su tensión expresiva pero vistiéndolos de la más directa realidad³.

Tras la muerte de Tristán en 1624 y la marcha de Orrente a Valencia en 1639, Toledo pierde toda la personalidad como centro artístico, quedando enteramente sometido a Madrid⁴.

La obra de Luis Tristán es bastante extensa, siendo de gran interés sus representaciones de temática religiosa como *La Trinidad* de la Catedral de Sevilla, la *Inmaculada* del museo de Bellas Artes de Sevilla o su *Cristo crucificado* del museo de Santa Cruz (Toledo)⁵. En el museo del Louvre se conserva *San Luis repartiendo limosna*, fuente de análisis.

San Luis repartiendo limosna es una pintura al óleo sobre lienzo que data del 1620. Aunque actualmente se encuentra en el museo del Louvre, procede de la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo. La custodia actual de la obra en el museo francés puede deberse a las consecuencias experimentadas por Toledo durante la Guerra de la Independencia (1808-1814). En la memoria histórica de Toledo y su provincia quedaron marcados los amargos recuerdos del paso de las tropas de Dupont, Víctor, Valence y Soult. Su huella quedó imborrable en forma de destrucción, saqueo y perjuicio. Las tropas francesas de Víctor saquearon e incendiaron el monasterio jerónimo de La Sisle, los conventos de Mínimos, Agustinos Calzados, Santísima Trinidad Calzada, Franciscanos Descalzos, San Pedro Mártir, el colegio de Santa

³ PÉREZ SÁNCHEZ, A y SUREDA, J.: *Historia del arte español. El Siglo de Oro (tomo VII)*. Barcelona. Editorial Planeta, 1996, pág. 90.

⁴ *Idem.*, pág. 91.

⁵ V.V.A.A.: *op. cit.*, 251.

Catalina, las ermitas de la Virgen del Valle, Nuestra Señora de la Cabeza y un largo etcétera de templos e inmuebles de diversas instituciones religiosas⁶.

El autor realiza una composición dinámica con numerosos personajes. A partir del manierismo se aproxima al sentimiento barroco, manifestado en las profusas representaciones de santos próximos a fieles y a desamparados.

La obra refleja la influencia de artistas como Orazio Borgianni, pintor italiano que estuvo comisionado por el Arzobispado de Toledo desde 1604 y que, por tanto, tuvo relación con Tristán⁷. El influjo de El Greco se denota no solo en el estilo del cuadro, sino también en la temática⁸.

El protagonista de la obra es San Luis, rey de Francia, que aparece junto a su trono, en un contexto regio, dando limosna a pobres y enfermos. La gravedad concentrada del santo rey contrasta con la popular expresividad de los vagabundos que suplican su auxilio.

Luis IX (1214-1270) era hijo del rey francés Luis VIII y de Blanca de Castilla. Coronado rey de Francia en 1226, dio prueba de sus capacidades militares consiguiendo victorias sobre Enrique III de Inglaterra y sobre los barones aquitanos que se rebelaron durante su reinado. Contrajo matrimonio con Margarita de Provenza y fue padre de once hijos.

Su personalidad se reafirmó de modo más claro a partir de 1244. Tras una grave enfermedad, que pudo haber sido fatal, el rey hizo voto, en caso de curación, de ir como cruzado a Tierra Santa y, contrariamente a la costumbre del siglo XIII entre los grandes señores, rechazó conmutar su voto por limosnas y preparó su partida.

Los años de cruzada dieron un profundo cambio en la vida de Luis IX. Hacerse cruzado no significaba solamente ir a la guerra contra los infieles, sino que también se trataba de una experiencia religiosa que se traducía en un estilo de vida penitencial y

⁶ Los datos proceden de la amplia bibliografía que sobre el tema generó el investigador Fernando Giménez De Gregorio.

⁷ GUTIÉRREZ PASTOR, I.: "El viaje a Italia de Luis Tristán. A propósito de una crucifixión firmada (1609)", *Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, 5, (1993), pág. 102.

⁸ Luis IX también fue representado por El Greco en su obra *San Luis, rey de Francia*. A diferencia de su discípulo, el maestro de Luis Tristán pintó al monarca francés lejos de cualquier referencia a la santidad.

en la exigencia de un mayor rigor moral. El monarca francés multiplicó los esfuerzos para moralizar la vida pública y adoptó medidas para garantizar la honradez de sus funcionarios. También promulgó ordenanzas para reprimir severamente la blasfemia, el préstamo con usura y la prostitución⁹.

Luis IX de Francia fue elegido árbitro en muchas controversias, como las que oponían el papa al emperador, o el rey Enrique III a sus súbditos ingleses y, en la última parte de su reinado, fue considerado el árbitro de la cristiandad. Pero la cruzada seguía mostrándole un horizonte fascinante y un deber moral. En 1267 volvió a empuñar la cruz y se embarcó el 1 de julio de 1270, no obstante la fuerte oposición de su entorno. Finalmente, una epidemia se extendió entre el ejército y murió en Túnez el 25 de agosto de 1270¹⁰.

San Luis fue un soberano que no se limitó a fundar monasterios y a profesar la fe católica, sino que toda su vida trató de practicar el mensaje evangélico. Favoreció la fundación de numerosos monasterios cistercienses, pero el aspecto más significativo de la santidad de Luis IX fue su deseo de justicia. Animado por este espíritu mandó abrir numerosos procesos para determinar los derechos de los individuos y comprobar si habían sido violados por sus funcionarios¹¹.

No separó la justicia de la caridad. Como sus predecesores y semejantes, el rey de Francia hizo distribuir muchas limosnas a los indigentes, ayudó a las muchachas pobres a hacerse una dote y fundó hospitales para enfermos. Su visión religiosa del mundo lo llevó incluso a rescatar en los mercados orientales a los esclavos, que después catequizaba por medio de las órdenes mendicantes. La caridad fue para él un compromiso personal, que comprendía no sólo donativos y concesiones, sino también el gesto propio, a veces humillante para un príncipe. La iconografía lo ha representado lavando los pies a los pobres y visitando a leprosos¹².

Bonifacio VIII lo canonizó en agosto de 1297. Su culto fue difundido por toda la cristiandad por las órdenes mendicantes, que lo consideraron como uno de sus

⁹ LEONARDI, C., RICARDDI, A. y ZARRI, G.: *Diccionario de los santos*. Madrid. Editorial San Pablo, 1998, pág. 1505.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Idem.*, pág. 1506.

¹² *Idem.*, pág. 1507.

terciarios. Hubo que esperar al siglo XVII, con Luis XIII y Luis XIV, para que se convirtiera en el santo patrono de la monarquía francesa y del reino de Francia¹³.

Volviendo a la obra, *San Luis repartiendo limosna* fue creada para ser expuesta en la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo. El convento de San Pedro Mártir llegó a ser uno de los más ricos e importantes de la ciudad.

Aunque los dominicos estaban establecidos en Toledo desde el año 1209, fue en 1230 cuando Fernando III les fundó un convento, extramuros en la llamada Huerta del Granadal, en unos terrenos que este monarca había adquirido a la catedral el año anterior, por lo que fue conocido como San Pablo del Granadal¹⁴.

A lo largo del siglo XIV los dominicos toledanos se plantearon abandonar aquel lugar marginal en el que se encontraban para establecerse en el interior de la ciudad y vincularse así más con los quehaceres diarios de esta. De esta manera, y avalados por una carta de seguro otorgada por el regente don Fernando de Antequera en 1407, los dominicos se trasladaron al interior de la ciudad, a unas casas situadas junto a la parroquia de San Román¹⁵.

En estas primitivas casas los dominicos constituyeron un nuevo convento bajo la advocación de San Pedro Mártir, dominico italiano que fue martirizado en el siglo XIII. Conseguida su implantación en la ciudad, y contando con una base económica cada vez más fuerte, el convento comenzó a crecer anexionándose poco a poco los edificios que tenía a su alrededor¹⁶.

Nicolás de Vergara el Mozo fue el encargado de llevar a cabo una de las grandes obras del convento, la gran iglesia (1605), donde se custodió la obra de Luis Tristán. Tras la muerte de Vergara dos años después, Juan Bautista Monegro se encargó de los trabajos.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ ALCALDE, A., SÁNCHEZ, I. y CERRO, R.: *San Pedro Mártir el Real*. Cuenca. Universidad de Castilla la Mancha, 1997, pág. 16.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Idem.*, pág. 17.

Pocas son las noticias que se tienen del convento a lo largo del siglo XVII. El 7 de octubre de 1609, el rey Felipe III perpetuó el monopolio a San Pedro Mártir de la impresión de la mitad de las Bulas de Cruzada que se vendían en España¹⁷.

El establecimiento de la imagen de San Luis en la iglesia del convento dominico de San Pedro Mártir puede responder a numerosos factores. Uno de ellos podría ser el vínculo que mantuvo Luis IX de Francia con la orden religiosa de los dominicos, llegando a tener una estrecha relación con el dominico Vicente Beauvais, su amigo y confesor¹⁸.

Otro factor determinante en la elección de la imagen es la realidad experimentada por Toledo en el siglo XVII. La ciudad observó durante aquella centuria una acusada decadencia con un fuerte declive económico y demográfico. Ya en el año 1561 la corte se trasladó definitivamente a Madrid, y con ella todo lo que de bueno y de malo arrastraba. Hacia 1625 Toledo se había convertido en una población de poco más de 25.000 individuos. En este retroceso no sólo incidió la marcha de la corte, sino también otra serie de factores como epidemias, carestías y hambres, a lo que se unió la emigración de muchos toledanos a Madrid en busca de una nueva vida. La ciudad quedaba reducida a su condición de sede primada de la Iglesia hispana, y por ese cauce es por donde iba a reconducir su futuro¹⁹.

En esta época el hambre, el debilitamiento y la desnutrición hacían que las gentes fuesen más proclives a las enfermedades endémicas, a la vez que dejaban el terreno abonado para la aparición de terribles epidemias de peste. La peste atlántica (1596-1602) se propagó desde el Cantábrico hasta Andalucía, asolando casi toda Castilla. Así comenzó el siglo en el que Luis Tristán desarrolló su obra.

Estos hechos son claves para entender por qué se seleccionó la imagen de San Luis para la decoración de la Iglesia de San Pedro Mártir. La beneficencia y el espíritu solidario resultaron indispensables para la sociedad toledana, envuelta en epidemias, penurias y hambre. La imagen de San Luis pudo servir como ejemplo moralizante ante una población tan necesitada de ayuda y caridad.

¹⁷ *Idem.*, pág. 22.

¹⁸ LE GOFF, J.: *Una larga Edad Media*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, 2008, pág. 154.

¹⁹ ALCALDE, A., SÁNCHEZ, I. y CERRO, R.: *Op. cit.*, 22.

La elección de San Luis de Francia como modelo solidario quizá responda igualmente al vínculo existente entre el monasterio de San Pedro el Mártir y el propio Luis IX. No hay que olvidar que fue Fernando III de Castilla quien fundó en 1230 el primitivo convento de San Pedro el Mártir en la llamada Huerta del Granadal, siendo conocido en aquel tiempo como San Pablo del Granadal. El monarca castellano era primo del rey francés, por lo que ambos soberanos mantuvieron un estrecho vínculo. Esta unión se manifestó en la sepultura de Fernando III, situada en la Catedral de Sevilla al pie de la Virgen de los Reyes, imagen que supuestamente le regaló Luis IX de Francia²⁰. Al igual que San Luis, Fernando III también fue canonizado²¹. La nueva iglesia del convento toledano establece la imagen de San Luis como enlace entre la reciente construcción y los orígenes del centro religioso.

La obra de Luis Tristán se realizó en un momento de apogeo del culto a San Luis, en un siglo en el que llegó a convertirse en patrón de Francia. Sin embargo, la representación es muy posterior a la vida del rey, por lo que el pintor no realizó una observación directa de la escena. El artista, tomando como modelo otras imágenes similares, dejó entrever la mentalidad de la época.

En este periodo se desarrolló un debate sobre la asistencia a los pobres. Pensadores como Pérez de Herrera defendieron la necesidad de controlar a los pobres fingidos a partir de reformas dirigidas a adoptar una política de asistencia racional. Desde otro punto de vista, el escritor Mateo Alemán exhortó en su novela *Guzmán de Alfarache* la necesidad de dar limosna a quien la pide, sin discriminar a nadie. Según este escritor, el que alega que no quiere dar al pobre fingido solo busca pretextos para eludir la limosna²². La obra de Luis Tristán sería una defensa de la caridad tradicional, ejercida sin ningún tipo de discriminación.

San Luis repartiendo limosna esconde igualmente otro tema polémico entre los escritores españoles de la Contrarreforma: la razón de estado. El pensamiento político español a comienzo del siglo XVII lo podemos clasificar de la siguiente manera:

²⁰ RAMALLO, G.: *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia. Universidad de Murcia, 2010, pág. 49.

²¹ La canonización se realizó en 1671, durante el reinado de Carlos II.

²² BLANCO, M.: "El *Quijote* y el *Guzmán*: dos políticas para la ficción", *Criticón*, 101, (2007), pág. 142.

- La escuela eticista: defendió que la política tenía que estar subordinada a la moral.
- La escuela idealista: fue similar a la eticista, pero identificando la religión con la Monarquía Hispánica.
- La escuela realista: consideró la razón de estado como una práctica aproximada a la política desde la realidad contemporánea.

Maquiavelismo, tacitismo y erasmismo configuraron el debate político de la España barroca²³. La obra de Luis Tristán representa el ideal del príncipe cristiano, un soberano moral opuesto al gobernador maquiavélico. El pintor se situó en la línea de autores como Pedro de Rivadeneira o incluso el propio Quevedo²⁴.

No debemos olvidar que nos encontramos en los años posteriores al Concilio de Trento, asamblea en la que se reafirmó el culto a los santos (rechazado por los protestantes). Santa Teresa de Jesús y San Ignacio de Loyola fueron algunas de las personalidades canonizadas en el siglo XVII. *San Luis repartiendo limosna* responde al espíritu de la España católica, un estado que resistió los embates de la división religiosa experimentada por Europa.

En el Concilio de Trento también se proclamó que sólo la fe acompañada de buenas obras salva. Las buenas obras eran fundamentalmente las de caridad, las que el hombre rico debía hacer para con su hermano pobre, quien de esta forma cumplía su función social y teológica en medio de la abundancia²⁵. San Luis respondía claramente a este esquema.

La imagen de Luis Tristán contribuyó al mantenimiento del orden vigente, actuando como propagandista de la monarquía y del catolicismo. Este es el periodo en el que se desarrolló la teoría de las dos personas del rey, una natural y una pública hecha para

²³ MARAÑÓN RIPOLL, M.: "La Razón de Estado, el intelectual y el poder en un texto de Quevedo", *Criticón*, 93, (2005), pág. 47.

²⁴ En su obra *Política de Dios, gobierno de Cristo* (1617) considera las doctrinas maquiavélicas como un rechazo de la fe católica.

²⁵ MARCOS MARTÍIS, A.: *España en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Barcelona. Editorial Crítica, 2000, pág. 293.

el gobierno. La persona pública era fruto del “favor del cielo”, creciendo progresivamente la mixtificación de los reyes²⁶.

Esta consideración de los soberanos como seres superiores se refleja en el cuadro, con un San Luis solidario pero distante, caritativo y altivo. Es una escena en dos planos diferentes, identificados por gestos contrapuestos (la grandeza del rey y la sumisión de sus súbditos). Se produce un evidente choque visual patente en las desemejantes vestimentas.

La jerarquía estamental es manifiesta a través de elementos como la corona o el cetro, acabado en la tradicional mano de los antiguos reyes franceses. La flor de lis aparece en la corona y en la capa. El monarca viste armadura damasquinada y está representado con gola rizada, perneras abullonadas, calzas y zapatos de punta roma, indumentaria característica de la época del pintor²⁷.

De la obra de Luis Tristán se pueden sintetizar las siguientes ideas:

- Refleja el sentimiento barroco a través de un santo próximo a desamparados.
- Ejemplifica una actitud solidaria en Toledo, población que experimentó carestías, epidemias y penurias en la primera mitad del siglo XVII.
- Difunde el culto a San Luis en un siglo de apogeo devocional del santo.
- Defiende la caridad sin discriminación en pleno debate sobre la pobreza fingida.
- Vincula la monarquía con el catolicismo, defendiendo el ideal del príncipe cristiano.
- Preserva principios del Concilio de Trento como el culto a los santos y la necesidad de realizar buenas obras para alcanzar la salvación.
- Contribuye al sostenimiento del sistema monárquico y eclesiástico.
- Reproduce la jerarquía estamental de la sociedad moderna.

San Luis repartiendo limosna es un cuadro aparentemente impremeditado. Sin embargo, las pinceladas de Luis Tristán están cargadas de ideas, sentimientos e

²⁶ FEROS, A.: “Vicediosos, pero humanos: el drama del Rey”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 14, (1993), pág. 108.

²⁷ PÉREZ SAMPER, M.A.: “La vida cotidiana” en FLORISTÁN IMÍZCOZ, A. (Coord.): *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona. Editorial Ariel, 2009, pág. 94.

inquietudes que responden a su tiempo. Son los valores de una época condensados en una imagen.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE, A., SÁNCHEZ, I. y CERRO, R.: *San Pedro Mártir el Real*. Cuenca. Universidad de Castilla la Mancha, 1997.

BLANCO, M.: "El *Quijote* y el *Guzmán*: dos políticas para la ficción", *Criticón*, 101, (2007), pp. 127-149.

FEROS, A.: "Vicedioses, pero humanos: el drama del Rey", *Cuadernos de Historia Moderna*, 14, (1993), pp. 103-131.

GUTIÉRREZ PASTOR, I.: "El viaje a Italia de Luis Tristán. A propósito de una crucifixión firmada (1609)", *Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, 5, (1993), pp. 99-104.

LE GOFF, J.: *Una larga Edad Media*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, 2008.

LEONARDI, C., RICARDDI, A. y ZARRI, G.: *Diccionario de los santos*. Madrid. Editorial San Pablo, 1998.

MARAÑÓN RIPOLL, M.: "La Razón de Estado, el intelectual y el poder en un texto de Quevedo", *Criticón*, 93, (2005), pp. 39-59.

MARCOS MARTÍS, A.: *España en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Barcelona. Editorial Crítica, 2000.

PÉREZ SAMPER, M.A.: "La vida cotidiana" en FLORISTÁN IMÍZCOZ, A. (Coord.): *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona. Ariel, 2009, pp. 79-102.

PÉREZ SÁNCHEZ, A y SUREDA, J.: *Historia del arte español. El Siglo de Oro (tomo VII)*. Barcelona. Editorial Planeta, 1996

RAMALLO, G.: *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia. Universidad de Murcia, 2010.

V.V.A.A.: *Los siglos del Barroco*. Madrid. Editorial Akal, 1997.