

CONSIDERACIONES EN TORNO A «EL CONDENADO» DE GOYA

En 1786, Doña María Josefa Pimentel y Téllez Girón, Marquesa de Peñafiel, Condesa-Duquesa de Benavente y Gandía, y Duquesa de Osuna consorte, que era descendiente de San Francisco de Borja, encargó tres lienzos destinados a la capilla de su ilustre antepasado en la Catedral de Valencia. Dos de ellos fueron encomendados a Goya, «San Francisco de Borja despidiéndose de su familia» y «El condenado»; destinados respectivamente a los laterales izquierdo y derecho de la capilla. El tercero, obra de Salvador Maella, titulado «La conversión del Duque de Gandía», ocupa el lugar central.¹

Los tres cuadros de la Capilla de San Francisco de Borja configuran un programa iconográfico destinado a glosar y exaltar la figura del santo jesuita. El asunto de la conversión representado por Maella constituye uno de los ejes centrales en la advocación religiosa de San Francisco; por lo que su inclusión en este programa está totalmente justificada. La selección temática en los lienzos goyescos suscita algunas cuestiones que hemos procurado inquirir para el caso particular de «El condenado».

Se acepta de manera general que fue la Duquesa de Osuna quien sugirió estos temas a Goya. Esta apreciación no ofrece ninguna duda en el caso del cuadro «San Francisco de Borja despidiéndose de su familia», en donde parece recogerse el momento de la vida de San Francisco en que el santo renunció a sus bienes y títulos en 1551, en favor de su hijo mayor Don Carlos; y abrazándole se despide de él y del resto de su familia. La duquesa quiso así resaltar su relación de parentesco con el santo jesuita, de quien se sentía muy orgullosa.²

En primer lugar, —y por lo que respecta a «El condenado»—, ha menester precisar que no existe plena unanimidad sobre el título del cuadro.³ Este hecho no es intrascendente, ya que es un reflejo de la diversidad de criterios existentes acerca de su significado.

Resulta sorprendente que ningún trabajo realizado en los últimos años acerca de la obra pictórica

de Goya titule a este cuadro como «El condenado», y haya que remontarse en el tiempo para encontrar esta denominación. Una de las más antiguas alusiones a este lienzo es la recogida en la conferencia que Don Pedro Luján de Silva y Góngora remitió a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1795, en la que denomina a esta obra «Condenado de la Seo».⁴ Tramoyeres Blasco, en 1900, titula al cuadro «El Condenado».⁵ Sanchis i Sivera, en 1909,

(1) Sobre la Capilla de San Francisco de Borja en la Catedral de Valencia, Cfr. Sanchis y Sivera, J.: *La Catedral de Valencia*, guía histórica y artística, Imp. Vives Mora, Valencia, 1909, pp. 270-276; Nordström, F.: *Las pinturas de Borja en la Catedral de Valencia*, en Goya, Saturno y la Melancolía, Ed. Visor, Madrid, 1989, pp. 75-91; Wilson, J.: *Capilla de San Francisco de Borja*, Catedral de Valencia, en el catálogo de la exposición Goya: el Capricho y la Invención, Museo del Prado, Madrid, 1994, pp. 146-151.

(2) Cfr. Nordström, J., Op. cit., p. 78, et altri.

(3) Cfr. Gudiol, J., que acuña diferentes títulos, en publicaciones distintas: «San Francisco de Borja exorciza a un moribundo endemoniado», en Goya, Ed. Labor, Barcelona, 1974, p. 88; «San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo», en Goya 1746-1828, Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1980, n.º de catálogo 243; «El moribundo impenitente», en Catálogo de Goya, Ed. Electa España, Barcelona, 1992, p. 19; Gracia, C., «Exhortació al moribund» en su *Història de l'Art Valencià*, Edic. Alfons El Magnànim, València, 1995, p. 328; Moffit, J., «San Francisco de Borja exorcizando a un moribundo endemoniado» y también «San Francisco de Borja y el moribundo impenitente» en Goya y los demonios, *Revista Goya* n.º 163, Julio-Agosto, Madrid, 1981, p. 13; y «Exorcismo de San Francisco de Borja», en *Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya*, *Revista Goya* n.º 215, Marzo-Abril, Madrid, 1990, p. 287. Camón Aznar, J., en *Francisco de Goya*, Tomo II, Instituto Camón Aznar, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1981, pp. 62-66, emplea tres denominaciones diferentes: para el dibujo previo, «Dibujo para el cuadro de San Francisco de Borja y el moribundo impenitente»; el boceto, «San Francisco de Borja dando la absolución a un moribundo»; y para el cuadro, «San Francisco de Borja y el moribundo blasfemo».

(4) *Actas de la Real Academia*. Impresor Benito Monfort, Valencia, 1796, p. 28.

(5) Tramoyeres Blasco, L.: «Goya en Valencia», en *Almanaque Las Provincias*, 1900, p. 156.

emplea la misma acepción.⁶ Es significativo el hecho de que aparezca en la parte inferior del dibujo previo a este cuadro (fig. 1, Museo del Prado) la siguiente inscripción que, —aunque no se considera que fuera realizada por Goya—,⁷ pudo ser coetánea: «El condenado, Primer pensamiento de Goya para la Catedral de Valencia».



Figura 1: «El Condenado»: Dibujo Previo (Museo del Prado)

El lienzo ha sido objeto de interpretaciones erróneas. Quizás ello sea debido tanto a la confusión en su denominación como al hecho de considerar que el dibujo previo representa el mismo tema que el cuadro definitivo. En el dibujo preparatorio, aparece San Francisco de pie junto al lecho del moribundo con un crucifijo en su mano derecha, mientras que un diablo alado huye. Tres querubines revolotean en la parte superior de la composición. En nuestra opinión, el significado del dibujo no deja lugar a dudas: se trata de la eterna lucha entre el Bien y el Mal; saldándose esta batalla en favor de las fuerzas celestes benefactoras. Ante la presencia del santo con el crucifijo, el derrotado diablo emprende

su huida. La inclusión del trío de querubines en la composición es de gran trascendencia, pues anuncia la salvación del moribundo. No debe sorprendernos la circunstancia de que el santo asistiera y ayudara al moribundo a reconciliarse con Dios, toda vez que constituyó una práctica habitual en su misión apostólica. La posible influencia temática del tratado medieval del «Ars Moriendi» que Moffit afirma encontrar en el cuadro, si la hubiere, solamente podría ser aplicada a este dibujo.⁸

En el boceto (fig. 2, Col. Marqués de Santa Cruz, Madrid) y en el cuadro definitivo (fig. 3, Catedral de Valencia), el dramatismo y la tensión existentes en ambas composiciones contrastan con la feliz quietud que se respira en el dibujo. En lugar de un diablo temeroso en franca huida, hacen acto de presencia varios demonios poderosos y amenazadores, quienes toman posiciones tras el lecho del moribundo, esperando ansiosos recibir el ánima del condenado. Los tres querubines han desaparecido. San Francisco porta el crucifijo, y de las llagas de Cristo mana un chorro de sangre que baña el rostro y el cuerpo del moribundo.

Goya recoge también en este caso un hecho milagroso realizado por San Francisco de Borja, aunque de significado muy distinto al anterior. El enfermo no está a punto de recibir una transfusión milagrosa, ni se está representando el momento de la Extremaunción; tampoco se trata de un exorcismo, como opinan algunos investigadores. Los demonios no han salido del cuerpo del individuo, sino que se encuentran esperando su ya inminente muerte para arrebatarse su alma. El tema que Goya representa es el de la condenación del moribundo. El milagro de la sangre de Cristo no es para redimirle, sino para reafirmar su condena.

El Padre Juan Eusebio Nieremberg, religioso de la Compañía de Jesús, escribió en 1643 un libro sobre la vida de Francisco de Borja, Beato in illo tempore. Nieremberg, de manera exhaustiva, recoge los milagros atribuidos al Beato Francisco de Borja, en aras de su posterior canonización, la cual tuvo lugar en 1671. Entre los milagros que prolijamente relata,

- (6) Sanchis i Sivera, J., Op. cit., p. 273.
 (7) Gassier, P. y Wilson, J.: *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, Editions Vila, París, 1970, p. 79.
 (8) Moffit, J.: Goya y los demonios, en *Revista Goya* n° 163, Julio-Agosto, Madrid, 1981, pp. 13-23; y *Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya*, en *Revista Goya* n° 215, Marzo-Abril, Madrid, 1990, pp. 282-292.



Figura 2: "El Condenado":
Boceto (Colección Marqués de Santa Cruz, Madrid)

y bajo el epígrafe «Va el bienaventurado Padre Francisco acompañado de Cristo a convertir un caballero», se encuentra la fuente temática del boceto y el cuadro:

«El caso que ahora quiero decir es de igual desconsuelo que ejemplo, para que teman todos perder la vergüenza á Dios en el pecar, no les suceda tan mal que caigan en semejante obstinación á la que ahora contaré conforme á lo que se dice en las informaciones del santo varón Francisco de Borja para su canonización. Fué el caso muy particular y tremendo lo que aconteció al siervo de Dios pasando por una ciudad de estos reinos donde estaba una persona muy principal y de cuenta, muy enfermo y cercano a la muerte, el cual había sido hombre de vida muy perdida y estragada, y estando en aquel paso estaba tan duro y rebelde de emplear el poco tiempo que le quedaba de vida en satisfacer con verdadera penitencia por sus culpas, que ninguna otra cosa tenía más olvidada, sin haber remedio de que se quisiese confesar, antes despidiendo con aspereza y muestras de enfado á todas las personas que de eso le trataban y á los recuerdos que personas espirituales cuidadosas de la pérdida de su alma le daban. Tuvo noticias de este peligro San Francisco de Borja, y pareciéndole que ya corría por cuenta suya mirar por aquella alma para que no se perdiese, fue a consultar su remedio y el modo que en esto tendría con Dios nuestro Señor, y poniéndose en fervorosa oración delante de un Cristo crucificado vió que el Cristo alzó la cabeza y que desde la cruz le hablaba diciendo: "Ve al enfermo que yo mismo en persona asistiré a él



Figura 3: "El Condenado": Cuadro
(Catedral de Valencia)

de enfermero y de médico mientras le persuades que se confiese". Fué con esto el santo á casa de aquel hombre, y á vista de Jesucristo, que allí estaba, le dijo muchas cosas procurando con fuertes razones persuadirle á que se confesase. Pero él tan obstinado que ni á las inspiraciones del que allí tenía presente, ni a las palabras del santo se quiso rendir y sujetar. Con lo cual Cristo nuestro Señor, que iba en traje de médico, se despidió blandamente y dejó al santo Padre continuando su persuasión al enfermo. Pero viendo que no podía hacer mella en él, y que antes crecía su dureza, se determinó volver á Cristo crucificado á suplicarle nuevas mercedes para que no se perdiese aquél hombre; hizo más fervorosa oración ante él, y Cristo nuestro Señor, viendo tan afligido al santo, le dijo desde la cruz: "Para que echés de ver cómo deseo la salud espiritual de aquea alma, llévame allá al enfermo". Tomó al momento el Cristo que tenía delante y fué volando a la casa de aquél caballero, y echando la gente fuera, se quedó con él á solas, y poniéndole delante el Cristo, comenzó de nuevo á decirle muchas razones de que se volviese á él, de que tuviese confianza. Pero el miserable hombre, no haciendo caso de cuanto le decía el siervo de Dios, comenzaron todas las llagas de Cristo a correr sangre, y no bastándole esto, le habló desde la cruz, y alegó lo que le costaba aquella alma y lo mucho que por ella había hecho, y ni aún bastando esto, desclavó el Cristo un brazo de la cruz y metiendo la mano en la llaga del

costado, sacó un puñado de sangre y se la arrojó al rostro de aquel desventurado, dándole la sentencia que pues aquella sangre se había derramado para su salvación y él no quería aprovecharse de ella, fuese para su eterna condenación. Entonces el miserable, diciendo grandes blasfemias contra Dios que le condenaba, expiró entregando su alma en manos de los crueles verdugos los demonios, ejecutores de la divina sentencia. El santo Padre tomó el crucifijo y se volvió a su casa, con la admiración y suspensión que tal caso pedía y puede imaginarse.»⁹

Despejadas las dudas respecto del significado del cuadro, nos encontramos con el interrogante referente a la elección del tema y su posterior modificación.

Nos sorprende que la duquesa, entre los muchos milagros del santo, eligiera el más fatalista de todos ellos; por lo que todo podría hacer pensar, contemplada la posterior trayectoria de Goya, que fue el propio pintor quien decidió el cambio. La clave de este asunto podría estar en el crucifijo que porta el santo y que aparece en el dibujo, el boceto y el cuadro.

En la biografía del santo jesuita hubo otra ocasión en la que se repitió el hecho milagroso en el que un crucifijo hablase a San Francisco. Éste tuvo lugar antes de ingresar el santo en la Compañía de Jesús. De nuevo el padre Nieremberg, y bajo el título «Habla un Cristo al Santo Duque y sucede la muerte de la Duquesa», nos describe cómo estando muy enferma la esposa de San Francisco de Borja y encontrándose éste rogando ante un crucifijo por la salud de la duquesa, se produjo el milagro de que el Cristo hablara al santo duque.¹⁰

En el Palacio Ducal de Gandía se conserva una de las más preciadas reliquias pertenecientes al santo. Es un crucifijo de bronce que mide 25 cms. y es conocido en la actualidad como «El Crucifijo del Duque» (fig. 4). Se encuentra en la capilla del palacio, y está considerado como el auténtico crucifijo que habló a San Francisco de Borja.¹¹ Este Cristo fue transmitido por herencia a sus sucesores y debió encontrarse en la época en que Goya realizó el cuadro en poder de la Duquesa de Osuna, descendiente del santo duque y heredera de los títulos y posesiones de aquél.

Todo parece indicar que tanto la elección del tema inicial que aparece en el dibujo, cuanto su posterior modificación, —y aunque no descartamos totalmente en esta última una posible intervención de Goya—, fue debida a la propia duquesa. No podemos olvidar los gustos sofisticados de los duques de Osuna, como lo corrobora el hecho de que diez años más tarde de la realización de los cuadros de la Capilla de San



Figura 4: «El Crucifijo del Duque». Palacio ducal de Gandía

Francisco de Borja encargaran, o adquirieran posteriormente a Goya, seis cuadros conocidos como «Seis asuntos de brujas» para decorar su casa de la Alameda.

La elección de este determinado milagro podría estar relacionado con el deseo de la duquesa de destacar el hecho de ser ella la sucesora de San Francisco de Borja; ya que la apreciada reliquia había sido

(9) Nieremberg, J.: Vida de San Francisco de Borja, Administración del Apostolado de la Prensa, Madrid, 1901, pp. 422-423.

(10) Ibidem, pp. 84-86.

(11) León, A. de: Guía del Palacio Ducal, Valencia, 1926, pp. 211-229. Resulta sorprendente que en la bibliografía existente acerca del crucifijo de Gandía no se haga mención alguna al milagro representado por Goya en el cuadro «El Condenado», y solamente se recoja el milagro que tuvo lugar durante la enfermedad de la duquesa; a pesar de que el libro del padre Nieremberg sea considerado una obra fundamental sobre la vida y milagros de San Francisco de Borja. Todos los biógrafos del santo jesuita se basan en él, citando al padre Nieremberg constantemente.

transmitida de generación en generación a los titulares del Ducado de Gandía. La posesión de dicho crucifijo confirmaba la titularidad. Creemos que el criterio de la duquesa, —al sugerir este milagro al pintor aragonés—, fue coincidente con el motivo que le indujo a elegir el tema del otro cuadro de Goya que hace pareja con «El condenado»: «San Francisco despidiéndose de su familia».

Los dos cuadros pintados por Goya para la Capilla de San Francisco de Borja en la Catedral de

Valencia fueron realizados, en efecto, para loar la figura del santo; pero también con el propósito de ensalzar la gloria de la casa de Osuna, que habla emparentado con tan ilustre familia.

MARGARITA ALFARO LLISTERRI
FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA