

San Luis de Tolosa a la luz de obras “trecentistas” y del XVIII valenciano

MARGARITA RUIZ MALDONADO

Universidad de Salamanca

RESUMEN

El presente estudio aborda la vida e iconografía de San Luis de Tolosa en obras trecentistas aportando nuevas interpretaciones de ciertos pasajes de su vida. Se destaca su presencia significativa en el sepulcro de su madre María de Hungría en razón de su doble condición de santo y miembro de la realeza. Asimismo se revisa lo referente a su culto en la catedral de Málaga y, en especial, en la de Valencia.

Palabras clave: Iconografía. San Luis de Tolosa. Italia. Valencia.

ABSTRACT

This study traces the life and iconography of San Luis de Tolosa in works trecentistas to providing new interpretations of certain passages of his life. Highlights their significant presence at the grave of his mother María de Hungría because of its double condition of Holy and royalty. Also review as regards their worship in the Cathedral of Malaga and, in particular, in the Valencia.

Keywords: Iconography. St. Louis of Toulouse. Italy. Valencia.

La conmemoración del VIII Centenario de la peregrinación de San Francisco de Asís a Santiago me ha brindado la ocasión de reflexionar sobre algunos aspectos biográficos e iconológicos de San Luis de Tolosa. Su pronta canonización en 1317, refleja el temprano reconocimiento del ejercicio heroico de las virtudes cristianas del santo de estirpe real que se distinguió precisamente en la práctica de la humildad y de la caridad teniendo por modelo al santo de Asís. La muy extendida devoción popular al obispo de Tolosa tuvo ante sus ojos en las obras trecentistas la simple efigie de San Luis con ropas episcopales hermanadas con el hábito franciscano rechazando la corona, condensación de

hechos y conducta que marcaron su vida. Los episodios de renuncia a la corona, ingreso en la orden franciscana y consagración de obispo no faltan precisamente cuando se desarrollan diversos pasajes de su vida. Su condición de miembro de la familia real le lleva a figurar de modo singular en el sepulcro de su madre, María de Hungría, y en el de su sobrino Juan II de Aragón, obispo de Tarragona. En España, con la que tuvo relación en vida, su presencia se hace notar de modo destacado en Valencia, en cuya catedral cuenta con capilla propia, que guarda veneradas reliquias suyas.

Su familia se "apropió" de las virtudes que le adornaron y le fueron reconocidas por la Iglesia, haciéndolas suyas en sus empresas artísticas como propaganda política ante el mundo, presentándose como elegidos según el concepto de linaje santo o *beata stirps*¹.

SAN LUIS DE TOLOSA. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

San Luis de Tolosa² fue personaje de notoria relevancia social. Segundo hijo varón de María de Hungría y de Carlos II, rey de Nápoles, entroncaba con las principales casas reinantes europeas. Su nacimiento, el 9 de febrero de 1274, se sitúa ya en Nocera, cerca de Salerno, ya en Provenza, provincia de la que su padre era gobernador³. El origen noble, unido al ejercicio de las virtudes cristianas con San Francisco como modelo, le hizo figura singularmente popular en los siglos XIII y XIV, según se acaba de apuntar. Afanoso en imitar a Cristo renunciando a las vanidades mundanas en pro de una intensa vida interior, profesó en la orden franciscana hacia el final de su corta vida, que no sobrepasó los 23 años.

Por su condición de hijo del rey de Nápoles, Luis se vio involucrado en las luchas familiares con Aragón, derivadas de la mala gestión política de su abuelo Carlos I de Anjou en Sicilia⁴. Las Vísperas sicilianas en 1282, con la matanza de franceses en Palermo y otras ciudades de la isla, terminaron con el reinado de la Casa de Anjou en favor de la Corona de Aragón en ese territorio⁵.

1 André Vauchez, *La sainteté en occident aux derniers siècles du moyen age d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, Ecole Française de Rome, Palais Farnése, 1988, pp. 209-215.

2 Vid. Célestin Vielle, *Saint Louis d'Anjou, Évêque de Toulouse, sa vie son temps, son culte*. Imprimerie franciscaine missionnaire, Vanves, 1930; Margaret R. Toynbee, *St. Louis of Toulouse and the process of canonisation in the fourteenth century*, Manchester, (Farnborough Eng. University Press, Gregg Press, 1929; 1966); y, de la misma autora, "Lost Live's of St. Louis of Toulouse", *English Historical Review*, vol. XXXVIII, n.º. CLII, 1923, pp. 560-563.

3 Y príncipe de Salerno.

4 Carlos I de Anjou fue nombrado rey de Sicilia en Roma en 1266, con el enfrentamiento de los Hohenstaufen, que gobernaban la isla. Derrotó a los sicilianos en la batalla de Benevento. Los sicilianos estaban acostumbrados al dominio extranjero, pero soportaron mal la llegada de los franceses y su gobierno tiránico de elevada presión fiscal así como el traslado de la capital del reino a Nápoles. Los nobles sicilianos buscaron amparo en la corona aragonesa.

5 Vid. Émile G. Leonard, *Les Angevins de Naples*, París, Presses Universitaires de France, 1954, especialmente la p. 145 y ss., y Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli: Il Mezzogiorno angioino e aragoneso 1266-1294*, Torino, Unione Tipografica, 1992, p. 166.

Por orden de Pedro III de Aragón, Luis de Tolosa fue llevado preso al castillo de Moncada (Barcelona) y al de Siruana (Tarragona), antigua fortaleza árabe, junto con sus hermanos Roberto y Raimundo. Los Anjou no fueron liberados hasta 1295, tras siete años de cautiverio. Luis había llegado con 14 años a tierras hispanas. Era, según su madre, doña María de Hungría, un hijo que desde temprana edad prefería dormir por penitencia en el suelo antes que en las cómodas camas palaciegas, lo que hizo que sobrelleva su prisión como prueba para una vida mejor en el más allá⁶. Era una forma de identificarse con los sufrimientos de Jesucristo, idea que trataba de transmitir en la cautividad a sus hermanos. Rezos, confesiones y comuniones eran frecuentes. En sus salidas permitidas visitaba a los pobres, a quienes consolaba y curaba las heridas. En el cautiverio su formación cristiana estuvo encomendada a los franciscanos; tuvo dos consejeros de la rama de los espirituales, Francisco le Brun o Franciscus de Apta, futuro obispo de Gaeta⁷, y Pedro Scarrier⁸, futuro obispo de Rapolla, éste profesor de gramática, lógica, física, ética y teología de los tres hermanos. Luis de Anjou mantuvo asimismo relación epistolar con el destacado franciscano Pedro de Juan Olivi y con Raymond Gaufridi, general de la orden de 1289 a 1295⁹.

Con la paz los aragoneses pusieron en libertad a los príncipes, concertaron el matrimonio de Blanca de Anjou, hermana de Luis, con Jaime II de Aragón, y se propuso el de Luis de Tolosa con la princesa aragonesa Violante, desposorio al que el joven se negó. Su sueño era ingresar en las filas franciscanas. Cayó enfermo e interpretó la recuperación de su salud obra de Cristo, al que había prometido hacerse monje franciscano si superaba la enfermedad. La muerte de su hermano mayor, Carlos Martel, en 1295, coincidente con el fin del cautiverio, le situó como heredero del trono, al que renunció de forma oficiosa a su regreso a Provenza, con disgusto de su padre, y tomó las órdenes menores. Marchó a Roma y el día de Navidad de ese mismo año de 1295 el papa Bonifacio VIII, en la basílica de San Pedro, le nombró subdiácono¹⁰. La renuncia al trono a favor de su hermano inmediato Roberto la hizo en Nápoles, en ceremonia pública, en los primeros días del nuevo año de 1296 y, en esa misma ciudad, recibió las órdenes de diácono y presbítero. No obstante, Luis de Anjou no había logrado el sueño de pertenecer a la orden franciscana.

A la muerte del obispo de Toulouse, acaecida en Roma afines de 1296, Bonifacio VIII quiso que Luis de Anjou le sucediera. El futuro santo, pensando en su padre, que no

6 Margaret R. Toynbee, *op. cit.*, p. 48.

7 Fue uno de los franciscanos espirituales que estuvo a su lado durante los años de cautiverio (1288-1295). *Familiaris* de Carlos II y confesor y consejero del rey Roberto de Nápoles, será quien le tonsure en 1294. En 1306 fue nombrado arzobispo de Gaeta y tendrá un gran prestigio y peso en la corte napolitana hasta su muerte en 1321.

8 Margaret R. Toynbee, *op. cit.* p. 187.

9 D. Burr, *L'histoire de Pierre Olivi, franciscain persécuté*, Paris-Fribourg, Editions du Cerf-Editions Universitaires de Fribourg, 1997.

10 Margaret R. Toynbee, *op. cit.*, p. 94.

se había repuesto aún de la abdicación y de su ingreso en religión, aceptó la propuesta papal con la condición de que entraría antes en la comunidad franciscana. Recibió el hábito de manos del general de la orden Giovanni Minio de Morrovalle y, a los pocos días, fue nombrado obispo de Toulouse. Celebró misa, ya como franciscano, en la iglesia romana de Santa Maria Aracoeli en presencia del cardenal Mateo Acquasparta¹¹ y en el mes de mayo de 1297 llegó a su diócesis. Allí le esperaba una ardua tarea para la que recabó la ayuda de Jacques Duèze, futuro Juan XXII, en ese momento profesor de Leyes de la universidad de Toulouse. Su condición de obispo no le impidió llevar a la práctica el ideal de pobreza, que era uno de sus mayores afanes. Pronto, sin embargo, llegó el final de sus días. En Brignoles (Provenza) enfermó y allí murió el 19 de agosto de 1297. Con él estaban Raymond Gaufridi y Jacques Duèze, reunidos con motivo del viaje a la canonización de San Luis de Francia. Fue inhumado en el presbiterio de la iglesia de San Francisco de Marsella y, un año más tarde, sus restos fueron colocados en una urna en el altar mayor en ceremonia en la que estuvo presente su hermano Roberto el 11 de noviembre de 1298¹². Su canonización fue promovida por Clemente IV en 1307 y declarada por Juan XXII el 7 de abril de 1317. Los restos mortales permanecieron en Marsella hasta 1443, en que fueron tomados por Alfonso V de Aragón como bien preciado de la victoria librada en aquella localidad francesa¹³. El rey desembarcó en Valencia y los donó a su catedral. San Luis de Tolosa fue nombrado patrón de la ciudad levantina.

EL FRANCISCANISMO DE SAN LUIS

Luis de Anjou tuvo desde el primer momento simpatía por los franciscanos de la observancia, como ya se ha dicho. Fue con ellos con quien se educó y a los que siguió en su apostolado. Ya hemos citado algunos miembros significativos de la orden que tuvieron relación con él. Por otra parte, su familia también sintió predilección por el santo de Asís, de lo que son ejemplo Santa Isabel de Hungría¹⁴ y Luis IX de Francia¹⁵. Santa Isabel, tía de su madre, tenida por "la mujer más grande de la Edad Media alemana"¹⁶, canonizada en Santo Domingo de Perugia en 1235 por el papa Gregorio IX, se retiró una vez viuda a Marburgo en 1227, donde había fundado un hospital para pobres y leprosos que ella

11 También franciscano.

12 M.H. Laurent, *Le culte de St. Louis d'Anjou à Marseille au XIVe siècle*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1954.

13 Tras su conquista del reino de Nápoles.

14 Nacida en 1207, era hija del rey Andrés II de Hungría; casó con el duque de Turingia en 1221 y murió en Marburgo en 1231.

15 Nacido en 1215, coronado rey en 1226 y muerto de peste en el cerco de Túnez en 1270.

16 Así fue calificada en su canonización, el 28 de mayo, día de Pentecostés. Para más datos de la santa, *vid. Analecta Bollandiana*, vol. XXVIII, pp. 333-335 y 493-495 y Charles Forbes de Montalembert, *Histoire de Saint Elizabeth de Hongrie, Duchesse de Thuringe (1207-1231)*, París, E. J. Bayle, 1938.

atendía personalmente, y tomó el hábito de la Orden Tercera de San Francisco, una de las primeras terciarias de Alemania, en el convento franciscano de Eisenach. Otro tanto ocurre con Luis IX, tío abuelo suyo, canonizado el 11 de agosto de 1297 en la iglesia de San Francisco de Orvieto, que fue igualmente Terciario franciscano y patrón de esta orden.

Luis de Anjou, con acendrada vocación franciscana, tomó partido por la rama de los espirituales, que promulgaba la observancia estricta de la Regla y del Testamento de San Francisco. La división de los franciscanos en conventuales y espirituales, con duros enfrentamientos entre ellos, tuvo lugar poco después de la muerte de San Buenaventura en 1274. Precisamente fue el papa Juan XXII, que conoció personalmente a Luis de Tolosa y le canonizó, el que condenó a los espirituales el 23 de enero de 1318 (bula *Gloriosam Ecclesiam*).

SIMONE MARTINI EN LA CORTE ANGEVINA DE NÁPOLES: LA PALA DE ALTAR DE SAN LUIS

Conocemos pocos datos de la estancia de Simone Martini¹⁷ en la corte angevina de Nápoles, estancia que debió ser breve y que no dejó demasiada huella a diferencia de otros artistas del *Trecento* que acudieron también a trabajar allí. Se ignora qué servicios prestó al rey Roberto para que éste le nombrara caballero¹⁸, salvo el encargo de la pala de altar de San Luis, recientemente canonizado¹⁹. Al monarca y a la familia real debió de satisfacerles esta obra de Martini, que lleva su firma en la predela: SYMON. DE.SENIS ME. PINXIT. A la pala de altar falta hoy el coronamiento, consistente en un tímpano flanqueado por gabletes²⁰. Han desaparecido igualmente las joyas y piedras preciosas que decoraban la capa pluvial del santo, de las que apenas queda testimonio. La restauración de 1959 alteró los colores de ciertas zonas, barrió parte de la decoración de la voluta del báculo e inventó diseños octogonales en el manto de San Luis. La pala se encontraba a

17 Para la obra de Simone Martini *vid.* María Cristina Gozzoli, *L'Opera completa di Simone Martini*, Milán, Rizzoli, 1970; Andrew Martindale, *Simone Martini*, Whashington Square, N.Y., New York University Press, 1988; Pierluigi Leone de Castris, *Simone Martini. Catálogo completo de pinturas*, (Madrid), Ediciones Akal, 1992; Hayden B. J. Maginnis, *The world of the early sienese painter*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2001; Diana Norman, *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena 1260-1555*, New Haven, Yale University, Press, 2003; Timothy Hyman, *Sienese Painting: The Art of a City Republic 1278-1477*, World of Art New York, Thames and Hudson, 2003 y Gianfranco Contini, *Simone Martini*, Milán, Corriere della Sera, 2004.

18 A un tal Simone "milite" le fue concedida una pensión anual de 50 onzas de oro según constaba en los registros angevinos destruidos por los nazis en la segunda guerra mundial. La crítica en general supone al pintor y al "milite" una misma persona.

19 Seguramente fue Felipe de Taranto, su hermano, quien contactó con el pintor durante su visita a Siena entre el 27 de julio y el 4 de agosto de 1315. Allí contemplaría la recién inaugurada Maestà del Palacio Público. *Vid.* Hayden. B.J. Maginnis, *op. cit.* p. 155.

20 Museo Nazionale di Capodimonte (sala 66, 2º piso), Nápoles. Tabla principal: 250 cm de alto x 188 cm. Predela: 56 x 205 cm. Tempera sobre tabla.

finales del siglo XIV en San Lorenzo Maggiore, templo franciscano más importante de Nápoles, si bien algunos historiadores piensan certeramente que pudo constituir originalmente el altar principal de San Luis en la iglesia del monasterio de Santa Clara, panteón de la familia²¹.

Martini retrató a San Luis de majestuosa estatura, sentado frontalmente en silla con patas terminadas en garras de león, tapada con un paño rojo que oculta las cabezas de los felinos en que remata el asiento, cuyos volúmenes se perciben bajo la tela. Decoran el almohadón de la silla flores de lis, emblema de la casa real francesa, repetidas profusamente



Figura 1. San Luis de Tolosa. Simone Martini. Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles (Foto tomada de *Opera completa di Simone Martini*, Rizzoli Editores, 1970).

en los ropajes y en el magnífico marco original del retablo (en este caso, lises doradas en relieve sobre un fondo azul)²². Un escabel de madera con labor de taracea y una alfombra oriental completan el mobiliario de la pala. No hay ningún otro objeto que contribuya a crear efectos espaciales o determinada perspectiva. Se ha preferido un rico fondo dorado, punzonado en su orla flordelisada, en el que resalta la figura del santo con aire de icono, casi inmaterial, subrayado por un rostro céreo, de mirada perdida, sin vida, y por un cuerpo inerte, ajeno incluso a la propia acción de ceñir la corona a su hermano. San Luis viste bajo rica capa pluvial el hábito franciscano, del que destaca el cordón con sus nudos, símbolo de los votos hechos al entrar en la orden y que había guardado fielmente en su vida²³. La capa pluvial, hoy sin parte de la decoración originaria, según se ha dicho, está orlada en oro con los escudos repetidos de Francia y de Provenza, barras rojas sobre fondo de oro. La riqueza del manto,

- 21 Es probable que la reina Margarita de Durazzo trasladara el altar de San Luis de su original localización en la iglesia de Santa Clara al templo de San Lorenzo Maggiore. *Vid.* Adrian S. Hoch, "The Franciscan provenance of Simone Martini's Angevin St. Louis in Naples", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1925) p. 28.
- 22 La zona posterior de la tabla se adorna con esta flor, dispuesta en hileras.
- 23 Son bien visibles tres nudos, pero existe un cuarto, en parte tapado por el báculo. Los tres nudos hacen referencia a los votos de profesión religiosa: pobreza, obediencia y castidad. En pintura se opta en ocasiones por decorar la cuerda con más de tres nudos.

sujeto por un gran broche circular, se extiende a la mitra y a los guantes, en los que se repite el emblema de la Casa de Anjou.

El cuadro presenta, como se sabe, una doble coronación: la del hermano por el santo y la de San Luis por los ángeles. Las dos coronas tienen el mismo diseño, aro y remate de lises, usado por los reyes de Francia. Roberto de Nápoles, de rodillas, las manos juntas, en actitud humilde y de perfil, ocupa el extremo derecho de la pala. Su actitud y pequeño tamaño se aviene a las representaciones de donantes y mecenas del siglo XIV, como si no se tuviera en cuenta su condición de soberano de Nápoles desde el 1309. Viste túnica de brocado azul, con galones de oro, amarillo y azul, colores de los Anjou. Es uno de los primeros retratos de un personaje en vida en la pintura italiana. La fecha de la pala de altar se estima realizada entre el 7 de abril de 1317, día y año de la canonización de San Luis, y el 8 de noviembre de 1319, data de la ceremonia del traslado de los restos del santo en presencia del rey Roberto a una nueva tumba en la iglesia franciscana de Marsella.

La imagen de San Luis de Simone Martini evoca la escultura con carácter de retrato de Carlos I (Museo Capitolino, Roma), abuelo del santo, realizada por Arnolfo di Cambio. El rey, con el cetro en su diestra, erguido, la mirada alta, se sienta en una silla curul, de patas leoninas, en postura similar a la de su nieto.

Se ha dicho que la pala de Simone Martini fue recurso empleado por Roberto para, aprovechando la canonización del hermano, legitimar su trono. Tal legitimación, sin embargo, no tiene mucho sentido en 1317, o en 1319, cuando el soberano lleva gobernando cerca de diez años y habían pasado ya los tiempos más difíciles derivados de la decisión de Carlos II de apartar a su nieto Carlos Roberto²⁴, Carloberto, del trono de Nápoles, derecho que le correspondía a la muerte de su padre Carlos Martel en 1295. Se le achacó a Roberto ser instigador principal de alejar a su sobrino de sus posibles pretensiones al trono, pero, cuando accedió al mismo a la muerte de su padre, Carloberto era ya rey de Hungría²⁵. Roberto se hizo coronar rey de Sicilia y de Jerusalén en Avignon, dependiente del reino de Nápoles, por el papa Clemente V el 1 de agosto de 1309. No era necesario legitimar con una pintura un ascenso al trono que había tenido lugar una decena de años antes. Hay que pensar más bien que la pintura responde a la propaganda política –y religiosa– de una familia que había dado varios santos al mundo y que se sentía orgullosa de ello. La publicidad estaba asegurada en los numerosos emblemas de la Casa de Anjou, Provenza, Jerusalén, éste último honorífico, reclamado como propio por los angevinos, que se repiten junto con el escudo Hungría, perteneciente a la reina viuda María, la única de la familia que podía usarlo.

La predela muestra escenas de la vida de San Luis acogidas por cinco arcos de medio punto sobre los que corre la inscripción SYMON. DE.SENIS ME. PINXIT y blasones familiares en sus enjutas. La primera, comenzando por la izquierda, narra el momento en

24 María de Hungría apoyó a este nieto en sus derechos al trono húngaro.

25 Proclamado rey en 1301, fue depuesto en 1305. Recuperó el reino en 1308 y se coronó como Carlos I de Hungría y Croacia en la ciudad de Székesfehérvár en 1310. Gobernó hasta su muerte en 1342.

el que Bonifacio VIII, en presencia de otros prelados, comunica al santo, arrodillado en el centro de la sala, el deseo de hacerlo obispo de Toulouse. San Luis, con aureola y cubierto con amplia túnica, mueve las manos en gesto de diálogo y señala al grupo de franciscanos del fondo, manifestando al pontífice su deseo de ingresar en su orden. La tabla inmediata recoge dos momentos, próximos en el tiempo, de la vida del santo: su ingreso en las filas franciscanas (San Luis, arrodillado y ya con el hábito de la orden, recibe la bendición de los frailes) y su nombramiento como obispo de Toulouse (Bonifacio VIII impone la tiara al santo, ahora con capa pluvial sobre la sencilla túnica mendicante). La siguiente escena, la central, no es de fácil identificación. En muchos estudios se interpreta como "San Luis dando de comer a los pobres", hecho que aparece en otras obras. En efecto, se trata de un comedor, con banco corrido en la pared y mesa con mantel de hilo bordado, pero los comensales, con ropas nobiliarias, no son menesterosos. San Luis, de pie, en el extremo derecho de la mesa, vierte agua, recogida por un recipiente en el suelo, en las manos de un varón. Otro hombre, también de pie, al otro lado de la mesa, tocado con sombrero, observa esta acción de espaldas a un clérigo, que, en oración, las manos juntas, está pendiente de una mujer de avanzada edad ¿María de Hungría?, con manto, velo y con un objeto borrado en las manos. Está sentada, única en esta posición, en el extremo opuesto al del santo. La presencia de la reina²⁶ avalaría una posible participación financiera en esta obra de Martini, nada extraña, pues había contribuido económicamente a la canonización de su hijo²⁷. El significado de la escena está lejos de la comida a los pobres y podría identificarse con una visita de los padres de San Luis a su hijo. El cuadro siguiente refiere las exequias: el cuerpo del santo, vestido con lujosa capa pluvial y con mitra, yace sobre un túmulo cubierto con un paño; varios obispos, clérigos y caballeros asisten al sepelio; y dos personajes deformes se retuercen violentamente en el suelo en demanda de un milagro, como el operado ya en el joven situado en el extremo izquierdo de la tabla. La composición recuerda los funerales de San Martín en Asís.

El último episodio es el milagro realizado en un niño de dos años que, atacado por altas fiebres y muerto, vuelve a la vida en Saint Remy. El padre, ante la desesperación de la madre y mujeres de la familia, opta por sacar en procesión una pequeña imagen del santo, que acude raudo a operar el milagro, escena similar a la de uno de los milagros de la pala del Beato Agostini (Iglesia de San Agustín, Siena).

NÁPOLES BAJO EL REINADO DE ROBERTO DE ANJOU

Roberto²⁸ era el cuarto hijo de los trece que tuvo Carlos II de Anjou (1254-1309) con María de Hungría (1257-1323). Casó dos veces: la primera en 1297 con la princesa Violante, hija de Pedro III de Aragón, fallecida en 1302, con quien tuvo dos hijos varones

26 Andrew Martindale, *op. cit.*, p. 193.

27 También contribuyó a la canonización de Santo Tomás de Aquino.

28 *Vid.* Romolo Caggese, *Roberto d'Angio e i suoi tempi*, 2 vols, Florence, R. Bemporad / Figlio Editores 1922-30.

que murieron antes que él²⁹; y la segunda, el 19 de septiembre de 1304, con Sancha, hija de Jaime II de Mallorca, muy devota y seguidora de los franciscanos espirituales³⁰.

Roberto fue un rey preparado, que se ganó con el tiempo la admiración de muchos de sus correligionarios y los apelativos de “prudente” y “sabio”, además del de “predicador” (se le hace autor de casi 300 sermones³¹). Fue uno de los monarcas más poderosos de su tiempo y portaestandarte del papa como jefe del partido güelfo. Creó en su entorno una corte de intelectuales. Fue amigo de Petrarca, que estuvo en Nápoles al menos en dos ocasiones, y de Boccaccio, que lo estuvo en torno al decenio 1330-1340. Nápoles se convirtió en un centro humanístico, con universidad pujante y destacados profesores, como el reconocido jurista y poeta Cino da Pistoia, defensor de la supremacía del poder civil frente al eclesiástico. Roberto llamó a los principales artistas de la época para que trabajaran en su territorio. Allí llegó Cavallini en 1308, que dejó muestras de su arte en los frescos de la capilla Brancacci de Santo Domingo, en los de la capilla de San Aspreno de la catedral y en los de Santa Maria di Donnaregina; Giotto en 1328, con obras, entre otras, en la capilla y sala mayor del palacio de Castel Nuovo, y en el coro de Santa Clara; Lello de Orvieto, activo en 1330 y posible discípulo de Giotto, con frescos en San Lorenzo y en la sala capitular de Santa Clara; y Tino di Camaino, que vivió en Nápoles desde 1323 hasta su muerte en 1337, y aportó la *maniera* de Arnolfo di Cambio en las tumbas de Catalina de Austria, Carlos de Calabria, María de Valois y María de Hungría. Roberto contó también para sus programas artísticos con el arquitecto y escultor napolitano Gagliardo Primario, que había formado una escuela en torno a su figura desde tiempos de Carlos I³². No en vano Petrarca dijo de Roberto “*hoy hay un solo Augusto en Italia y en el mundo*”³³.

LA MEMORIA DE SAN LUIS EN EL ÁMBITO FUNERARIO FAMILIAR

Tumba de María de Hungría: iglesia de Santa Maria di Donnaregina, Nápoles

María de Hungría falleció el 15 de marzo de 1323 en Nápoles. Una vez viuda, no regresó a Hungría, como sucedía en otros personajes femeninos de la realeza, sino que quedó en la tierra a la que había llegado en 1270 para desposarse con Carlos, heredero del

-
- 29 Carlos, el primogénito (1298-1328), dejó una hija, Juana, que se convertiría en reina de Nápoles (Juana I) a la muerte de su abuelo el rey Roberto.
- 30 Había sido novicia franciscana antes de su matrimonio y su hermano mayor Jaime ingresó en la orden. Poco antes de su muerte (28 de julio de 1345) tomó los hábitos en el convento de Santa Croce del Palazzo. (Santa Clara le parecía demasiado suntuoso).
- 31 El rey predicó durante todo su reinado en ceremonias diplomáticas y en las visitas a instituciones religiosas. *Vid.* Darleen Pryds, *The King Embodies the Word: Robert of Anjou and the Politics of Preaching*, Leiden, Brill, 2000.
- 32 Este artista diseñó la arquitectura del sepulcro de su madre la reina María de Hungría en Santa Maria di Donnaregina, pero Roberto llamó al sienés Tino de Camaino para el programa escultórico.
- 33 Alessandro Barbero, “Letteratura e política fra Provenza e Napoli”, *L'Etat angevin: pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIV siècle*, Actes du Colloque International, Roma-Naples, 7-11 novembre, 1995, Roma, École Française de Rome, 1998.

trono de Nápoles, y en la que había sido coronada junto a su esposo por el papa Nicolás IV monarca de Sicilia, Provenza y Jerusalén en 1289³⁴. En Provenza, que, como Avignon, pertenecía al feudo de Nápoles, y en la capital del reino, nacieron sus catorce hijos, nueve varones y cinco hembras. Fueron tierras a las que profesó cariño y en las que recibió el respeto del pueblo. Costeó con su fortuna personal numerosas obras religiosas y fundaciones. La de más envergadura fue la de la iglesia del convento de monjas clarisas de Santa Maria Donnaregina, levantada junto a la primitiva, arruinada por un terremoto en 1293 y por cuyos nuevos terrenos había pagado 300 onzas de oro. El rey Roberto llevó a cabo prontamente el deseo de su madre de ser enterrada en este templo. A tal fin fue escogido Tino de Camaino, ayudado por el arquitecto napolitano Gagliardo Primario. Se realizó el sepulcro entre febrero de 1325 y mayo de 1326, empleándose en él mármol blanco e incrustaciones cosmatescas, como había hecho anteriormente en la tumba de Catalina de Austria en San Lorenzo Maggiore, su primera obra napolitana.

El sepulcro de María adopta la forma de tabernáculo o edículo adosado, de varios pisos, con un gran arco apuntado polilobulado en su frente y otros más pequeños



Figura 2. Tumba de María de Hungría. Iglesia de Donnaregina, Nápoles. (Foto tomada de internet).

en los laterales. Cuatro ángeles, alegoría de las virtudes cardinales³⁵, sostienen el sepulcro en cuyo frente se representan, sentados en escaños, los hijos varones de la reina, presididos por San Luis, de pontifical y bendiciendo, del que había tenido la dicha de presenciar su canonización. Inmediatos a su egregia figura se encuentran Roberto I, el monarca reinante, y Carlos Martel, fallecido en 1295 (respectivamente, a derecha e izquierda de San Luis), ambos con corona (Carlos Martel como titular del reino de Hungría) y con el cetro y el orbe. A continuación de Carlos Martel se ha identificado a Felipe de Tarento con un perro en el regazo y a Pietro con un halcón; y del lado de Roberto se disponen Juan, duque de Durazzo, con un halcón, y Raimundo Berenguer, con el talabarte enrollado en la vaina de

34 Fueron coronados en Rieti.

35 Tino de Camaino introduce las virtudes en el monumento funerario de una mujer (lo que es inhabitual, o mejor, excepcional) en el de Catalina de Austria, esposa de Carlos de Calabria, hijo del rey Roberto. Sin duda, influyó en esta iconografía la tumba de Margarita de Bravante en San Francesco di Castelletto de Génova (Museo de San Agustín), de Giovanni Pisano. Margarita, fallecida en 1311, fue beatificada en 1313.

la espada. Otros personajes varones, alguno con corona, ocupan los laterales de la caja, pudiendo corresponder a consejeros y uno de los coronados quizá a Carlos I de Hungría, nieto de la reina.

La tapa muestra la yacente de María de Hungría junto con las figuritas de dos acólitos con libro, hisopo y acetre. La reina, joven, sobre rico paño adornado con sus armas, viste túnica y manto sujeto por un gran broche y luce los símbolos de poder que le corresponden como soberana: corona, cetro y orbe rematado en cruz³⁶. Una sábana ajustada a las piernas oculta el ropaje en esa zona. Un par de ángeles recorren las cortinas de la “cámara funeraria” para permitirnos ver a la difunta, según sistema efectista empleado con gran éxito desde tiempos de Arnolfo di Cambio (mausoleo del Cardenal de Braye). Sobre la cámara funeraria está la Virgen con el Niño, sentada, entre dos ángeles de los que uno presenta el alma de la difunta arrodillada y porta a la vez una corona atributo de la doble condición de reina y de bienaventurada; el otro ángel lleva la maqueta de la iglesia de Santa Maria Donnaregina, fundación de la finada. Corona el gablete, en el que aparece la imagen de Cristo bendiciendo³⁷, una figura tenante del escudo con las llaves de Pedro.

La larga inscripción que corre por el monumento proclama su alta progenie:

“Hic requiescit sancte memorie excellentissima domina domina Maria Dei gracia Hierusalem, Sicilie, Ungarieque regina, magnifici principis quondam Stephani Dei gracia regis Ungarie (filia) ac relicta clare memorie inclyti principis domini Caroli secundi, et mater serenissimi principis et domini Roberti, eadem gracia Dei dictorum regnorum Hierusalem, Sicilie regum illustrium, que obiit anno domini MCCCXIII, indicione VI. die XXV, mensis Marcii, cuius anima requiescat in pace. Amen”³⁸.

La iconografía de esta tumba encierra innegable originalidad en su momento. En el frente y costados de la caja se prescindió de toda representación religiosa habitual, como las de la Pasión de Cristo, y se reservó por el contrario a las efigies de su descendencia a través de las de sus hijos varones presididos por San Luis, que une realza y santidad y al que se le concede mayor dignidad³⁹. La referencia a la salvación de la difunta se plasma en la acogida de su alma por la Virgen como mediadora ante la que se hace constar sus méritos en el ejercicio de las virtudes cardinales (Justicia, Fortaleza, Templanza y

36 La estatua yacente de María de Hungría no se corresponde con la de una viuda o una terciaria de la orden clarisa, votos que hizo poco antes de su muerte, sino con la de una soberana en pleno ejercicio de su poder.

37 Tino de Camaino emplea el mosaico como elemento decorativo. Lo había usado por primera vez en San Lorenzo Maggiore, en la tumba de Catalina de Austria.

38 Inscripción tomada de Melinda B. Tamás-Tar, “Antiche Tracce Magiare in Italia II. Intrecci italo-ungheresi durante gli anni della dinastia d’Angiò e del regno di Mattia Corvino” *Osservatorio Letterario. Ferrara e l’Altrove*, Anno XIII, .ns. 67-68, Ferrara, 2009, p. 53.

39 Es precisamente en la iglesia de Santa Clara donde a comienzos del siglo XIV se inicia un ciclo pictórico sobre la vida de su tía Santa Isabel de Hungría en el muro norte del coro de las monjas. Como San Luis, Isabel había muerto muy joven, a los 24 años en 1231 y, como él, en olor de santidad. Fue canonizada rápidamente, cuatro años después de su óbito.

Paciencia), cuyas alegorías sostienen el sepulcro; y se recuerda, mediante la maqueta del templo, la protección dispensada a las órdenes religiosas, especialmente a las clarisas, rama franciscana en cuya orden había militado su querido hijo y para cuya canonización puso sus recursos económicos. Dios recibe con una bendición la llegada de su alma al cielo.

Tumba de Roberto *el Sabio*. Santa Clara, Nápoles

La iglesia franciscana de Santa Clara de Nápoles⁴⁰ fue levantada por los reyes Roberto y Sancha, lugar donde el monarca quiso ser enterrado y donde se encuentran las tumbas de su hijo Carlos y de su mujer María de Valois⁴¹.

Roberto falleció en 1343 y su nieta y sucesora Juana I⁴² se preocupó de la erección del monumento funerario del monarca, obra de los hermanos florentinos Paccio y Giovanni Bertini, posiblemente ideado por el propio finado. Se alza sobre el altar mayor a la vista de los fieles y también de las monjas que lo contemplaban desde el coro situado a los pies de la iglesia. La efigie de Roberto se repite tres veces en el mausoleo. En el cuerpo superior está sentado en el trono, con los símbolos del poder (corona, que hoy falta, cetro y orbe), en actitud similar a la escultura, ya aludida, que Tino de Camaino hizo a su abuelo Carlos I. Una cartela a los pies de la imagen lleva la inscripción "Cernite Robertum regem / virtute repertum" ("Contemplad al rey Roberto, colmado de virtud"). La indumentaria regia, muy lujosa, ha perdido parte de la rica decoración y labra. Una segunda imagen del rey se encuentra en el frente de la caja, también sentado en el trono, rodeado por la familia: de un lado, su primera mujer doña Violante y el hijo de ambos, Carlos, fallecido en 1328, y su nuera María de Valois, muerta en 1332⁴³; y del otro, su viuda y segunda esposa Sancha de Mallorca, su nieta y sucesora Juana I y una figura masculina⁴⁴. Su tercer retrato es la estatua yacente, coronada. Dos ángeles recorren los cortinajes para permitir la visión de esa zona del sepulcro en la que se contempla al fondo del arcosolio las alegorías de las siete artes liberales. El mausoleo, soportado por columnas a las que van adosadas figuras de virtudes, alcanza una gran altura. Está parcialmente destruido, pero su programa iconográfico no se agota aquí, sino que comprende esculturas de buen tamaño alojadas entre los soportes y los arcos de su monumental arquitectura.

El rey Roberto muy posiblemente dejó instrucciones para la ejecución de su monumento funerario, como se ha dicho. Su hermano no figura en la representación familiar del sepulcro, reducida a la suya propia, sus dos mujeres, hijos y nietos. Pero la devoción

40 Santa Clara fue muy destruida en la segunda guerra mundial.

41 Realizadas por Tino de Camino entre 1333 y 1338. Y en este templo existía una capilla dedicada a San Luis de Tolosa, presidida por la pala de Simone Martini.

42 Hija de Carlos, duque de Calabria y de María de Valois.

43 Carlos y María están enterrados en Santa Clara.

44 Posiblemente Andrés de Hungría, fallecido en 1345, su primer marido, o Felipe de Tarento, su segundo esposo.

a San Luis seguía en alza, especialmente en las iglesias franciscanas italianas que se decoraban por entonces, dedicando ciclos a su vida. El fresco de Ambrogio Lorenzetti en la sala capitular⁴⁵ de la basílica de San Francisco de Siena, fechado entre 1335 y 1340, recoge el momento en el que el papa recibe al franciscano Luis de Tolosa en una amplia sala gótica decorada con tapices, llena de dignatarios eclesiásticos y de nobles, entre los que figura en primer término el rey Carlos II, con gesto apesadumbrado por la decisión de su hijo de dedicarse a la carrera eclesiástica. No hay ninguna referencia al otorgamiento del obispado de Toulouse en la obra de Lorenzetti, si bien es el momento previo a la concesión en el que Luis se arrodilla con humildad y aceptación ante Bonifacio VIII, que le toma ambas manos a modo de juramento. Representará de forma parecida esta escena el modenés Serafino de Serafini en los frescos de la capilla de San Luis de la iglesia de San Francisco de Mantua⁴⁶, encargados por la familia Gonzaga en 1369, recinto elegido como panteón familiar.

EL CULTO A SAN LUIS EN EL ARTE ITALIANO DEL SIGLO XIV

Numerosas también son las palas de altar del siglo XIV en las que San Luis aparece ya solo, ya en pareja con otro santos acompañando a la Virgen con el Niño o a Cristo en la cruz. San Luis de Tolosa fue el tercer franciscano que alcanzaba la santidad, después de San Francisco y San Antonio. La Crucifixión de Puccio Campana, fresco de la sala capitular (sala de las reliquias) de la Basílica de Asís, fechado hacia 1340, pone al pie de la cruz a los tres santos franciscanos y a santa Clara, junto a la Virgen, San Juan, Pedro y Pablo. Es uno de los primeros frescos que reúne a los tres franciscanos que fueron canonizados en menos de un siglo. San Luis lleva el manto, mitra y báculo sobre el hábito, frente a la sencillez indumentaria de sus compañeros. Simone Martini, Ugolino de Nerio, Giotto, Maestro de Giovanni Barrili, Lorenzo di Bicci, Giovanni Baronzio, Taddeo Gaddi, Puccio Capanna, Spinello Aretino o Japone di Cioni pintaron al santo obispo tolosano. La escultura monumental del siglo XIV incorpora también a San Luis, especialmente la de las iglesias franciscanas (v.gr. San Lorenzo de Vicenza o San Francesco della Vigna de Venecia), y otro tanto sucede con la talla exenta. Muy fina es la estatua en piedra del Maestro de Rieux⁴⁷ y la de varios relicarios, cual el del Museo de Arte de

45 Arrancado y trasladado a una de las capillas de la basílica junto con el del martirio de los franciscanos en 1857. Formaban parte de un conjunto de historias franciscanas que se proyectó para la sala capitular y el claustro del monasterio.

46 El santo viste capa pluvial y mitra y el papa le da a besar su anillo. Serafini también representa al santo como obispo en Toulouse y su muerte.

47 Es una de las primeras figuras del santo tallada en piedra. Jean Tissendier, franciscano en los Cordeliers de Toulouse, obispo de Rieux y bibliotecario de Juan XXII en Avignon, quiso que figurase esta representación del joven santo en su capilla funeraria de Rieux. (Se incluye aquí por su calidad dentro de la escultura *trecentista*, aunque no es una obra italiana).

Cleveland⁴⁸. Fuera del XIV destaca la escultura en bronce, plata, esmalte y cristal de roca de Donatello (1423-1425) por su excelente calidad, antes en Orsanmichele y hoy en el Museo de Santa Croce, Florencia⁴⁹.

SAN LUIS DE TOLOSA EN DOS OBRAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XIV

Sepulcro de Juan II de Aragón, obispo de Tarragona

La Corona de Aragón, que tuvo preso a Luis de Tolosa en Cataluña, será el primer territorio hispano que introducirá su culto en la península merced a las alianzas matrimoniales surgidas con motivo de la liberación de los Anjou. Una obra, posiblemente italiana, que incluye la imagen del santo es el sepulcro de don Juan de Aragón, su sobrino por vía materna, en la seo tarraconense.

Juan de Aragón, tercer hijo de Jaime II y de Blanca de Nápoles, hermana de San Luis, fue destinado a la iglesia desde temprana edad, a los 9 años. Tonsurado por Clemente V, residirá en Avignon. Rigió la sede mitrada de Toledo, pero tuvo que huir del reino castellano en 1326, buscando refugio en el monasterio cartujo de "Scala Dei" en Tarragona. Patriarca de Alejandría y arzobispo de Tarragona, murió en esta ciudad el 19 de agosto de 1334, siendo enterrado en su seo, en el presbiterio, lado del Evangelio, bajo la reliquia de Santa Tecla, llegada a la ciudad pocos años antes, en 1323⁵⁰.

El sepulcro, en mármol blanco con vetas grisáceas, fue realizado en los años inmediatos a la muerte del prelado; se finalizaría en 1337⁵¹. Su autoría se estima napolitana, ya de los hermanos Bertini, responsables del enterramiento de Roberto de Anjou en Santa Clara de Nápoles, bien de Ugo Campione, autor del sepulcro del cardenal Guglielmo de Longis en la iglesia de Santa Maria Maggiore de Bérgamo, o de Tino de Camaino, que, como sabemos, trabajó para el rey Roberto de Anjou durante los últimos trece años de su vida. Estilísticamente es una obra muy afín a este escultor sienés, encajando perfectamente en su producción. La caja reposa sobre dos leones que devoran un animal, un conejo y un perro, respectivamente; la tapa lleva estatua yacente del prelado, revestido de pontifical, con un rostro de plácida sonrisa; un largo epitafio en latín en el frente de la caja

48 Realizado en Toscana a finales del siglo XIV.

49 Ha sido restaurada con motivo de la Mostra "La Primavera del Rinascimento. La Scultura e le Arti a Firenze, 1400-1460", 23 marzo-18 agosto 2013, Palazzo Strozzi, Florencia. *Catalogo della Mostra*, Editorial Mandragora, 2013. (El Catálogo ha elegido para su portada la imagen de esta escultura).

50 Vid. Francesca Español, "La beata Stirps en la Corona de Aragón. Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa, culto e iconografía", *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida, 2008, p. 156.

51 María Rosa Manote Clivilles, "El sepulcre de Joan d'Aragó", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 2003, pp. 1-20. Vid. También A. Franco Mata, "Relaciones hispano-italianas en la escultura funeraria del siglo XIV, *Idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*", Santiago de Compostela, 1988, pp. 99-125.

informa de la vida del finado, mientras al fondo del arcosolio hay cinco imágenes exentas (Museo Diocesano de Tarragona), que corresponden a San Fructuoso, obispo y mártir de Tarragona (otros lo identifican con San Agustín), San Luis de Tolosa, San Luis rey de Francia, Santa Isabel de Hungría, los tres últimos familiares de Don Juan, y Santa Tecla, patrona de Tarragona. En la zona superior del lucillo, dos ángeles elevan en un lienzo el alma del prelado, arrodillada y con las manos juntas en oración. Es recibida por el Padre, que la bendice. San Luis es la figura más joven del grupo, consecuentemente con la edad temprana de su muerte. Va revestido con hábito franciscano y capa pluvial, porta el báculo, partido, y, a juzgar por la posición del brazo (le falta la mano derecha), bendeciría.

RETABLO DE SAN LUIS. SANTA CLARA DE TORDESILLAS

En el convento de Santa Clara de Tordesillas de Valladolid se exhibe un retablo dedicado a San Luis perteneciente al gótico lineal castellano del siglo XIV⁵². Es obra de un artista sin mucha imaginación, que utiliza unos mismos tipos y figuras –facciones, manos, gestos– para representar a distintos personajes, pudiendo ello llevar a una falsa identificación de no ser por la inscripción que corre sobre la escena.



Figura 3. Retablo de San Luis. Convento de Santa Clara, Tordesillas. (Foto tomada de la *Guía del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas*, Patrimonio Nacional, 2003).

ne en su izquierda la corona a la que renunció. Aparece bajo arco trilobulado acogido por otro de medio punto que se apoya en columnas de decorado fuste y capiteles vegetales, estructura arquitectónica que se repite –duplicada– en cada una de las escenas historiadadas, al modo de lo usado en retablos trecentistas y que evoca –junto con las inscripciones– lo visto en las Cantigas.

gestos– para representar a distintos personajes, pudiendo ello llevar a una falsa identificación de no ser por la inscripción que corre sobre la escena.

Preside el frontal o pala la figura de San Luis en el centro, a la que flanquean cuatro escenas –dos por lado– con historias de su vida. El santo, de pie, con acusada frontalidad y hierático, semeja una escultura. Luce en su cabeza mitra y aureola; viste el hábito franciscano bajo la capa pluvial y calza sandalias; bendice con la diestra y sostiene

52 Carmen García-Frías Checa, *Guía. Real Convento de Santa Clara de Tordesillas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2011, p. 67, dedica a este retablo dos escasas líneas como corresponde a una guía. Una bellísima imagen de San Luis, de mediados del siglo XV, figura entre los santos representados en las pinturas del arrocabe del presbiterio.



Figura 4. Retablo de la capilla de San Luis. Catedral de Valencia. (Foto Ruiz Maldonado).



Figura 5. Retablo de la capilla de San Luis (frontón). Catedral de Valencia. (Foto Ruiz Maldonado).

La historia superior a la derecha del santo muestra a un grupo de personas –todas ellas varones, bien trajeados, sentados– que escuchan atentamente al personaje que, desde un escaño en un plano más alto, les habla acompañando sus palabras con el gesto indicativo de la diestra a la vez que sujeta en su izquierda una corona. Este personaje, de rasgos finos, barba y bigote, se toca con un sombrero y viste manto con esclavina. El oyente en primer término responde al orador con el gesto de sus manos, guardando los restantes –uno de ellos con la mano en la mejilla– actitud pensativa. La escena se ha interpretado como San Luis predicando, pero ni la fisonomía ni la indumentaria del protagonista lo hace plausible⁵³. Pensamos en cambio que pudiera tratarse de la comunicación al consejo real por parte de Carlos II de la renuncia de su hijo Luis a la corona, si bien en las ocasiones en

que se trata el tema está presente el santo, cual en la escena del frontal de la catedral de Tarragona⁵⁴ (pañó de lino, bordado con sedas polícromas, oro y plata), dedicado a la vida de San Luis de Tolosa, en la que padre e hijo se encuentran a las puertas de una ciudad amurallada y con importantes edificios, uno frente a otro, acompañados de sus respectivas comitivas⁵⁵.

53 Francesca Español, *op. cit.*, p. 138.

54 105 cm x 310 cm. Este frontal, fechado entre 1440 y 1450, figuró en la Exposición Histórico Europea, celebrada en Madrid en 1892. Hoy se encuentra en el Museo Diocesano de Tarragona (núm. inventario 3296).

55 La composición de los dos grupos recuerda la renuncia de los bienes materiales de San Francisco ante su progenitor. Este paño cuenta además con la escena de la Predicación de San Luis. El santo franciscano se dirige desde el púlpito de una iglesia a los fieles, entre los que se encuentran sus padres sentados en primera fila.

La escena del lado opuesto, izquierda de San Luis, narra la toma del hábito franciscano por el santo, joven, arrodillado, en camisa, las manos juntas, dispuesto a recibirlo. Le rodean los frailes. La escena inferior derecha corresponde a la investidura del santo como obispo: sentado, con mitra, báculo y capa pluvial que le cubre por completo, da su bendición flanqueado por dos eclesiásticos, con mantos y báculos, y en presencia de unos franciscanos que dialogan y señalan al nuevo obispo. Sobre esta narración corre la leyenda: “AQUI : LE : ALCCAN (sic): OBISPO”. Finalmente, la cuarta escena (la inferior de la izquierda) se ocupa de un milagro, lo que no suele faltar en los ciclos dedicados a la vida de los santos. Por la inscripción sabemos que se trata del relacionado con un mercader: “COMO: EL: MERCADERº: LO D/IS: AL/ OS FRAYS”. El mercader irrumpe en el comedor en el que está a la mesa San Luis (detrás de él dos franciscanos), al que se dirige lamentándose de haber perdido su dinero en un naufragio. El santo lo recuperará en uno de los peces que se encuentran en los cuencos sobre la mesa⁵⁶.

SAN LUIS DE TOLOSA. PATRONAZGOS ESPAÑÓLES

San Luis de Tolosa, patrono de Valencia

No es de extrañar que San Luis, patrono de la ciudad, cuente con una capilla en la catedral: la segunda del lado del Evangelio a partir de los pies. La seo valenciana fue remodelada en época neoclásica⁵⁷, momento al que pertenecen las capillas colaterales, levantadas de nueva planta por los arquitectos Antonio Gilabert y Lorenzo Martínez, entre las que se encuentra la dedicada al santo, sustitución de una anterior⁵⁸. Es de planta cuadrada, con cúpula con tambor y pechinas, iluminada por ocho vanos⁵⁹. La decoración en estuco se terminó en 1800 con relieves del escultor José Cotanda Clemente⁶⁰. Una hornacina o edículo acoge el altar principal, entre columnas marmóreas, coronado por un frontón. Preside el altar el busto-relicario de San Luis, revestido con los ornamentos episcopales, que guarda en su interior (visible al público) el cráneo con el maxilar inferior. Protege el busto relicario una vitrina⁶¹ a la que flanquean las esculturas doradas de los padres del santo. Encima de la vitrina un ángel llama la atención del fiel. Bajo el busto, una urna de plata sobredorada y cristal contiene otros restos.

56 El mercader tiene los mismos rasgos y fisonomía de la figura que hemos identificado con Carlos II en la primera escena comentada, si bien su atuendo es ligeramente diferente.

57 J. Berchez, *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia, 1987.

58 El Cabildo acordó levantar las capillas en 1777.

59 Todas las capillas son semejantes; de planta cuadra, excepto dos, que son rectangulares. Se cubren con cúpulas y la organización arquitectónica y decorativa de sus muros son similares.

60 Cotanda murió en 1802, a los 44 años, y en su testamento pidió ser enterrado con el hábito franciscano en el cementerio de la iglesia parroquial de San Esteban.

61 Obra de José Cotanda en sustitución del relicario o relicarios destruidos en la Guerra de la Independencia. A este artista pertenecen todos los relieves en escayola de la capilla.

Corona el altar de San Luis un frontón, cuyo tímpano se adorna con relieves que presentan las insignias prelaticias (mitra, cruz y báculo) y un escudo con la flor de lis de la casa real francesa. En las vertientes del frontón toman asiento sendas mujeres, alegorías de la Castidad (izquierda) y de la Humildad (derecha). La primera luce un sol en el pecho y porta una tórtola y una rama de laurel, que falta; la segunda cruza las manos sobre el pecho, sostiene una pelota, símbolo de la humildad⁶², y desdeña una corona a sus pies. José Cotanda, autor de estos relieves, sigue en las alegorías al Ripa⁶³. Sobre el frontón se plasma la Glorificación del santo en el cielo, de rodillas, con ropas pontificias, como en éxtasis, sobre nubes y en compañía de ángeles, deslumbrado por divino resplandor. Un franciscano en el plano terrestre, arrodillado, es testigo de la bienaventuranza del San Luis.

Presidía el altar principal un lienzo bocaporte ajustado a la hornacina debido a José Vergara Gimeno, por el que cobró 250 pesos en 1796⁶⁴, en el que San Luis renuncia a la corona en favor de su hermano en presencia de sus padres y de otros personajes. Este lienzo y otros dos de los altares laterales con iconografía del santo (obras también de Vergara) desaparecieron en 1939. Afortunadamente se conservan los bocetos *de presentación* de los tres lienzos, que se ajustan al resultado final según la documentación gráfica existente (fotografías) y permiten hacerse una idea de las obras perdidas. El boceto de la renuncia de San Luis al trono (óleo sobre tela, 0,61 x 0,31 m⁶⁵) se encuentra en Zaragoza, en la colección de la Real Sociedad Económica de Amigos del País⁶⁶. Muestra al santo de pie, de tres cuartos de perfil, revestido de pontifical, cruz pectoral y mitra, a punto de imponer la corona en la cabeza de su hermano situado en una grada inferior. Roberto guarda una actitud recogida, las manos en el pecho, la cabeza inclinada, e inicia una genuflexión. El futuro rey, con espada al cinto, viste sus mejores galas bajo manto forrado de armiño que es sostenido por un pajecillo. Un cortesano, arrodillado en primer término, presenta en una bandeja el cetro y el orbe. Acompañan a los dos hermanos sus padres (los reyes María de Hungría y Carlos de Nápoles), un notario, que toma nota del acto, y otra pareja. Esta importante decisión de la renuncia al trono de San Luis se une con su triunfo espiritual.

62 *porque cuanto más se lanza a tierra tanto más se eleva*, según C. Ripa.

63 Tratado de Iconología, publicado en 1593. *Vid.* Cesare Ripa, *Iconología*, 2 tomos, Madrid, Akal, 1ª ed., 1987.

64 Miguel-Ángel Català i Gorgues, *El Pintor y Académico José Vergara (Valencia, 1726-1799)*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport. Secretaria Autonòmica de Cultura, 2004, p. 277 y Apéndice documental, XXX, p. 333

65 *Vid.* Miguel-Ángel Català i Gorgues, *op. cit.*, p. 277.

66 El hijo del artista regaló este boceto *de presentación*, junto con el de la "Última comunión de San Luis", a la Academia de San Luis de Zaragoza en 1828 como recuerdo del nombramiento que esa corporación había hecho a su padre. Esta donación hubo de repartirse en 1868 al separarse la Academia de San Luis de la Sociedad Aragonesa de Amigos del País. En la Sociedad Aragonesa se encuentra el boceto de la "Renuncia de San Luis" (agradezco al profesor Domingo Buesa Conde la fotografía que ilustra esta publicación); el de la "Última Comunión" no figura actualmente en los fondos de la Academia de San Luis según me ha confirmado la conservadora del Museo de Zaragoza.

Un ángel mancebo baja del cielo portador de azucenas, símbolo de castidad, a la par que sostiene una diadema de rosas blancas ayudado por un angelillo. Cabecillas de querubines asoman entre nubes iluminadas por un resplandor que alcanza a los dos protagonistas. Este boceto tiene similitudes compositivas con otra obra de Vergara, la “Fundación de la Orden de la Merced por San Pedro Nolasco”, 3,30 x 3,58 cm. (Depósito del Museo de Bellas Artes en el Monasterio de El Puig).

Vergara tuvo en cuenta la célebre tabla de Simone Martini al incluir en un mismo lienzo la coronación de los hermanos, pero se inspira estéticamente en modelos clasicistas italianos del siglo XVII. Vergara no exalta el hábito franciscano oculto bajo el alba, como lo hace Martini. Ambos pintores hacen obispo a San Luis en su renuncia al trono, cuando aún no lo era, pero es licencia comprensible para evocar elementos y momentos importantes de la vida del santo. También los dos artistas le presentan como protagonista de la coronación de Roberto, hecho que no ocurrió, pues aún vivía el rey Carlos II de Nápoles, padre de ambos.



Figura 6. San Luis lavando los pies a un mendigo. Boceto de José Vergara Gimeno. Museo de la Real Academia de BBAA de San Fernando, Madrid (Foto cedida por esta Institución).



Figura 7. Renuncia de San Luis al trono. Boceto de José Vergara Gimeno. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Zaragoza. (Agradezco al profesor Buesa Conde esta ilustración).

Las costaneras de la capilla se adornan con encasamentos y pilastras de orden corintio (estriadas las que flanquean el arco que acoge, a uno y otro lado, un altar). Los lienzos actuales de estos altares, con "San Antonio Abad" (1795)⁶⁷, de Vicente López, en el de la izquierda, y "Nuestra Señora de Guadalupe" (1747), del mejicano José de Ibarra, en el de la derecha, reemplazaron los lienzos perdidos en la guerra civil, en los que se veía respectivamente a "San Luis lavando los pies a un mendigo" y la "Última comunión de San Luis". Conocemos también sus composiciones por los bocetos *de presentación*⁶⁸, óleos sobre tela. El boceto de "San Luis lavando los pies a un mendigo"⁶⁹ se exhibe en el Museo de la Real Academia de San Fernando, sala 8 (capilla), junto con otras obras *de presentación* de Vergara ("El Ángel de la Guarda", "San Juan Nepomuceno" y "Apóstol bautizando"). En el boceto del Lavatorio centra la composición la figura del santo, manco, vestido con ropas nobiliarias y aureola, a los pies de un mendigo de rostro noble y facciones que coinciden con las que Vergara caracteriza a Cristo en otras obras suyas, coincidencia sin duda aquí intencionada para hacer ver a Cristo en el pobre. Tres mendigos más esperan su turno en actitud reverente. También su efigie recuerda la usada por Vergara para los apóstoles. El santo es atendido por cortesanos, que acuden con agua, mientras un pajecillo guarda la capa de San Luis. Al fondo se ve un comedor con dos personajes. Un resplandor muy luminoso inunda la zona superior, rota por una gloria con ángeles y querubines.

La "Última comunión de San Luis de Tolosa" la conocemos por el boceto de presentación, como se ha dicho⁷⁰. El santo recibe el viático de manos de un sacerdote, con capa pluvial, asistido por dos acólitos y en presencia de otros personajes que portan cirios. San Luis, con escasas fuerzas, arrodillado, ayudado por un clérigo a su espalda, toma la comunión. Viste hábito franciscano con sencilla cruz pectoral de madera. En el ángulo inferior derecho están depositados la mitra y el báculo. En la zona superior se repite una gloria con angelillos capitaneados por un efebo que agita un incensario⁷¹.

67 El lienzo (junto con el de la Huida a Egipto del mismo pintor) se encuentra en la exposición "La Luz de las Imágenes, *Pulchra Magistri*. El esplendor del Maestrazgo en Castellón, Culla, Catí, Benicarló y Vinaròs", 13 diciembre 2013-noviembre 2014. Agradezco al canónigo don Jaime Sancho Andreu, conservador del Patrimonio artístico, que me permitiera sacar fotografías de la capilla.

68 Los bocetos miden 61 x 33 cm y 61 x 32 cm respectivamente (sin marco).

69 El boceto fue donado por el hijo de Vergara a la Academia de San Fernando de Madrid (nº 28 de inventario), remitido desde Valencia el 7 de noviembre de 1840 en agradecimiento al nombramiento de su padre como académico de honor y para que se mantuviera su memoria.

70 Vid. la nota 66 y David Gimilio Sanz, "Los bocetos de José Vergara. Entre la tradición y la modernidad", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tom LXXIX, Castellón 2003, pp.295- 296. De este mismo autor, *José Vergara 1726-1799. Del Tardobarroco al Clasicismo Dieciochesco*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport., 2005, p. 154. Miguel-Ángel Català i Gorgues, *op. cit.*, pp. 278, 279 y 334.

71 Vergara cobró 250 pesos por cada uno de los tres lienzos en 1796.



Figura 8. Voto de castidad de San Luis, relieve de José Cotanda. Capilla de San Luis. Catedral de Valencia. (Foto Ruiz Maldonado).

su mayor parte por humedades, se conoce por la descripción de David Villaplana⁷³: El santo, con el torso desnudo y arrodillado, con escenografía similar a la de la escena anterior (crucifijo, calavera y cortina) se flagela con una cadena, todavía visible, al igual que la cabeza de un caballero presente en la flagelación. Los relieves de las otras dos pechinas fueron sustituidos a mediados del siglo XX por la “Anunciación” y el “Traslado de la casa de la Virgen a Loreto”, momento en que se cambió la adscripción de la capilla a la de Nuestra Señora de Loreto⁷⁴, de nuevo hoy recuperada para San Luis.

Juan de Ribera, que también sería canonizado, regaló la lámpara de plata que debía arder continuamente en el altar de San Luis con cera pagada por el Real Colegio Seminario del Corpus Christi, o Colegio del Patriarca, que había fundado.

Francia reclamó las reliquias de San Luis a la seo valenciana en diversas ocasiones sin ningún éxito. En 1956 el arzobispo de Valencia, Marcelino Olaechea y Loizaga, y el de Marsella, Jean Delay, lograron el acuerdo de la donación de dos vértebras para la iglesia de los Agustinos de Marsella, donde llegaron el 24 de junio de ese mismo año, pero fueron robadas en 1993.

SAN LUIS, PATRONO DE MÁLAGA

El patronazgo data de la época de los Reyes Católicos, cuando recuperaron la ciudad después de siete siglos de dominio islámico. La conquista ocurrió el 18 de agosto

72 Dato tomado de David Gimilio Sanz, *José Vergara 1726-1799. Del Tardobarroco al Clasicismo Dieciochesco*, op. cit., p. 154.

73 “Las capillas colaterales de la catedral de Valencia: restitución y lectura de sus programas iconográficos”, *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, nº. 6, 1995, pp. 115-134.

74 J. A. Oñate, “Las capillas neoclásicas de la catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, pp. 95-96.

de 1487, pero los monarcas no entraron en la ciudad hasta el día siguiente para hacer coincidir la fecha con la festividad de San Luis de Tolosa, al que quisieron honrar en agradecimiento por tan importante plaza. Los monarcas fundaron la capilla militar "de los Escaladores", cuerpo de élite, bajo la advocación del santo en la fortaleza de Gibralfaro. Y también fundaron dos años más tarde el Monasterio de San Luis el Real⁷⁵. A partir de entonces la ciudad conmemoraba a lo grande a su patrón San Luis los 19 de agosto, día festivo, con procesión que partía de la plaza de la catedral y se dirigía a la capilla castrense, procesión organizada por los dos Cabildos, el municipal y el eclesiástico, presidida por el Estandarte de la ciudad. Cuando esta capilla de Gibralfaro se arruinó, la ceremonia religiosa pasó a celebrarse en la iglesia de Santiago. La procesión de San Luis tenía la misma importancia que la de la Inmaculada y la de los otros dos santos patronos, Paula y Ciriaco. En 1714 el Cabildo Municipal de Málaga, en sesión celebrada el 20 de agosto, quiso tener una reliquia del San Luis para lo que se decidió pedirla a la catedral de Valencia. Esta concesión se logró en 1720⁷⁶ mediante la Bula correspondiente. La procesión y festividad se mantuvieron hasta el siglo XIX, quedando después reducidas a una misa en la catedral y a una procesión claustral de la reliquia⁷⁷.



Figura 9. Vida penitente, relieve de José Cotanda. Capilla de San Luis. Catedral de Valencia. (Foto Ruiz Maldonado).

San Luis de Tolosa contribuyó con su santificación a la mayor gloria del reino de Nápoles, que se convirtió en el siglo XIV en un estado pujante gracias al gobierno de Roberto el Sabio, que le dio la estabilidad necesaria para el crecimiento de las artes. No es propósito de este estudio subrayar una vez más la importancia de los monumentos funerarios en el reino, pero, sin duda, forman un apartado singular los pertenecientes a la familia real y su entorno. La devoción al obispo tolosano perdurará hasta finales del siglo XVIII. En

España su mecenazgo malagueño y valenciano convertirá a la catedral de Valencia en poseedora de las reliquias más importantes del santo, con capilla en la que se le rinde culto y devoción.

75 Se encontraba en la actual plaza de San Francisco.

76 El marqués de Villadaria, capitán general de Valencia, se ocupó de las diversas gestiones.

77 A finales del s. XVIII otro edificio se pone bajo la advocación del santo, el Hospital Real de San Luis en la Alcazaba, creado en 1794 para atender a los heridos de la guerra contra los franceses. *Vid.*, F. García Gómez "Las capillas de San Luis en Gibralfaro y de San Gabriel en la Alcazaba, *Boletín de la Sociedad de Amigo de la Cultura de Vélez-Málaga*" 2010, pp. 69-76.