

BERENICE ALCÁNTARA ROJAS

***“Francisco a tu voluntad
lo dejo...”***

***Aproximaciones a la lectura de una composición
novohispana sobre San Francisco de Borja***

¡Que aquí paró tan verde primavera!
No más servir señor que se me muera.
¡Oh, quien siempre trajera
presente el rostro de la muerte fiera!

Matías de Bocanegra.¹

LA ESPIRITUALIDAD CRISTIANA que los jesuitas ayudaron a formar, con artífices de la contrarreforma, incluía la reflexión sobre la muerte como uno de los mejores medios para que el fiel se desengañara de las vanidades del mundo y se refugiara en el seno de la iglesia católica, procurando cumplir con todos sus preceptos, para morir con la esperanza de alcanzar la bienaventuranza eterna.

Este tipo de reflexión no era nuevo en la historia del cristianismo; podríamos decir que lo ha acompañado en todos los momentos de su desarrollo. Sin embargo, la meditación sobre la muerte que propone Ignacio de Loyola

1. Matías de Bocanegra, “Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena”, en José Rojas Garcidueñas, *Tres piezas teatrales del virreinato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1976, p. 287. Esta comedia fue representada en 1641 por alumnos del Colegio de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México.

en sus *Ejercicios espirituales* supone que el fiel debe ser capaz de construir una imagen mental de aquello en lo que va a meditar. Muchas veces, esta imagen es inducida por los *Ejercicios* mismos; inducciones que van haciéndose más ricas gracias a los comentaristas posteriores de la obra.²

Los lectores de los *Ejercicios* debían, en primer término, imaginar su propio lecho de muerte, su agonía al lado de sus parientes, para después adentrarse en su propio sepulcro, donde debían seguir lentamente el proceso de descomposición de su cuerpo. Loyola también recomendaba que el fiel no debía perder mucho tiempo en la construcción de dichas imágenes, por lo que aconsejaba la utilización de apoyos visuales. Entre esos apoyos, la “calavera” es un instrumento fundamental de la piedad y se convirtió en uno de los principales atributos del hombre que vive alejado del mundo y se refugia en la oración. Y ya que no todos podían meditar junto a un cráneo verdadero, el arte se pobló de ellos.³ La muerte volvió al arte para causar horror y arrepentimiento, como en las “danzas macabras” de finales de la edad media (ya que durante el renacimiento la muerte usualmente se representaba como un dulce sueño), sólo que ahora volvía de un modo más efectista, o barroco, como solemos llamarle.⁴

Las representaciones de San Francisco de Borja encarnan, dentro de la misma Compañía de Jesús, la necesidad de disponer de imágenes que movieran a la piedad a través de la contemplación del poder inexorable de la muerte. De ahí que el principal atributo iconográfico de este santo sea una “calavera con corona imperial”, que recuerda un pasaje de su vida que fue difundido por la hagiografía que de él hiciera el jesuita Pedro de Ribadeneyra.

Francisco de Borja (1510-1572), marqués de Lombay y primo de Carlos V, fue en su juventud caballero mayor de la emperatriz Isabel de Portugal y como tal fue comisionado, a la muerte de ésta, para trasladar su cadáver de Toledo a Granada, donde sería enterrado en el mausoleo de los Reyes Católicos. Ribadeneyra cuenta que, al llegar a Granada y destapar el ataúd para reconocer el cadáver, Francisco quedó sumamente trastornado por el modo en que la muerte había transformado a aquella angelical criatura en pestilente alimento de los gusanos. Francisco quedó trocado “como de muerte a vida” y

2. Véase Émilie Mâle, *El barroco. Arte religioso del siglo xvii. Italia, Francia, España y Flandes*, Madrid, Encuentro, 1985, p. 189.

3. *Ibidem*, p. 190.

4. Véase Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1989, p. 63.



Alonso López de Herrera (atribuido), *San Francisco de Borja*. La Profesa, México.
Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

se prometió “nunca más servir a señor que se pueda morir”,⁵ revelación que —según Rivadeneyra— lo hizo decidirse a encaminar sus pasos solamente hacia dios. Este momento se conoce como su “conversión”. En la pinacoteca de la Casa Profesa de los jesuitas en la ciudad de México se conserva un cuadro de José de Paes (1720-1790) en el que se recrea este acontecimiento.

Historiadores modernos han dudado de la veracidad de esta “revelación”, pues en el *Monumenta historica Societatis Jesu*, que contiene más de mil cartas del tercer comisario general de la orden y el diario del propio Borja, no se ha encontrado ninguna mención del hecho.⁶ En muchos otros pasajes de su obra, Rivadeneyra señala como sus fuentes a los miembros de la corte del cuarto duque de Gandía, incluyendo a su servidumbre. Probablemente fue en ese ámbito en el que este pasaje fue adquiriendo su carácter legendario, como una forma de explicar el que un noble de tan alta alcurnia decidiera hacerse religioso e ingresara en la aún pobre y minusvalorada Compañía de Jesús.

A esto podemos añadir el hecho de que Francisco de Borja invirtió todavía mucho tiempo cumpliendo con sus obligaciones de noble: después de la muerte de la emperatriz fue virrey de Cataluña y se hizo cargo de su ducado en Gandía, donde crió y educó a los ocho hijos que tuvo con su esposa, Leonor de Castro. La muerte de su esposa, en 1546, tal vez tenga mucho más que ver con su ingreso en la vida religiosa, pues a partir de entonces comienza su correspondencia con Ignacio de Loyola.

La muerte de su esposa también está envuelta en una atmósfera milagrosa. Mientras ella se encontraba gravemente enferma, él fue a orar por su salud ante un crucifijo. Ribadeneyra dice que el propio Borja le dijo que “Estando en esta suplicación fue visitada su alma con una esclarecida luz y oyó como una voz interior que le decía: Si tu quieres que te dexes a la Duquesa mas tiempo en esta vida, yo lo dejo en tus manos, pero avisote que a ti no te conviene”,⁷ a lo que él respondió: “[...] que así como yo no soy mío, sino vuestro, así no quiero que se haga mi voluntad sino la vuestra, y que quiere lo que vos quereis.”⁸

También se dio vida a este pasaje en el terreno dramático, en las obras que Pedro Calderón de la Barca escribiera para las fiestas de su canoniza-

5. Pedro de Ribadeneyra, *Vida del padre Francisco de Borja*, s. p. i., ff. 16-17.

6. Alban Butler, *Butler's Lives of the Saints*, edición, revisión y añadidos de Herbert Thurston y Donald Attwater, Westminster, Christian Classics, 1956, vol. IV, p. 105.

7. Ribadeneyra, *op. cit.*, ff. 31-32.

8. *Ibidem*, ff. 32v-33.

ción,⁹ y se encuentra representado de manera pictórica en una serie de pinturas sobre su vida que han llegado hasta nuestros días, pintada por Marcos Zapata en la iglesia de Marangani, Perú. La escena que da vida a este pasaje está compuesta por dos cuadros: en el primero se encuentra Francisco arrojado y en el otro, el crucifijo. De la boca del Cristo sale una filacteria que dice “Francisco a tu voluntad lo dejo” y de la del duque otra que contesta “Eso no Señor”.¹⁰ Hay que añadir que en su natal Gandía se venera hasta el día de hoy el crucifijo ante el cual se supone que ocurrió el milagro.¹¹

Ha sido necesario destacar este pasaje para acercarnos un poco más a la lectura de la pintura atribuida, por lo claro de su dibujo, a Alonso López de Herrera, *El Divino*, en la que se representó a San Francisco de Borja rodeado de los iconos que simbolizan ciertos momentos de su vida y que dan muestra de su calidad de hombre virtuoso y santo.

En el lienzo podemos apreciar al santo con su aureola, sosteniendo con las manos una calavera coronada, símbolo del desengaño que sufrió ante la contemplación del cadáver pútrido de la emperatriz. A sus pies se encuentran tres capelos cardenalicios, un bonete doctoral y una corona ducal, que representan las tres veces que rechazó la dignidad de cardenal, el grado de doctor en teología que alcanzó en la universidad que él mismo fundó en Gandía y la renuncia que hizo de todo su poder y posesiones como duque. Detrás aparece un austero ataúd. Francisco se encuentra contemplando un crucifijo y la escena está rematada por un rompimiento de gloria.

Usualmente se ha descrito esta escena como la típica representación del santo, en la que el ataúd simboliza el momento de su “conversión”.¹² Sin ne-

9. Pedro Calderón de la Barca, *El gran duque de Gandía*, Madrid, Guadarrama, 1969 (Punto Omega, 54), pp. 62-63: “¿Dios mío! de vuestra mano / mi esperanza el ser conciba / porque liberal reciba / de mi vida el corto aliento / apremiar un rendimiento / en que Leonor quede viva. [Una voz:] Francisco yo / de Leonor dejo la vida / a tu arbitrio concedida, / a tu conveniencia no. [Responde el duque:] Saque a Leonor de mi pecho / quién la poso en él por suya / Mi voluntad es la tuya, / nada quiero sino a ti, / y pues libre quedo así / y en ti solo mi amor fundo, / yo sabre dejar al mundo / antes que él me deje a mí.”

10. Véase Héctor H. Schenone, *Los santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, vol. 2, p. 402.

11. Véase Alejandro Rey Stolle, *El duque de Gandía: el noble santo del Primer Imperio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943. En él aparece la fotografía de dicho crucifijo.

12. Véase *Arte y mística del barroco*, catálogo de la exposición del Colegio de San Ildefonso, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Departamento del Distrito Federal, 1994, p. 134.

gar la validez de esta interpretación, quisiera proponer otra lectura del cuadro. El ataúd no tiene ningún adorno que indique que guarda a un personaje de la jerarquía de la emperatriz; además, este momento ya está representado en el imprescindible icono del santo, es decir, en la calavera con corona imperial que lleva en la mano. Así que el cofre fúnebre sólo puede hacer alusión a dos cosas. O es una mera referencia a la muerte y a la transitoriedad de la vida que —se supone— tanto preocupó al santo, o es una forma de capturar el momento de la muerte de su esposa, después del que se decidió plenamente a ingresar a la vida religiosa. Esta hipótesis es —tal vez— un poco más cierta, ya que el crucifijo y el rompimiento de gloria también recuerdan ese pasaje en que una voz le dejó a su arbitrio la decisión de la muerte de su esposa, mientras oraba frente al crucifijo. Sea lo que fuere, lo cierto es que todo el conjunto recrea de forma extraordinaria ese estado del orante, que raya en un encuentro místico y, por lo tanto, milagroso.¹³ Recordemos que Ribadeneira le atribuye muchos accesos de este tipo, que lo hacían estar absorto de sí, como consecuencia de su continua oración y de las demasiadas penitencias a las que se sometió, con las que consiguió adelgazar su obeso cuerpo (obesidad que se ignora en todas las escenas de su vida en donde se le representa joven).

De este modo hemos tratado de familiarizarnos un poco más con otros pasajes de la vida de Francisco de Borja, igual de importantes que la muerte de la emperatriz, que nos ayudan a comprender mejor las pocas representaciones que de él nos quedan en México, pasajes que han sido dejados un poco de lado en los análisis iconográficos. Esto se debe, en buena parte, al énfasis que pusieron los propios jesuitas en la visión de la putrefacción para motivar el desengaño de las vanidades del mundo, y a que en México no se conservó ninguna serie completa sobre la vida de este santo, aunque los fieles y los jesuitas que contemplaron el cuadro atribuido a Herrera durante el virreinato sí tenían presentes estos momentos de encuentro con la divinidad que eran muy importantes para el culto que rendían a San Francisco de Borja.¹⁴♣

13. *Ibidem*.

14. Todo lo anterior, junto con otros aspectos del culto a San Francisco de Borja antes y después de su canonización, y de la construcción de su imagen plástica y literaria, ha sido tratado con más amplitud en un trabajo que elaboré en 1997 para el seminario “Historia general de las artes plásticas, 2”, dirigido por Clara Bargellini, al que titulé “A la vista de un desengaño. San Francisco de Borja y su iconografía”.