

# EL CONCEPTO ICÓNICO DE SAN FRANCISCO DE BORJA ELABORADO POR LOS JESUITAS A PARTIR DE LA ADQUISICIÓN DEL PALACIO DUCAL DE GANDÍA

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES  
*Universitat de València*

Tras una larga decadencia debida al absentismo de los duques, que prefirieron otras residencias antes que el palacio de Gandía, éste es adquirido en 1890 por la Compañía de Jesús. Esto supone una nueva etapa para la historia del edificio, que comporta diferentes implicaciones. La más importante es la rehabilitación de éste, que es llevada a cabo entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. La Compañía hace una fuerte inversión en el inmueble, rescatándolo de una ruina inminente y convirtiéndolo no sólo en una casa de formación del noviciado, sino también en un foco de influencia espiritual y religiosa sobre Gandía y la comarca. Los PP. Cervós y Solá, en su conocida monografía, dan cuenta pormenorizada de todas las intervenciones que van realizándose, a la que remitimos al lector interesado.<sup>1</sup> El nuevo espíritu que emana ahora del palacio, y que guiará también la rehabilitación, es la figura de san Francisco de Borja. El palacio de los duques de Gandía pasará a ser el «palacio del santo Duque» –denominación preferida por los jesuitas que ha pervivido a lo largo de décadas–, y de residencia aristocrática pasará a convertirse en residencia de religiosos. La figura de san Borja se proyecta intensamente sobre la ciudad que un día le vio nacer y que él gobernó, convirtiéndose no sólo en una figura de devoción –algo, por otra parte, nunca del todo consolidado–, sino también en un emblema histórico distintivo de la ciudad.

El programa de los jesuitas, al hacer del palacio un santuario de veneración de san Francisco de Borja, supondría la rehabilitación y restauración de elementos olvidados como, por ejemplo, la recuperación que se hace del Salón de las Coronas, un salón construido por el santo y que había sido posteriormente compartimentado para habilitar otras dependencias. También supondría la reprogramación de otros elementos, como el oratorio que, por su valor relicario, es ahora transformado por completo con ánimo de dignificarlo, convirtiéndose en la Santa Capilla. También se emprende la creación de elementos nuevos, como la cámara o estancia del santo duque, un lugar sacrosanto que no había sido nada respetado en la última etapa ducal y que ahora será convertido en capilla. Pero, sobre todo, lo que los jesuitas cuidarán de manera especial serán las imágenes, algo lógico y esperable tratándose de la Compañía de Jesús, la cual se ha distinguido a lo largo de la historia por haber sabido hacer un uso magistral de éstas en la línea de la creación y difusión de conceptos.

1. F. CERVÓS, S. J.; J. M. SOLÁ, S. J., *El Palacio Ducal de Gandía. Monografía histórico-descriptiva*, Barcelona, 1904.

De este último asunto nos corresponde aquí ocuparnos, pero no sin hacer antes una observación muy importante sobre la intervención jesuítica en el palacio. En algún momento se ha calificado ésta como una empresa que ha «desvirtuado» sus espacios. Se trata de una opinión basada en la consideración de que se ha hurtado a la historia el concepto genuino de las cosas, según el cual las obras habían cobrado su razón de ser. Si bien podemos considerar lógica y legítima tal opinión, no deja tampoco de ser cierto que los bienes artísticos, como bienes materiales que son, en virtud de su conservación y pervivencia a través del tiempo, soportan transformaciones conceptuales, que son también perfectamente legítimas y que son fruto de las mentalidades propias de cada tiempo. En una época como la nuestra, tan sensibilizada por la conservación del patrimonio histórico, se nos hace muy comprensible la intervención jesuítica de finales del siglo XIX, en la cual se definió con criterio propio la conservación y rehabilitación del palacio. Esta empresa, aunque presente algunos puntos de sombra por tener que lamentar algunas pérdidas irreparables –por ejemplo, los solados de cerámica de la Galería Dorada–, en realidad se hizo de acuerdo con un criterio y se integra en la historia del inmueble en pie de igualdad con otras intervenciones que sucesivamente han ido transformando la configuración gótica primitiva. Requiere la debida atención por parte del historiador y del conservador, y no es justo vilipendiarla negándole legitimidad. Debe tenerse a la etapa jesuítica como una más de la historia del palacio, y no es en absoluto temerario suponer que habrá también otras en el futuro.

## EL PROGRAMA VISUAL DEL SALÓN DE LAS CORONAS

El Salón de las Coronas es la pieza más noble del palacio (**fig. 1**). Fue construido por el mismo duque Francisco de Borja, aprovechando las estructuras góticas de su base y elevando el techo. En la etapa de los Osuna, la pieza había sido muy maltratada, y cuando los jesuitas se hacen cargo del edificio es también la primera pieza que restauran, cuyas obras se inician a finales de 1893. Se tuvieron que derribar diferentes dependencias interiores y, sobre todo, reforzar el muro de levante, que amenazaba ruina. Es comprensible que el salón fuera también convertido en el eje de la exaltación de la figura de san Francisco de Borja, para lo cual se emprendió un programa iconográfico proporcionado.

De entrada se limpió el artesonado, decorado con la doble corona de los Borja que, conjuntamente con los rayos llameantes, se difundieron en Roma como unos signos jeroglíficos o *impresa* personales del papa Alejandro VI (**fig. 2**). San Francisco de Borja recuperó, en la decoración del artesonado, la doble corona y es por ello que a este salón se le ha conocido, por una tradición que se remonta a la misma época de su creación, como el de «las Coronas». Actualmente quedan aún en el Palacio Ducal restos de cerámica con estos jeroglíficos. No tratándose de heráldica, el jeroglífico es la modalidad emblemática que mejor se aproxima para poder cualificar estos signos. Su significado no ha sido aún explicado como es debido por la historiografía y merece un estudio específico. En mi opinión, se podría tratar de un símbolo solar, asociado a la institución del papado por medio de alguna formulación de carácter astrológico o alquímico, algo nada extraño en la cultura italiana del *Quattrocento*.<sup>2</sup> Las coronas, no obstante, tenían aquí en Gandía una significación diferente ya que, como supieron también apreciar Cervós y Solá, el duque Francisco de Borja dio a éstas un sentido

2. En general, estos jeroglíficos alternan con el toro heráldico de los Borja y otros símbolos en el apartamento Borja del Vaticano. De momento, el estudio más profundo sobre la iconografía del apartamento Borja es de P. PEDRAZA, «*Pacis cultor*. Apuntes para una interpretación del Apartamento Borgia del Vaticano», *Lecturas de Historia del Arte*, 1 (Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1989), pp. 125-160.



**Fig. 1:** Salón de las Coronas.

**Fig. 2:** La doble corona y los rayos inflamados de Alejandro VI, tal como figuran en la pequeña sala de las estancias Borja del Vaticano, que servía de dormitorio del papa.



cristiano, en relación con la funcionalidad del lugar, entendiendo que era en esta sala donde el duque administraba justicia. Eso se explica a partir del sentido que se desprende de la gran inscripción que recorre en friso la base del artesonado y que los jesuitas rescatan del olvido. Puede ser entendida como *motto* de un duque como juez de las causas de sus vasallos, reveladora también de una inspiración profundamente cristiana en la manera de entender la vida. Dice así la inscripción: «SIC · CVRRITE · VT · COMPREHENDATIS · QVIA · NON · CORONABITVR · NISI · QVI · LEGITIME · CERTAVERIT» (“Corred de manera que podáis ganar el premio, ya que no será coronado sino aquél que se apresure según la ley”). Se trata de una sentencia compuesta a partir de la combinación de dos textos procedentes de las cartas de san Pablo.<sup>3</sup> Esta inscripción iba interrumpida en los cuatro puntos centrales de cada lado por un escudo sostenido por dos salvajes, y que contiene los blasones incorporados al linaje Borja de

3. 1Co 9,24: «Nescitis quod ii qui in stadio currunt, omnes quidem currunt, sed unus accipit bravium: *Sic currite ut comprehendatis*»; 2Tm 2,5: «Nam et qui certat in agone, *non coronatur nisi legitime certaverit*» (las cursivas son nuestras).





Fig. 3: Escudo del siglo XVI (muy repintado) en el friso de la Sala de las Coronas del Palacio Ducal.

Gandía por línea femenina: Enríquez –por la duquesa María Enríquez, su abuela paterna–, Castilla y León –también por los Enríquez, descendientes de Alfonso XI de Castilla–, Aragón-Sicilia –por su madre, Juana de Aragón Gurrea, nieta de Fernando el Católico cuando éste era rey de Sicilia y aún no lo era de Aragón.<sup>4</sup> Los cuarteles de la mitad derecha se corresponden con linajes de doña Leonor de Castro: Castro de Portugal, Portugal –descendencia de Alfonso III de Portugal por línea paterna– y Barreto –descendencia de don Gonzalo Nunes Barreto por línea materna– (fig. 3).

El programa de exaltación del santo estuvo a cargo del hermano Martín Coronas, convirtiéndose, sin duda, en su obra estelar. Se compone de un retrato, más una serie de telas pintadas imitando tapices. Entronca todo con un género pictórico muy propio del siglo XIX y muy fecundo en el ámbito español, que se conoce como «cuadro de historia», caracterizado por la composición visual de acontecimientos históricos de una manera coherente y creíble. El pintor del cuadro de historia sabe que está reconstruyendo la narración visual de unos acontecimientos históricos de los cuales sólo se tiene memoria, pero esta reconstrucción, aunque falsa objetivamente, aspira a ser una aproximación a la realidad de manera que pueda ser evocado el acontecimiento histórico de una forma racional, verosímil y plausible de acuerdo con las coordenadas del espacio y del tiempo. Es una manera «moderna» de interpretar el pasado, ya que el espejo de la figuración es la realidad misma y lo que se quiere es, sin perder cierto grado de necesaria idealización, dejar constancia veraz de los

4. Ha de tenerse en cuenta que doña Juana era hija de don Alfonso de Aragón (1470-1520), arzobispo de Zaragoza, quien así mismo lo era de Fernando el Católico y Aldonça Roig d'Ivorra, una dama catalana de Cervera. Probablemente, las circunstancias del nacimiento de don Alfonso, por coincidir con la etapa en que el Católico era rey de Sicilia y príncipe de Gerona, heredero aún del trono de Aragón, y el hecho de no vincularse este nacimiento con el matrimonio de Fernando con Isabel de Castilla, bodas que tuvieron lugar solamente unos meses antes del nacimiento de Alfonso, puedan explicar que la rama de los Borja emparentada con el rey Católico prefiera ostentar las armas de Sicilia y no así las propias de Aragón.

hechos históricos reales, a la manera como los historiadores describen los hechos pasados a partir de datos objetivos y por medio de la razón. Para entenderlo de una manera más simple, los pintores presentan un momento concreto de un acontecimiento como si hubiesen copiado una fotografía.

Estos pintores exponen la historia, por lo tanto, de manera muy diferente a como lo hacían los pintores del Barroco, para los cuales la historia que se representaba no era tanto una figuración verídica de los hechos desde el punto de vista de la realidad y la razón, sino que se manipulaban los elementos de la representación según las reglas de la retórica, con la finalidad de construir un discurso visual coherente. En el Barroco, el pintor organizaba discursos al servicio de la didáctica, mientras que, en el siglo XIX, expone acontecimientos, los cuales, por encima de todo, deben de ser percibidos como verosímiles, teniendo también que impactar en el público por medio de sus valores expresivos. En el fondo, lo que plantea el artista contemporáneo es comunicar o transmitir contenidos de una manera más directa a las masas, mientras que en el Barroco los discursos visuales están más mediatizados por la didáctica o la predicación para que lleguen al público.

La particularidad del cuadro de historia viene dada en que se sitúa en un punto intermedio entre el Barroco y la modernidad, de manera que no desaparece tampoco el discurso visual, sólo que la organización de éste se hace de manera «moderna», de acuerdo con la realidad y la razón. Eso es lo que ocurre aquí en Gandía, donde tenemos una serie organizada para significar un discurso visual, pero comunicado con unas formas y un estilo moderno y racional. En el fondo de todo no debemos perder de vista que se trata de una obra jesuítica y no se podría esperar otra cosa, sabido como es que la Compañía de Jesús fue históricamente pionera en el seno del catolicismo en el uso de la retórica, tanto en el ámbito lingüístico como en el visual, con una clara finalidad de propagar la fe.

Pasamos ahora a analizar este programa. Como iremos viendo, la clave que permite entenderlo es la intención de los jesuitas de quitarle a Francisco de Borja la sotana jesuítica para presentarlo en su aspecto laico, previo a su ingreso en la Compañía. Se trata aquí de mostrarlo como caballero y duque de Gandía. Es evidente que los jesuitas tenían interés en proyectar la figura del «santo Duque» sobre la población de Gandía. La ocasión y el escenario no podían ser mejores porque, si bien este salón había sido el lugar desde donde el duque recibía a la población y administraba justicia, ahora este mismo salón debía volver a recibir al ciudadano de Gandía que debía aprender a honrar la ejemplar memoria del duque santo.

El programa inicial, muy pretencioso, lo encontramos esbozado en la monografía de Cervós y Solá, donde objetivamente se nos informa que los jesuitas pensaban hacer un repaso a la grandeza de la figura de san Borja a través de los acontecimientos más importantes de su vida secular. Habían sido calculadas escenas como Francisco de Borja enseñando matemáticas y astronomía a Carlos V, o bien sus nupcias con Leonor de Castro, donde eran apadrinados por el emperador y la emperatriz. Al final quedó todo reducido al conjunto de los ocho lienzos que hoy podemos contemplar. Su realización corresponde también a dos etapas muy alejadas temporalmente, ya que el retrato central, más los dos lienzos de la cabecera que presentan, respectivamente, el bautizo y la salida de Gandía, así como el de la despedida de la familia y la visita del convento dominicano de Llombai, aparecen ya reproducidos en la monografía de Cervós y Solá, publicada en 1904. El resto van signados y fechados por el mismo autor entre los años 1918 y 1920. Las telas, a juzgar por la variedad de formatos que presentan, debían ir acomodándose a concretas porciones de muro. Hay que admitir que las ocho que actualmente vemos se encuentran en el lugar originario —las fotos antiguas lo demuestran—, pero aún quedan vacíos susceptibles de ser ocupados por alguna otra escena no realizada y llenados, en las últimas décadas, por otros cuadros no muy adecuados. Al fin, el programa, con el retrato y los ocho «falsos tapices», tiene coherencia temática alrededor de acontecimientos



**Fig. 4:** Martín Coronas, *Francisco de Borja como comendador de la orden militar de Santiago*, que preside el Salón de las Coronas.

Isabel en Granada, lienzo que preside el altar de la capilla del santo. Cervós y Solá se detienen en comentar el aspecto físico de esta representación realizada por Coronas en relación con lo que dicen sobre ello fuentes antiguas, como la biografía de Ribadeneyra. Así mismo, sobre cuándo y dónde recibió Francisco de Borja la encomienda de Santiago, aspectos sobre los que no hace falta que volvamos. Sí que interesa –por poner de relieve lo que decíamos sobre el interés en construir las pinturas de acuerdo con la veracidad histórica–, la crítica que hacen de la indumentaria, en especial sobre el hecho de que antiguamente el manto de Santiago se colocase encima de una túnica talar y no sobre la ropa secular. Una crítica semejante hará también A. de León, el cual manifiesta que «es lástima que, tanto el cuadro como el marco, tengan sabor excesivamente moderno, sobre todo el manto de Santiago, que lleva el Santo Duque, y está tomado de los que hoy usan los Caballeros del citado Hábito». <sup>5</sup> Este juicio, en realidad, se entiende mejor en el contexto del espíritu crítico del P. León, frente al conjunto de la restauración del Palacio Ducal. Muy sensibilizado ante los «errores»

muy remarcables en la relación entre el santo y la ciudad de Gandía, aunque también alguna vacilación al presentar alguna escena no relacionada directamente con Gandía –pero sí con la etapa del santo como caballero–, como la del reconocimiento del cadáver de la emperatriz o la visita al convento de Llombai. Todo nos lleva a que nos podamos aún plantear cuestiones en torno a si hubo cierta improvisación en la disposición del programa visual, si hubo una reestructuración de éste en la segunda etapa, así como si no ha sido acabado completamente.

El centro de todo el programa es el retrato ducal (**fig. 4**), que nos muestra a Francisco de Borja ataviado como comendador de la orden militar de Santiago. El retrato es magnífico y el duque va vestido con indumentaria del siglo XVI, debajo de un amplísimo manto blanco, ostentando en el pecho la cruz de Santiago. Apoya una mano en el brazo de una silla, mientras pone la otra en la empuñadura de una discreta espada. En un lado, sobre una mesa, se ve el birrete de terciopelo blanco. No es la primera vez que el santo ha sido representado como caballero de la orden de Santiago; existen precedentes tanto escultóricos como pictóricos, entre los cuales merece la pena recordar la pintura de Maella de la catedral de Valencia sobre el tipo iconográfico del reconocimiento del cadáver de la emperatriz

5. A. DE LEÓN, *Guía del Palacio Ducal y otros insignes recuerdos de los Borjas en la ciudad de Gandía*, Valencia, 1926, pp. 19-20; CERVÓS; SOLÁ, *El Palacio Ducal de Gandía*, pp. 85-89 (cap. VII).





**Fig. 5:** Martín Coronas, *Bautizo de Francisco de Borja en la colegiata de Gandía*, primera de la colección de telas pintadas imitando tapices en el Salón de las Coronas.

cometidos en esta empresa, las constantes observaciones que va dejando caer conforman un aspecto que no pasa nada desapercibido cuando hojeamos las páginas de su conocida *Guía del Palacio Ducal*.

En cada lado del retrato se han acoplado dos lienzos con composición apaisada que, aunque presentan temáticas muy dispares, tienen sentido en cuanto que nos dan la clave sobre el inicio y la finalización de la historia que nos es contada por medio de las diferentes escenas. El primer lienzo, a la derecha, trata del bautismo del santo. El último lienzo, a la izquierda, presenta la salida de la ciudad camino de Roma.

En cuanto al *Bautizo de Francisco de Borja en la colegiata de Gandía* (**fig. 5**), las fuentes biográficas de san Francisco de Borja obvian el episodio. Tanto Nieremberg como Cienfuegos se hacen eco de las circunstancias del nacimiento de Francisco de Borja en Gandía, y se detienen en dar cuenta de la profecía de Isabel de Borja dirigiéndose a su madre doña María Enríquez sobre el nacimiento de Francisco, así como del milagroso efecto de la reliquia del cordón de san Francisco de Asís, llevado ante la duquesa doña Juana de Aragón desde el convento de Santa Clara y habérselo ceñido ésta en el extremo de los últimos dolores de su parto. Al no constar nada sobre el bautismo del santo, el pintor ha debido de inventar el acontecimiento. La escena capta el momento en que el clérigo oficiante, revestido con roquete y muceta, deja caer el agua bautismal sobre la cabeza del pequeño Francisco, que es presentado por su padrino, en presencia de la familia ducal, la cual ha

acudido acompañada de un séquito con guardia de alabarderos y con portadores de los estandartes de la ciudad. No cabe duda que, por medio del bautizo, el programa quiere evocar el origen gandiense de san Francisco de Borja. La pintura está orientada a poner de relieve ante los gandienses que san Borja es un paisano suyo, bautizado también en la misma pila donde lo han sido la mayoría de ellos.

Después del bautizo, siguiendo el muro por la derecha, la siguiente escena es *Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal* (fig. 6). El tipo iconográfico corresponde a un acontecimiento famosísimo en todas las biografías del santo. El primero de mayo de 1539 muere la emperatriz en Toledo, habiendo pedido que nadie tratase su cadáver excepto la marquesa de Llombai, así como que lo transportaran los marqueses a Granada, donde debía ser enterrada. El 7 de mayo ya había llegado a Granada el cadáver y Borja lo tuvo que reconocer ante las autoridades para poder así darle sepultura. El impacto causado por el estado en que la muerte había transformado el cuerpo de la emperatriz, fue un determinante motivo de meditación sobre la vanidad de las cosas del mundo. La pintura nos muestra a Francisco de Borja, en la Capilla Real de Granada, con gesto meditativo ante el cadáver, en presencia del arzobispo Gaspar de Ávalos, el capítulo y otros nobles, mientras descendía sobre él un rayo luminoso. Las fuentes son unánimes en la descripción de este momento. Pero el pintor parece haberse inspirado directamente en la biografía de Cienfuegos:

Quedó el marqués cercano: y casi unido al semblante difunto, inclinada la cabeza algún tanto, levantada en alto la mano diestra, con la tohalla, que havia quitado de aquel rostro denegrado; [...] embargados todos los movimientos, el corazon extatico por algun rato, y sin que le sintiesse latir el pecho, erizado el cabello con el susto; [...] quedando por mucho tiempo en aquella natural accion, en que le cogió el horror de tan assombrosa novedad.

Los biógrafos describen también este momento extático haciendo mención de una estrella, en alusión a la inspiración divina, como Nieremberg: «y pareciale que una luminosa estrella del firmamento le penetraba lo más interior de sus entrañas y que con celestial ilustración le andaba mostrando la vileza de cuanto con apariencia de lindeza trae al pecador, ciego y engañado». Para Cienfuegos es un relámpago: «baxó presuroso de el cielo un Relámpago inquieto, que hizo amanecer una trémula luz dentro de su razón».<sup>6</sup>

Una cartela en la parte inferior, da cuenta del tema de la pintura: «GRANATAE FRANCISCUS A BORJIA, HUMANA VANITATIS FLOREM CONTEMPLANS MARCIDUM IN ELISABETHAE IMPERATRICIS CADAVERE, SOLI DEO IMMORTALI SERVIRE DECERNIT» («En Granada, Francisco de Borja, contemplando marchita la flor de la humana vanidad en el cadáver de la emperatriz Isabel, decidió servir al único Dios inmortal»)<sup>7</sup>.

La siguiente escena corresponde a *La llegada de Francisco de Borja al convento de predicadores de Llombai* (fig. 7). Siendo duque de Gandía, se encargó de que Llombai gozase también de asistencia religiosa, fundando allá un convento para la orden de predicadores. Quiso que aquel convento fuera regido por fray Juan Micó, un viejo confesor suyo, quien de inmediato pasaría a ser elegido como prior. Micó se llevaría también con él al joven san Luis Bertrán. El tipo iconográfico se centra en el momento de la llegada de Francisco de Borja al nuevo edificio por él sufragado, siendo recibido por la comunidad. Nuevamente el pintor se inspira en Cienfuegos:

6. A. CIENFUEGOS, *La heroyca vida, virtudes, y milagros del grande S. Francisco de Borja, antes Duque Quarto de Gandia, y después Tercero General de la Compañía de Jesús*, Barcelona, 1754, pp. 56-57; J. E. NIEREMBERG, *Vida del [...] B. Francisco de Borja*, Madrid, 1644, reed. de 1901, p. 50.

7. Posiblemente en la transcripción debería figurar «DECREVIT» y no «DECERNIT».





**Fig. 6:** Martín Coronas, *Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal*, segunda de la colección de telas pintadas imitando tapices en el Salón de las Coronas.

**Fig. 7:** Martín Coronas, *La llegada de Francisco de Borja al convento de predicadores de Llombai*, tercera de la colección de telas pintadas imitando tapices en el Salón de las Coronas.

**Fig. 8:** Martín Coronas, *Francisco de Borja haciendo examen de la obra de las murallas de Gandía*, cuarta de la colección de telas pintadas imitando tapices en el Salón de las Coronas.

Passó aora el Duque à Llombay desde Gandía à reconocer su nueva Fabrica, y à gozarse en el trato Divino de aquella Familia Santa, que se trasladava gustosamente al nuevo Vergèl: Salió à recibirle toda reverente con su ilustre Prior, y [...] puestas las rodillas en el suelo, esperavan à que se apeasse del Cavallo, para venerarle, no solo como à ilustre Patrono suyo, sino mucho mas como à Santo.<sup>8</sup>

Siguiendo el orden, la escena posterior se corresponde con la representación de *Francisco de Borja haciendo examen de la obra de las murallas de Gandía* (fig. 8). Es una escena que revela

8. CIENFUEGOS, *La heroyca vida...*, p. 119.

la reorientación que debió tener el programa iconográfico en la segunda etapa, de 1918 a 1920, caracterizada por acentuar la relación entre el santo y Gandía. Aquí ha tenido que poner el pintor mucha imaginación, ya que las fuentes literarias no llegan a concretar tanto el acontecimiento. El tipo iconográfico se centra en la construcción de una torre de la muralla, teniendo como fondo una aproximación bastante real a la cordillera del Montdúver. Una cartela, situada en la parte inferior, nos presenta al duque no sólo como fortificador, sino también como aquel que agrandó el perímetro de la ciudad. Dice así: «DVX EGREGIVS, MAVRORUM DEBELLATOR, VRBEM GANDIAM AMPLIFICAVIT. MOENIBVS SEPSIT AC TORMENTIS BELLICIS COMMVNIVIT» (“El egregio duque, vencedor de los moros, amplió la ciudad de Gandía. La amuralló y fortificó con cañones de combate”). El duque, que parece haber salido de cacería, ha bajado del caballo y conversa con el maestro de obras. Cienfuegos se hace eco de la defensa de la ciudad frente a la piratería de Argel, como aquello que motiva la construcción de la muralla:

y el ver que los Lugares comarcanos no tenían sitio murado donde retirar sus haziendas, y Familias en los rebatos del Moro, obligaron al Duque à levantar los pensamientos con los mas altos Muros.

Uno de los detalles que no debe pasar desapercibido en la pintura es el cañón que hay en el suelo, esperando ser subido al torreón:

Añadió varias fortificaciones, y pertrechos, mucha Artilleria gruessa de bronze, y todos los horrores que sabe fulminar Marte.<sup>9</sup>

Otra de las obras que el santo emprende en Gandía es el colegio, después Universidad por bula del papa Pablo III. Para esta fundación contó con la ayuda de san Ignacio. Vinieron el P. Araoz, el P. Andrés Oviedo y, más tarde, Pedro Fabro. La pintura que viene a continuación es: *Francisco de Borja pone la primera piedra de la Universidad y colegio de Gandía* (fig. 9). El pintor ha dispuesto un altar que parece bastante anacrónico, ya que no se celebró ninguna misa de campaña durante tal acontecimiento. Cienfuegos, a quien sin duda siguió el artista, dice así:

El dia cinco de Mayo de el año de quinientos y quarenta y seis, despues de aver dicho Missa en la Capilla de el Palacio de Gandía, puso la primera piedra, cantando al son de Organo la Musica varios Hymnos, y Psalmos, y salpicando toda la planta del Edificio con Agua Bendita, y con llanto, para que subiesse consagrada desde su Cuna aquella Gigante Fabrica. Puso el Duque la segunda Piedra, y echò una espuerta de cal, siguiendo su exemplo el marquès, y los demàs Hijos, y luego los Padres de la Companyia.<sup>10</sup>

Nuevamente, una cartela nos informa del acontecimiento representado: «DVX GANDIAE IV FVNDFAMENTA IACIT GANDIENSIS COLLEGII, VBI PRIMVM IN SOCIETATE IESV STVDIORVM VNIVERSITATEM CONSTITVIT, PRIVILEGIIS AC IVRIBVS ACADEMICIS INSTRVCTAM» (“El IV duque de Gandía estableció los fundamentos del colegio gandiense, tan pronto como en la Compañía de Jesús se constituyó la universidad de los estudios, dotada con privilegios y con autoridad académica”).

Después, *El duque de Gandía recibe el birrete doctoral en la misma Universidad* (fig. 10). Habiendo concluido el tiempo de sus estudios en la Universidad por él promovida, para lo cual tuvo que delegar en su hijo mayor los asuntos del palacio, el duque alcanza el doctorado en Teología.

9. *Ibidem*, p. 120.

10. *Ibidem*, p. 121.





**Fig. 9:** Martín Coronas, *Francisco de Borja pone la primera piedra de la Universidad y colegio de Gandía*, quinta de la colección de telas pintadas imitando tapices en el Salón de las Coronas.

**Fig. 10:** Martín Coronas, *El duque de Gandía recibe el birrete doctoral*, sexta de la colección de telas pintadas imitando tapices en el Salón de las Coronas.

Era el 20 de agosto de 1550, pocos días antes de que dejara Gandía para irse definitivamente a Roma. Aquí también se expresa el acontecimiento con una cartela donde leemos: «DUX GANDIAE BORGIANUS DOCTORIS LAUREAM IN GANDIENSI LYCEO QUEM IPSE CONDIDERAT ACCEPIT» (“El duque borgiano de Gandía recibió el laurel de doctor en la gandiense Universidad que él mismo había fundado”). Lo que se representa en la pintura es un acto sencillo, casi íntimo e improvisado, de acuerdo, una vez más, con lo que relata Cienfuegos:

Dióle el grado el Padre Andrés de Oviedo, Rector de la Universidad, en la Librería del Colegio, para que se ocultase tanto esplendor por entonces al Vulgo, año de 1550. Pero asistieron sus Hijos, y los Jesuitas, encargando a todos el secreto: Compusieron la Pieza para el grado su Hijo Don Juan de Borja, el P. Manuel Sà, y Antonio Cordeses.<sup>11</sup>

11. *Ibidem*, p. 140.





**Fig. 11:** Martín Coronas, *Francisco de Borja se despide de sus hijos antes de partir hacia Roma*, séptima de la colección de telas pintadas imitando tapices en el Salón de las Coronas.

**Fig. 12:** Martín Coronas, *Francisco de Borja a la salida de Gandía camino de Roma*, octava y última de la colección de telas pintadas imitando tapices en el Salón de las Coronas.

En la escena siguiente, *Francisco de Borja se despide de sus hijos antes de partir a Roma* (**fig. 11**). Desde el punto de vista compositivo, la escena es deudora de Francisco de Goya, quien pintó el mismo tipo iconográfico para la capilla del santo en la catedral de Valencia. En ambos casos, la escalera tiene protagonismo: la escena de Goya ocurre en un rellano de ésta y la de Coronas en el patio, al pie de la misma escalera «restaurada» en la etapa jesuítica. En ambos casos también, la escena se centra en el abrazo entre san Francisco y su hijo mayor Carlos, en presencia de los otros hijos. La escena de Coronas, en todo caso, está más elaborada desde el punto de vista costumbrista y de la verosimilitud histórica, ya que a pesar de la confusión multitudinaria de personas y elementos que presenta, deja bastante clara la identidad de los principales personajes: Carlos, el hijo mayor; Juan, el segundo hijo, que viajará con su padre; Magdalena de Centelles, su nuera; así como también, probablemente, el P. Juan Bautista Barma, el jesuita que se encargaba de la formación de los hijos. Cienfuegos dedica todo un capítulo de su libro a describir la despedida de Francisco de Borja, siendo muy prolijo en el diálogo con Carlos, el hijo sucesor, por la cantidad de consejos que da el padre al hijo. Acaba en el abrazo, que es así descrito:

Emmudeció el Marqués, y desprendiéndose mal de aquellos brazos amorosos, fue colgado de ellos, y de su misma suspensión algunos passos.<sup>12</sup>

12. *Ibidem*, p. 156.

No obstante, este acontecimiento es un relato ideal construido por los biógrafos clásicos<sup>13</sup> y traducido a las imágenes por los artistas. La historiografía contemporánea pone de relieve el hecho de que Borja hizo el viaje de incógnito, como un peregrino cualquiera que iba a Roma para ganar el jubileo de aquel año santo de 1550, y cuando aún era secreta su profesión religiosa.<sup>14</sup> De hecho, en mayo de 1551 cadu-



**Fig. 13:** Capitel de una cruz de término gótica, hoy desaparecido, que tenía los escudos del Consejo de la ciudad y de Juan II, antes de ser éste rey de Aragón, siendo príncipe de Viana y duque de Gandía.

caba el trienio concedido por el papa para mantener secreto su ingreso en la Compañía. Sus votos habían sido realizados el 2 de junio de 1546 y la profesión solemne el 1 de febrero de 1547. Suau mantiene que pocas personas eran sabedoras de que Borja se iba para siempre y que nadie ha podido testimoniar, con un relato detallado, la salida del duque de Gandía.<sup>15</sup> Tuvo lugar el día 30 de agosto de 1550.

La última escena corresponde a *Francisco de Borja a la salida de Gandía camino de Roma* (fig. 12). Nuevamente estamos ante una construcción ideal. Tanto Nieremberg como Cienfuegos coinciden en los detalles de este acontecimiento: Francisco de Borja es acompañado de su hijo Juan, del P. Araoz y otros ocho jesuitas, mayordomo, camarero y otros criados. Al salir cantó el salmo *In exitu Israel de Aegypto*, que describe así Cienfuegos:

y haziendo la señal de la Cruz, montò serenamente à cavallo, empezando a cantar el Psalmo *In exitu Israel de Aegypto*: y despues de acabado, cantò tambien aquel Verso, *Laqueus contritus est & nos liberati sumus, & c.* Assi cantava este Cisne sagrado al morir al Mundo, y al despedirse en las Riberas de el Mar de su dulce nido.<sup>16</sup>

Es curiosa la presencia de la cruz de término. Se trata de una pieza gótica, hoy desaparecida, que tenía en su capitel los escudos del Consejo de la ciudad y de Juan II, antes de ser éste rey de Aragón, cuando era príncipe de Viana y duque de Gandía. Habiendo desaparecido la cruz, esta pieza fue recogida del suelo a trozos el año 1912 y se conservó durante un tiempo en el Museo del Palacio Ducal. Conservamos una reproducción en la *Guía* del P. León (fig. 13), quien anota también la existencia de cierta tradición, según la cual el duque Carlos selló con gruesos sillares la puerta por donde salió el duque, y que el canto del salmo *In exitu* tuvo lugar al pasar el santo por esta cruz.<sup>17</sup>

13. Se puede comprobar también en NIEREMBERG, *Vida...*, pp. 115-120.

14. Véase C. DE DALMASES, *El Padre Francisco de Borja*, Madrid: BAC, 1983, pp. 83-85.

15. P. SUAUI, *Historia de San Francisco de Borja*, Zaragoza: Ed. Hechos y Dichos, 1963, p. 183.

16. CIENFUEGOS, *La heroyca vida...*, p. 156.

17. DE LEÓN, *Guía del Palacio Ducal...*, pp. 6-9. Sobre la heráldica de la cruz de término, clave para su datación (entre 1425-1438, época en que era duque de Gandía el infante Juan de Aragón, rey consorte de Navarra), véase J. E. ARIAS MIÑANA, «La deformidad caudata de la estrella heráldica de Gandía identifica la *nova* 1572», en J. LULL (ed.), *Trabajos de arqueoastronomía*, Gandía, 2006, en especial las pp. 30-31.





**Fig. 14:** Retablo de la capilla del Sagrario, con pinturas de José Segrelles, 1956.

**Fig. 15:** Retablo de la capilla del Sagrario. *San Francisco de Borja como presbítero*.

## EL RETABLO DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO

El último proyecto digno de mención correspondiente a la etapa jesuítica del Palacio Ducal es el retablo de la capilla del Sagrario (**fig. 14**) de la iglesia actual, construida por los jesuitas. Al mismo tiempo, esta capilla se ha convertido también en la capilla de San Francisco de Borja. Los fieles de la ciudad de Gandía podían así venerar al santo patrón en el mismo Palacio Ducal, dado que la capilla neogótica formaba parte de las dependencias privadas de la Compañía de Jesús. El hecho de vincular a san Francisco de Borja con la devoción al Santísimo constituye aquí la clave inspiradora del programa iconográfico desarrollado.

El retablo fue realizado por el pintor de Albaida José Segrelles en 1956. Consta documentalmente en el archivo de José Segrelles, en su Casa-Museo de Albaida, que el 5 de agosto de 1949 los jesuitas visitan al pintor para hacerle el encargo. Encabezó esta operación el P. Juan Segarra, a quien hemos de suponer también como el mentor principal del programa iconográfico. Después, el 2 de octubre del mismo año, Segrelles visitaba el palacio. El encargo constaba inicialmente de ocho pinturas, de las cuales únicamente cinco, las que vemos hoy en el presente retablo, hizo entrega el 5 de octubre de 1956. El retablo está culminado con la imagen escultórica de *San Francisco de Borja como presbítero* (**fig. 15**), llevando en sus manos el copón y la sagrada hostia en actitud de distribuir la comunión.<sup>18</sup> Sobre esta última imagen es interesante advertir que se basa en el tipo iconográfico

18. De las ocho pinturas encargadas, suponemos que formarían también parte del lote los dos lienzos correspondientes a *San Ignacio de Loyola* y *San José Pignatelli*, que se integran en el programa de la presente capilla del Sagrario,





**Fig. 16:** *San Francisco de Borja*, imagen desaparecida, obra del escultor Damián Pastor, donada por la madre del P. León en 1896, año también de la inauguración de la capilla neogótica en que fue transformada la estancia del santo duque.

de san Francisco de Borja como sacerdote, introducido en 1896 en la capilla neogótica por medio de aquella otra imagen, desaparecida, obra de Damián Pastor (**fig. 16**), la cual fue donada por la madre del P. León en 1896, año también de la inauguración de la capilla.<sup>19</sup> Era una imagen inusual en la tradición icónica del santo, la cual marcaba el carácter del nuevo espacio construido, dándonos también la clave del programa iconográfico desarrollado en dicha capilla neogótica. Se trataba de un Francisco de Borja revestido con ornamentos de la celebración eucarística y llevando en las manos, con gesto de veneración, un ostensorio con la santa hostia. La calavera coronada, atributo propio del santo, había sido aquí discretamente dejada a un lado en el suelo. A. de León asegura que la casulla es imitación de la que se conservaba en la catedral de Valencia, como aquella con la que Calixto III canonizó a san Vicente Ferrer.<sup>20</sup> Con todo, la diferencia entre la antigua imagen de Pastor y la nueva, creada para este retablo, es importante: mientras la antigua nos presenta un san Francisco de Borja concentrado en veneración llevando el ostensorio, en ésta se dirige a los fieles invitándolos a la comunión.

---

donde actualmente se conservan. Resta aún inexplicado cuál sería el octavo lienzo, que hemos de suponer fuese, en el proyecto inicial, un lienzo para el ático, donde hoy tenemos la imagen escultórica de *San Francisco de Borja como presbítero*.

19. DE LEÓN, *Guía del Palacio Ducal...*, pp. 26-27. El 13 de octubre de 1896, el autor de esta monografía hizo sus primeros votos, coincidiendo con la inauguración de la capilla. Su madre era Encarnación Núñez-Robres.

20. *Ibidem*. Esta casulla se conservó en la catedral hasta 1936. Cf. J. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia, guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 439 y fotografía en lámina 54.



**Fig. 17:** Retablo de la capilla del Sagrario. José Segrelles, *San Francisco de Borja da la comunión a su hijo Juan*.

**Fig. 18:** Retablo de la capilla del Sagrario. José Segrelles, *Santa Teresa de Jesús consulta a san Francisco de Borja*.

El conjunto pictórico, como iremos comprobando con el análisis de cada pieza, supone tanto un retorno a los conceptos barrocos, como una revelación de la imagen moderna destinada a comunicar valores directamente al gran público, sin ninguna intermediación. Segrelles desarrolla la faceta «eucarística» de san Francisco de Borja, un aspecto totalmente nuevo en la tradición icónica sobre el santo y producto muy genuino de la sensibilidad religiosa de los jesuitas en los años cincuenta del siglo xx. En esta construcción visual se tuvieron que introducir tipos iconográficos completamente nuevos, algunos de ellos sin tradición literaria, pero con la clara intención de presentar a los fieles un san Francisco de Borja celebrando el sagrado misterio y con unas actitudes de veneración eucarística presentadas como ejemplo edificante.

El lienzo central, de mayor tamaño y situado debajo de la imagen escultórica, conforma el tema más relevante: *San Francisco de Borja da la comunión a su hijo Juan* (**fig. 17**). Se trata de un episodio conocido y con una clara localización en las fuentes biográficas, pero es un tipo iconográfico completamente nuevo, sin tradición. A Juan de Borja, según cuentan las biografías más antiguas sobre san Francisco de Borja, le vemos muy unido a su padre en los decisivos momentos en que éste abandona Gandía camino de Roma. En aquel viaje, Juan acompañó a su padre<sup>21</sup> y permaneció con él en Roma hasta 1551, en que regresan ambos y se recogen en Oñate (Guipúzcoa). Juan asistió a la ordenación y primera misa de su padre el 1 de agosto de este mismo año, en la capilla de la Casa

21. Las fuentes jesuitas, como el P. Polanco (*MHSI Chronicon*, II, p. 163), atestiguan que don Juan de Borja, en la casa profesa de Roma, se ocupó de las tareas más humildes, como la cocina y el servicio de las mesas (*MHSI Borgia*, I, p. 628).

de Loyola en Azpeitia. Se cuenta que Juan ayudó a su padre a misa y recibió también la comunión de sus manos. El P. Nieremberg relata así el acontecimiento:

y en una devota capilla que los señores de aquella casa tenían aderezada en el lugar donde nació San Ignacio, dijo su primera misa rezada con suma devoción suya y muchas lágrimas de los presentes, el primer día de Agosto del año 1551, y para ella le envió su hermana doña Luisa de Borja, condesa de Ribagorza, unos ornamentos labrados por sus manos. En ella, por buen principio, dió la sagrada comunión á don Juan de Borja, recibiendo el hijo por mano de su padre el más precioso don que la tierra y el cielo posee.<sup>22</sup>

Éste es, sin duda, el evento aquí representado por el pincel de Segrelles; aunque técnica y estilísticamente es una pintura contemporánea, realmente su concepto es completamente barroco, ya que se representa un acontecimiento histórico con un altísimo grado de idealización y retórica visual. Así es como se nos puede hacer comprensible el rompimiento de gloria con el que se nos muestra la custodia con la sagrada hostia.

Es muy interesante el lienzo que podemos titular: *Santa Teresa de Jesús consulta al padre Francisco de Borja* (fig. 18). Dos veces trató Francisco de Borja con Teresa de Ávila, según testimonia la misma santa. El primer encuentro debió suceder hacia 1555 y el segundo en 1557, por la Semana Santa. La relación de Borja con la santa de Ávila está también presente en las biografías clásicas. Cuando pasó por aquella ciudad Francisco de Borja, según nos cuenta Nieremberg, fue requerido por Teresa, a instancias de su confesor, en unos momentos en que «andaba esta grande Santa temerosa de su espíritu». El resultado fue que ella quedó muy consolada y agradecida, al decirle san Francisco de Borja «que era su espíritu de Dios y que le parecía no era bien resistirle más». Más aún: «y así la consoló mucho y esforzó aconsejándola comenzase su oración, meditando algún paso de la Pasión de Cristo, mas que si el Señor la suspendiese se dejase llevar de el sin hacerle más resistencia».<sup>23</sup> No obstante, el consuelo de la santa se vio apoyado por el hecho de que el propio Francisco de Borja le comunicó que él mismo compartía idénticos sentimientos, tal y como lo reconoce la propia Teresa de Jesús cuando escribe, en el *Camino de perfección*: «Yo sé una persona que la ponía el señor aquí muchas veces y no se sabía entender y preguntólo á un gran contemplativo, que era el Padre Francisco, de la Compañía de Jesús, que había sido Duque de Gandía y dijo que era muy posible y que á el le acaecía así».<sup>24</sup> Es la santa aún más explícita en su *Vida*, diciendo así:

Pues, después que me hubo oído [*el padre Francisco de Borja*], díjome que era espíritu de Dios y que le parecía que no era bien ya resistirle más, que hasta entonces estaba bien hecho, sino que siempre comenzase la oración en un paso de la Pasión; y que si después el Señor me llevase el espíritu, que no lo resistiese, sino que dejase llevarle a Su Majestad, no lo procurando yo. Como quien iba bien adelante, dio la medicina y consejo, que hace mucho en esto la espiriencia. Dijo que era yerro resistir ya más. Yo quedé muy consolada y el caballero también; holgábase mucho que dijese era de Dios.<sup>25</sup>

22. NIEREMBERG, *Vida...*, p. 133. Sobre la personalidad de Juan de Borja, véase mi estudio: R. GARCÍA MAHÍQUES, *Empresas Morales de Juan de Borja*, València: Ajuntament de València, 1998, en especial las pp. 17-33. El P. SUAU, *Historia de San Francisco de Borja*, pp. 216-217, nos presenta a Juan de Borja como uno de los «desengaños de familia», debido a que falló en la vocación jesuítica, en la que su padre había puesto esperanzas.

23. NIEREMBERG, *Vida...*, p. 176. Sobre el trato con santa Teresa de Jesús, véase también CIENFUEGOS, *La heroyca vida...*, pp. 264-267.

24. TERESA DE JESÚS, *El camino de perfección*, ms. de Toledo, cap. XXXI.

25. *Eadem*, *Vida*, cap. 24. El tema de la consulta de santa Teresa a san Francisco de Borja es tratado también por DALMASES, *El Padre Francisco de Borja*, pp. 117-118, donde remite a un anterior estudio del mismo autor: «Santa Teresa de Jesús y los jesuitas», *AHSI*, 35 (1966), pp. 359-360.





**Fig. 19:** Retablo de la capilla del Sagrario. José Segrelles, *San Francisco de Borja, duque de Gandía, acompaña el viático.*

**Fig. 20:** Retablo de la capilla del Sagrario. José Segrelles, *San Francisco de Borja celebra la consagración durante la santa misa.*

En el presente caso, lo expresado aquí por Segrelles se nos muestra aún más barroco que en el caso anterior, dado que se trata de una interpretación absolutamente conceptual de la relación de Borja con la santa de Ávila. En este sentido, la cuestión de mayor interés está en la clara manipulación que, conscientemente, se hace de las fuentes literarias en beneficio del programa global del retablo. En la figura de Cristo sosteniendo el santo cáliz –según la forma de la reliquia de la catedral de Valencia– con la sagrada hostia que, como un espectro, se interpone entre ambas personalidades sin que éstas ni siquiera se percaten, radica la clave de dicha manipulación. Se trata, en todo caso, de querer asimilar la experiencia mística de estos dos santos del siglo xvi –tema específico sobre el que trató la relación entre ambos–, a la contemplación del misterio eucarístico. En ninguna de las fuentes literarias se nos informa de que el misterio de la eucaristía es la base sobre la que estos dos santos, que aparecen en conversación, experimenten el espíritu de Dios. No deja de ser una paradoja histórica que sea la Compañía de Jesús, en otro tiempo rigurosa defensora de la veracidad histórica en materia de imágenes, al tiempo que gran impulsora del uso de éstas en beneficio de la fe, haya cedido en esta «heterodoxia», por muy loables que sean los fines propuestos. Es evidente que eso debe ser encajado en el cambio de mentalidades que transcurre conforme cambian los tiempos, y con ellos las ideas estéticas.

En línea con esto último es como deben ser comprendidas las otras tres pinturas que quedan del retablo de Segrelles: *San Francisco de Borja, duque de Gandía, acompaña el viático* (fig. 19), *celebra la consagración durante la santa misa* (fig. 20) y *da gracias tras la misa* (fig. 21). En la primera de estas escenas aparece el santo como duque, mientras en las otras ya es jesuita. Únicamente la que representa la consagración, con el detalle de las manos de Cristo saliendo de las nubes, nos da cierta atmósfera sobrenatural. Una pequeña sugerencia barroca. En cualquier caso se trata de tres escenas de retórica sencilla, es decir, de fácil lectura para las masas de fieles, con la clara finalidad de promover tales prácticas de piedad. Están concebidas, pues, más de acuerdo con los conceptos estéticos contemporáneos. Ni siquiera estos temas se inspiran en fuentes literarias concretas y son simple fruto de una pretendida verosimilitud.

Para concluir, en mi opinión habría que calificar este retablo como una de las piezas más excelsas de la construcción contemporánea de imágenes religiosas y, al mismo tiempo, un auténtico canto de cisne de la iconicidad cristiana. Hay que poner esto muy de relieve, ya que la creación de imágenes, en el seno de la cristiandad, pasa por unos momentos de auténtica crisis y desorientación. El cristianismo, a lo largo de su historia milenaria, si bien ha orientado las ideas estéticas en largos períodos y en otros ha sabido integrar éstas cuando le han sido sugeridas desde el mundo secular, hoy parece haber perdido la capacidad tanto de creación como de integración. Posiblemente, la razón debería encontrarse en el hecho de que la plástica contemporánea ha perdido, en general, la cualidad de ser propiciadora de la significación, bien sea ésta entendida como lenguaje objetivable o bien como intermediación del conocimiento inteligible superior. Las propuestas artísticas actuales, en su mayor parte, suelen ampararse en la subjetividad y la individualidad, donde escasamente se tiene presente el contenido o discurso comunicado por medio de la creación artística, bien como símbolo capaz de revelar conocimiento por medio de la intuición estética o bien, y menos aún, como recurso alegórico o didáctico –exceptuamos, evidentemente, la producción artística de los medios audiovisuales de masas. Como el arte cristiano ha circulado históricamente entre estas dos posiciones, es por eso que hoy se sienta extraviado y deba replantearse nuevamente sus principios. De momento, este retablo de Segrelles podemos entenderlo, aunque sea simbólicamente, como la última creación, el canto de cisne de la tradición cristiana de las imágenes.





**Fig. 21:** Retablo de la capilla del Sagrario. José Segrelles, *San Francisco de Borja da gracias tras la misa*.