

San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente o San Francisco de Borja y el moribundo impenitente

Francisco de Goya y Lucientes

1. Catedral, de Valencia, capilla de San Francisco de Borja.
Óleo sobre lienzo, 350 x 300 cm. 1788

Obra no expuesta

2. Boceto, óleo sobre lienzo (borrón preparatorio), 38 x 29
cm. 1788

Madrid, colección particular del Marqués de Santa Cruz. Procede de la Colección Acebal y Arratia

3. Dibujo, Carboncillo sobre papel verjurado agrisado, 35 x 27 cm. 1788

Inscripción: El Condenado. Primer pensamiento de Goya para el cuadro de la cat. De Valencia.

Madrid, Museo del Prado

Obra no expuesta

BIBLIOGRAFÍA

Carderera (1838), p. 632; Zapater (1863), p. 39; Yriarte (1867), p. 66, 67; Viñaza (1887), p. 201; Araujo (1889), p. 107; Sentenach (1895), p. 199; Lafond (1902), pp. 48, 101; Loga (1903), n° 40; Calvert (1908), p. 169; Beruete II (1917), p. 34; Mayer (1925), p. 59; Lafuente (1928), n° 13; Gonzalez Martín (1928), pp. 41, 46; Desparmet (1928-50), n° 83; Sánchez Cantón (1946 I), pp. 293, 294; Sánchez Cantón (1946 III), p. 39; Sánchez Cantón (1951), p. 41; Sánchez Cantón (1954 II), p. 445; Nordström (1962), pp. 66-70; Glendinning, 1963, n° 67; Held (1964), n° 15; Guinard (1970), p. 266; Gudiol (1970), n° 259; Gassier (1974), n° 244; de Angelis (1974), n° 227; Catalá (1978), pp. 49-53; Baticle (1980), n° 19; Camon Aznar (1981), pp. 62-63; Morales y Marín (1990), n° 12; Mena-Wilson (1993), pp. 150-151; Licht (2001), p. 62; Benito-Mena-Navarrete (2002), pp. 96-102; Schuster-Klaus-Mena (2005).

EXPOSICIONES

Madrid, 1928, n° 13; Londres, 1963, n° 67; París, 1979, n° 19; Madrid, 1983, n° 12; Oslo, 1996, n° 58; Londres, 1994, n° 17; Madrid, 1993, Berlín, 2005.

Este pequeño lienzo fue realizado por Goya como estudio preliminar de una de las dos obras de grandes dimensiones que hacia 1787 le habían sido encargadas para los muros laterales de la capilla de San Francisco de Borja, en la catedral de Valencia.¹

Como se comenta en la ficha correspondiente al otro boceto relacionado, el encargo había sido iniciativa de una descendiente de aquella noble familia de Gandía, Josefa Téllez Girón, entonces duquesa de Osuna, quien conocía bien el talento del artista aragonés. Y si la escena escogida para la primera de las dos obras debía ilustrar la renuncia del santo a la vida familiar, la idea de esta otra era, en cambio, presentarlo ya inmerso de lleno en el ejercicio espiritual. Dos momentos de importancia narrativa si se quiere secundaria, en relación con la escena central que estaría representada en el altar mayor: la conversión de San Francisco de Borja, realizada por Mariano Salvador Maella en aquellas mismas fechas —también presente en esta exposición—. Sin embargo estas dos escenas conminarían a Goya a expresarse en dos registros muy distintos, el más barroco que predominó en sus obras eclesiásticas y cortesanas y otro más romántico que asumiría en la segunda mitad de su vida, en obras realizadas por su propia iniciativa.

La escena a la que nos referimos en este caso representa a San Francisco de Borja vestido con el hábito jesuita y portando un crucifijo que milagrosamente expulsa la sangre de Cristo en dirección a un hombre agonizante con la previsible consecuencia de salvarle de los demonios que le acechan.

Al cotejar esta escena con la literatura hagiográfica, puede deducirse que Goya ha recreado una sín-

1. El que retrata a San Francisco de Borja despidiéndose de su familia, también presente en esta exposición.



tesis de algunos de los milagros más frecuentes y espectaculares que se le atribuyen al santo jesuita y de esa manera logra una escena que pueda considerarse emblemática del ejercicio espiritual de Francisco de Borja en su vertiente más radical, más mística y sobrenatural. Si se toma como principal fuente documental en tiempos del artista el exquisito y extenso texto de Álvaro Cienfuegos publicado en el primer tercio del siglo XVIII, se halla una variedad de encuentros demoníacos, exorcismos y resucitaciones de difuntos, todos de gran prestancia para su traducción a imágenes de gran impacto visual y aceptación popular.² Veamos algunos ejemplos:

“En Valladolid halló también sobre su cama al demonio con terrible aspecto, compendiado en un monstruo denegrido todo el corazón del infierno: los ojos centelleando humo; y la boca parecida a la de un horno ardiendo.”³

“...otro día salía de su aposento, armando con la señal de la cruz el rostro, tropezó al hermano Marcos, a quien preguntaba turbado si hubiese visto un formidable Demonio de estatura deforme, y negro, que aterraba con el bramido? Apenas hizo esta pregunta quando se corrió Borja de aver mostrado alguna cobardía contra vn enemigo, que le vence mas el mas osado. Bolbio al campo de batalla a combatir con la fiereza toda, resuelto a chocar con exercitos de monstruos, que hallase escuadrados en la campaña, y con todos los espíritus del infierno que doblasen a su vista: mas apenas halló enemigo, porque volvió la espalda el demonio.”⁴

“Llegò Borja presuroso, y entrando a la triste quadra, donde yacia aquel Narciso, le dixerón las Parientas, que havian concurrido a la lastima

de este acaso, y reconocian por instantes el rostro, y el pulso: Ya no hay que hazer aqui Padre Francisco, porque ya hà espirado. Mas estava aùn caliente el cadaver hermoso...Acercóse al lecho el prodigioso Francisco, y tomando la mano al muerto, ...dobló ambas rodillas en el suelo, clavó los ojos en un Crucifixo: observando aquel noble concurso que se le abrasaba el rostro: y al mismo tiempo empezò a calentarse, y a revivir la esperanza en el pecho, antes que bulliese el difunto El qual abrió los ojos con dulcísimo alhago...”⁵

La escena presentada por Goya parece pues sintetizar varias de estas historias de demonios y resurrecciones con intermediación de crucifijos cargados de poder. Sin embargo, además de la anécdota narrada, la composición de la escena ofrece una interpretación gráfica de la dualidad del bien y el mal, del santo y el pecador, a través de la clara división del formato en dos mitades. Del lado izquierdo, el cortinaje mantiene la penumbra en la que habita el mal. En esa mitad donde yace el moribundo con el cuerpo rígido y el gesto atormentado, acechan los demonios. La mitad derecha, en cambio, en la que penetra la luz por el ventanal circular, es plenamente ocupada por la figura de San Francisco de Borja. El límite entre ambos espacios, situado exactamente en la mitad del formato, queda definido por el crucifijo que empuña el santo, verdadera barrera entre la luz y la oscuridad, según insinúa la prolongación del cortinaje justo por la parte superior de la cruz.

Acaso por su esencia básicamente sobrenatural, esta escena resulta de un sabor radicalmente diferente a la representada en el otro lienzo de la misma capilla.

2. Véase, por ejemplo, el capítulo III del libro séptimo de *La heroyca vida, virtudes y milagros del grande San Francisco de Borja*. Sólo el mero título es suficiente para demostrar la pertinencia de una imagen de este tipo como representativa del señorío espiritual ejercido por el santo, en contrapartida a su renuncia al señorío terrenal: “Imperio que tuvo sobre los demonios, lanzando a muchos de los cuerpos, y temblando con solo invocar su nombre aquellos espíritus revelados. Innumerables ocasiones en que la humildad de Borja fulminó embuelta en humo de soberbia. Desprecio frecuente con que le trataba, burlándose de su fiereza, de su estruendo, y de su rabia” (la ortografía es la original).

3. CIENFUEGOS, A.: *La heroyca vida, virtudes y milagros del grande San Francisco de Borja*, Madrid, 1726, p. 565 (la ortografía es la original).

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 568.

El dibujo previo que se ha conservado revela un cambio notable desde su planteamiento inicial hasta el resultado final obtenido, y con ello, una exploración más profunda del artista en la búsqueda de las formas a emplear y de lo que desea comunicar.

Goya parte de una primera idea visualmente más afín al tradicional mundo barroco y con ello más similar a la estética del otro lienzo de la capilla: en el dibujo a carboncillo sobre papel claro, el santo figuraba de perfil y en diálogo con el moribundo; éste aparecía más serenamente yacente en el lecho sin la rigidez que exhibe la pierna derecha en el boceto y en el lienzo final; la cruz es simplemente mostrada por el santo sin que de ella emane la milagrosa sangre y sobre el lecho sobrevolaban querubines mientras un demonio alado, exorcizado por el santo, huía por la ventana.

Sin embargo, para el momento de realización del borrón en óleo, Goya ha encontrado una resolución mucho más personal e impactante de la escena, tanto, que hace que este boceto y su correspondiente lienzo se hayan convertido en piezas claves para la interpretación de su peculiar evolución artística. Y es que el aragonés retrata aquí, por primera vez, sus monstruos infernales, esos que volverán a aparecer unos diez años después —tras su enfermedad—, en las escenas de brujería que pinta precisamente para los mismos Osuna entre 1797 y 1798 y en los *Caprichos*, serie de aguafuertes en la que trabaja durante esa misma época. Será precisamente a través de estos temas y su peculiar tratamiento formal que se evidenciará más claramente la voluntad rupturista de Goya con el mundo académico. Una ruptura que continuará su evolución hasta la serie de *Los disparates* (h.1815-1823) y en las casi simultáneas *Pinturas Negras* (h. 1820) en las que se diversifican las figuras grotescas bajo un similar ambiente nocturno y violento.

Así pues, no es posible evadir la evidente relación entre esta escena de demonios que acechan a un moribundo y la famosa imagen que el mismo

autor creara como frontispicio de la serie de los *Caprichos*: “El sueño de la razón produce monstruos”. En uno y otro caso, fantasiosos y terroríficos seres, semejantes a gatos y a murciélagos gigantes, acechan al débil. Afortunadamente en ambos casos persiste la esperanza de que la bondad —encarnada por San Francisco de Borja—, o la razón —según reza la frase en el grabado—, intervenga en salvación de la víctima. La escena creada para la capilla de San Francisco de Borja permite afirmar que los seres infernales no aparecen en el mundo de Goya a causa de su enfermedad, de sus despechos amorosos, o de sus decepciones políticas, sino que formaban parte de sus recursos mentales y era capaz de recurrir a ellos en pleno uso de sus facultades siempre que estuvieran justificados por las necesidades expresivas del relato a plasmar.

Goya consigue, tanto en el boceto, como en el lienzo final alusivos a este episodio de la vida de San Francisco, una escena terrorífica no sólo por la presencia efectista de los monstruos, sino por el propio rostro del moribundo en el que retrata “la reacción humana individual en ese último segundo que precede al terrible hecho que es la muerte.”⁶ En el caso del boceto, mucho más que en el lienzo final, el rostro del santo que presencia el milagro se hace eco de ese terror. Un gesto fidelísimo a la realidad psicológica del personaje homenajeado, si recordamos la terrible anécdota que llevó al duque de Gandía a decidir sobre su renuncia mundana: se cuenta que Carlos V le encomendó acompañar al cadáver de su esposa, la emperatriz de Portugal, para su entierro en la catedral de Granada. Tras el viaje, Francisco de Borja hubo de abrir el ataúd y comprobar que la bella y joven emperatriz era un espantoso cuerpo en descomposición. Así, decidió “no servir más a señor que se pueda morir.”

Pese a la gran similitud compositiva entre el boceto y el lienzo definitivo, puede afirmarse en este caso —más que en el del boceto correspondiente a *La Despedida*—, que el mayor contraste pictórico que re-

6. NORDSTRÖM, F.: *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*, Madrid, 1989, p. 91.

sulta del estilo abocetado de Goya favorece el tipo de expresividad de este relato: la espectral iluminación de la escena resulta más sobrecogedora, el moribundo más sufriente y el santo más sorprendido ante la muerte, los demonios y el milagro. No en vano cuando Goya asumió de manera más radical este tipo de temas, el tratamiento formal acabó asumiendo definitivamente el abocetamiento de la técnica.

Sin que medre el reconocimiento al personalísimo estilo de su autor, se ha aceptado que la escena guarda paralelismos con la obra de algunos pintores prerrománticos contemporáneos a Goya como es sobre todo el caso de la escena de *La Pesadilla* de Heinrich Füssli, de 1781, muy difundida entonces mediante reproducciones por toda Europa. Una relación ésta, que enriquece la lectura de la obra, al permitir entenderla como parte de un movimiento expresivo que rebasa la propia intimidad creativa de un único artista.

Por último, contribuye en la apreciación y comprensión de las dos obras de Goya sobre la vida de Francisco de Borja— el conocimiento de la ubicación a la que estaban destinados. Ambos estarían situados por encima de la altura de los ojos del espectador, por lo que serían contemplados desde abajo. Por eso ambas composiciones incorporan a sus propias perspectivas ese punto de vista un tanto forzado de abajo hacia arriba (*di sotto in su*), que provoca en el espectador una percepción más verosímil de la es-

cena. Por otra parte, por su ubicación en la capilla, ambos lienzos serían contemplados con luz lateral, y en ambas composiciones es notoria la incorporación de esa misma disposición lumínica en *La Despedida*, desde el lado izquierdo, y en *El moribundo* desde el lado derecho.

Ha sido comentada en la historiografía especializada la relación de la ubicación de las obras con la propia selección de Goya como autor de este encargo. Como se mencionó al principio, la duquesa eligió a Maella, pintor de estilo más tradicional, como autor del cuadro destinado al altar mayor de la capilla, mientras que a Goya, pintor al que conocía mucho mejor y a cuyo estilo más irreverente era más aficionada, prefirió encargarle las obras laterales. La explicación parece estar en que en esta ubicación lateral las obras resultaban mejor iluminadas y a la vez menos sometidas al riguroso escrutinio de las autoridades eclesiásticas.

En cualquier caso, mientras ambos lienzos aún decoran magníficamente la capilla de San Francisco de Borja contribuyendo a la preservación del recuerdo de su existencia y de su culto, sus respectivos bocetos son de un valor incalculable para la historia del arte como piezas claves en el proceso de evolución de la pintura hacia la modernidad.

XIMO COMPANY Y M.^a ANTONIA ARGELICH

