

Presencia y tratamiento de la familia Borja en la ficción cinematográfica y televisiva españolas (1949-2015)*

FERNANDO SANZ FERRERUELA
Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

Lo cierto es que los tan célebres miembros de la familia Borja, quienes, con sus luces y sus muchas sombras, han llenado tantas páginas de nuestra historia e historiografía desde finales del siglo XV y a lo largo de muchas décadas del XVI hasta nuestros días, también han tenido una cierta presencia en el cine y la TV españolas de ficción, aunque sin embargo no todo lo abundante que pudiera haber sido, ni tal vez tan profunda como hubiera sido deseable.

Por otro lado, tanto el cine como la TV han tratado, como es lógico, por separado, a los miembros de la familia Borja en dos grandes bloques temáticos que corresponden a otros tantos momentos históricos, próximos en el tiempo pero bastante diferentes y, por supuesto, en función de los personajes históricos protagonistas de cada periodo.

Así, en primer lugar podemos diferenciar el tratamiento de los Borja en torno a Alejandro VI (el papa Rodrigo Borja) y sus cuatro hijos (César, Juan, Lucrecia y Jofré) entre finales del siglo XV y principios del XVI, que han estado presentes en algunas ficciones. Y en segundo lugar, cabe hacer mención a las bastantes referencias que encontramos en los mismos medios acerca de Francisco de Borja, ya en el segundo y tercer cuarto del siglo XVI. Una figura que, aunque generalmente de forma lateral, como veremos, ha cobrado cierta importancia en el devenir de la cinematografía y la televisión de nuestro país.

Otra cuestión muy a tener en cuenta es que por desgracia, con la única excepción de un caso muy conocido, la película de Antonio Hernández sobre *Los Borgia*, realizada en 2006, los tan famosos personajes de esta familia nunca han recibido la atención de forma monográfica por parte del cine y la TV españoles. Un hecho que llama poderosamente la atención, teniendo en cuenta que los Borja han sido protagonistas de películas y largas series de TV a nivel internacional,¹ pero sin embargo, salvo ese caso, nunca lo han sido en nuestro país.

De modo que, a falta de ejemplos cinematográficos y televisivos españoles que giren en torno monográficamente a los Borja, cabe señalar que estos se han visto relegados a aparecer como meros acompañantes de otros personajes históricos –a los que se

* Enviado: 20/5/2016. Aceptado: 26/10/2016.

¹ Así lo han demostrado diversos trabajos llevados a cabo por la profesora Josepa Cortés, como por ejemplo la *Filmografía Borgiana* que obra en la página web del Institut Internacional d'Estudis Borgians: <http://www.elsborja.cat/els-borja/filmografia-borgiana> Fecha de consulta: 11 de octubre de 2016.

les da mucha más relevancia que a ellos en las referidas ficciones–, formando parte, por tanto, del contexto histórico que otros protagonizan, sean aquellos los Reyes Católicos, santa Teresa de Jesús, san Ignacio de Loyola o el emperador Carlos, pero, en conclusión, sin que los Borja sean casi nunca el motor de la ficción cinematográfica o televisiva.

LOS BORJA EN TORNO A ALEJANDRO VI

A diferencia de lo que veremos en el caso de san Francisco de Borja, que tuvo una tímida presencia en el cine español ya desde los años cuarenta del siglo XX, y más tarde en los sesenta y los ochenta, el tratamiento de esta primera rama de la familia es extraordinariamente tardío, al contrario de lo que sucede en el cine extranjero, en el que desde época muda (concretamente desde 1908) tenemos referencias, sobre todo a Lucrecia Borja. De hecho, en el caso español hemos de esperar hasta el año 2006 para encontrar la que hasta ahora es la única empresa cinematográfica española monográfica sobre los Borja.

Los Borgia es una película dirigida en 2006 por el director español Antonio Hernández, que fue pensada como un largometraje cinematográfico, pero que acabó convirtiéndose también –en una versión más larga–, en una miniserie para televisión, lo cual no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que la cadena privada Antena 3 colaboró muy activamente en la producción de la misma.

Comenzando con el análisis de la película, en el que vamos a ir desgranando poco a poco los diferentes elementos de la misma, con el propósito de hacer una crítica de autenticidad histórica sobre el tratamiento de los Borja, hay que señalar en primer lugar que, desde el punto de vista de la producción, fue una empresa ambiciosa, con un presupuesto que superó los siete millones y medio de euros, pero que sin embargo tuvo ciertas limitaciones en este terreno.

Se trata de una película rodada casi por completo en interiores, la mayoría decorados, algunas localizaciones reales y muy pocas escenas naturales,² tal y como parece corresponder con una trama que transcurre casi íntegramente muros adentro del Vaticano. Una solución la de rodar en decorados que es muy habitual en el cine histórico, un género cinematográfico bastante complejo, uno de cuyos eternos problemas es el dilema de la “re-construcción” o “re-constitución” de los espacios antiguos (por tanto transformados, o que ni siquiera existen en el presente) de las ciudades modernas, un problema que en esta película –como en tantas otras– se intentó resolver cortando por lo sano y, en concreto, evitando mostrar los escenarios reales. Hasta tal punto es así que, salvo un plano panorámico de Roma con el que se abre la película, modificado digitalmente, pero en el que “sobran” algunos edificios y torres que no existirían a finales del siglo XV –y que dado la apertura del plano y el retoque digital, pasan prácticamente desapercibidos–, la ciudad es absolutamente inexistente en la película y tan apenas aparecen imágenes de la misma, a excepción de algunos planos de ambientación, insertos en la acción, del Castillo de Sant’Angelo, pero obviando conscientemente cualquier referencia visual, por ejemplo, al Vaticano –que en época de los Borja estaría en obras–

² Esta ficción fue rodada a caballo entre Italia y España, utilizándose algunos escenarios naturales –no muy abundantes– en nuestro país, situados en Navarra (Olite), Gandía y Valencia, mientras que en el país alpino se rodaron algunas escenas en Roma y sus alrededores.

o a las calles de Roma, que no observamos a excepción de momentos muy puntuales. De modo que, para evitar los costes de la reproducción, bien en decorados o bien digitalmente, de esos espacios que han desaparecido o se han modificado profundamente, se optó por la solución más cómoda, que no es otra que no mostrarlos.

Narrativamente es una película muy sencilla, no presenta ninguna dificultad y se acoge a la estructura habitual de arrancar con un fragmento del final de la acción (la detención de César Borja auspiciada por el papa Julio II tras la muerte de Alejandro VI) a modo de prólogo de la película, como presentación, y con el propósito de generar cierta inquietud en el espectador, un componente de suspense que le anime a querer saber más sobre esa historia. Un prólogo que da lugar al larguísimo *flashback*, que ocupa prácticamente todo el resto de la acción, el núcleo narrativo de la misma, para al final, cerrando el relato, retomar el presente narrativo en el que nos habíamos situado al principio, y resolver la historia –en un tono un tanto poético– con la muerte del personaje que nos había presentado la película, y coronando, por tanto, una estructura narrativa claramente circular.

De cualquier manera, la película tiene algunas peculiaridades y problemas narrativos que son inherentes al género y que tienen habitualmente difícil resolución, como vamos a ver. Así, el argumento de la misma, y de la propia trama histórica, que es muy complejo, está escrupulosamente narrado, pero, como suele ser habitual, es muy exigente desde el punto de vista histórico para el espectador. Porque a veces la película presupone que este conoce la historia, a los personajes y sus avatares históricos. Y sucede que el espectador, que tiene todo su derecho a no conocer la biografía de los Borja, si realmente la ignora, se pierde bastantes detalles del argumento cinematográfico. Por ejemplo al principio de la cinta, en el cónclave de 1492 en el que se elige a Alejandro VI, vemos a un cardenal, interpretado por Eusebio Poncela –a quien además hemos visto hace unos segundos, antes del *flashback*, ataviado con la dignidad de papa–, muy dubitativo y reticente a pronunciar el nombre del cardenal Borja, como de hecho están haciendo el resto de cardenales. Y está claro que si se desconoce que la identidad de ese personaje coincide con la del cardenal Giuliano della Rovere, enemigo y competidor de Rodrigo Borja, y futuro sucesor del mismo como Julio II, la verdad es que el espectador se encuentra algo desvalido hasta que va descubriendo y entendiendo los hechos. En realidad, el espectador olvida que ha visto esa escena del principio de la película y sólo en un segundo visionado va a reparar en su existencia.

Del mismo modo, la película utiliza algunos recursos narrativos muy manidos, como por ejemplo se aprecia cuando, recién nombrado papa Alejandro VI, este resume en muy pocas palabras su pasado hasta llegar a dicha dignidad, desde que su tío Calixto III, también de la familia Borja, lo llevó desde Xàtiva a Roma. Discurso que declama emocionado ante sus hijos y que resulta poco creíble, pues es más que lógico que ellos ya conocieran su pasado y no hiciera falta contárselo otra vez. Está claro que Alejandro VI no está contando su pasado a sus hijos realmente, sino al espectador, para aclararle los hechos, del mismo modo que habría sucedido si a comienzos de la película una voz en *off* o un rótulo explicativo (como de hecho lo hay) diera algunas claves de interpretación histórica al espectador.

En cuanto a la ambientación y la puesta en escena, como suele suceder en el género cinematográfico histórico, puede afirmarse que es la apuesta más fuerte de la película: tanto los vestuarios como los decorados, mediante los que se pretende la re-

construcción de los ambientes, ciertamente están bastante logrados, tal y como se advierte en las imágenes que transcurren en los Apartamentos Borgia del Vaticano, o en las diferentes escenas que tienen lugar en palacios, salas nobles, en el transcurso de fiestas y banquetes, etc.

Técnicamente es una película correcta, con una secuenciación, una planificación y un uso del montaje bastante rápido que denota su filiación televisiva. La fotografía es muy preciosista, luminosa y con un uso de colores muy saturados y contrastados, con un tratamiento plástico y estético, sumamente pictorialista, como corresponde a un ambiente cortesano de lujo.

La música, por su parte, poco abundante, está bien resuelta, tanto la diegética –las piezas de época– como la de ambiente.

Por lo que se refiere a los actores y a su trabajo en la construcción de los personajes, así como al tratamiento de los ambientes, debe recalarse que el filme incide constantemente en los conceptos del sexo, del dinero, del poder, la muerte y la violencia. En definitiva, y salvo notables excepciones que señalaremos, la cinta recae de forma muy consciente y totalmente premeditada, en busca de un mayor rendimiento comercial del producto, en la tan traída y llevada “leyenda negra” de los Borja, planteamientos hacia los que se dirige la pintura de caracteres de los personajes.³ Veamos cómo se resuelven.

El solvente actor Lluís Homar, quien cumple bastante bien la misión que se le encomienda en la película, aunque recayendo a veces en un histrionismo un tanto exagerado, da vida a Alejandro VI, a quien se muestra, cumpliendo punto por punto los postulados de la “leyenda”, como un papa ambicioso, astuto, calculador, extraordinariamente pragmático, nepotista, que usa de todo su poder y de los recursos de la Iglesia con una finalidad totalmente perversa, al servicio de su vanidad y su ambición. Un personaje, azotado también por la lujuria, que no se avergüenza de la notoriedad que alcanza la numerosa nómina de sus hijos bastardos y de sus múltiples amoríos, escándalos, crímenes, favoritismos, extorsiones y corruptelas, que a medida que transcurre la acción va a involucrarse en una espiral de poder y destrucción que tan sólo puede llevarle –de un modo no exento de cierto componente moralizador, y en definitiva, del concepto de mal que acaba por ser castigado y debe redimirse con la muerte, tan acorde con la “leyenda”– a su propia destrucción.

Por su parte, César Borja está interpretado por Sergio Peris, un actor que en los últimos años hemos visto muy a gusto en papeles de este tipo, y que dio el salto de la pequeña a la gran pantalla, sin haber acabado de resolver ciertas limitaciones interpretativas que abocan a sus personajes a un cierto encorsetamiento y teatralidad. Del mismo modo que hemos visto en el caso anterior, al personaje del duque Valentino le corresponde cumplir el papel de ser un comparsa de su padre, que abraza la dignidad cardenalicia por obligación, para abandonarla muy pronto en aras de saciar sus ansias sexuales y sanguinarias. Es un auténtico brazo ejecutor de la ambición de los Borja (de su padre y de la suya propia), un mercenario vaticano, pero mucho más impetuoso y visceral, y a la vez menos frío y calculador, que su padre.

El personaje de Juan Borja se presenta casi como un “cero a la izquierda”, quien a pesar de ser un hombre apuesto, fuerte e impetuoso, es un instrumento en manos de la

³ Para llevar a cabo este ejercicio de crítica de autenticidad histórica, han sido fundamentales, entre otras, las siguientes obras: SCHÜLLER-PIROLI, 1967; COMPANY, 1992; BATLLORI, 1994; GERVASO, 1996; y muy especialmente VILLARROEL GONZÁLEZ, 2005 y IRADIEL; CRUSELLES (coord.), 2006.

política matrimonial y de alianzas de la Santa Sede, y a quien llega a presentarse como un pusilánime “indigno” de pertenecer a su familia a causa de su falta de valor, como se advierte en la escena en la que se hace pasar por muerto, escondiéndose entre los cadáveres de los soldados que capitaneaba, para no ser capturado por sus enemigos. Un carácter este que por supuesto se emplea en la película para alimentar el fuego de la supuesta responsabilidad de su hermano César en la muerte del mismo.

Como suele ser frecuente, en la película de Antonio Hernández, Jofré Borja juega un papel casi irrelevante, como un hombre sin iniciativa, sujeto a la voluntad de su padre y a los matrimonios por conveniencia que este orchestra en su propio beneficio estratégico y de alianzas.

Mucho más interesante que cualquiera de los anteriores es el personaje de Lucrecia Borja. Interpretada por María Valverde, es probablemente el personaje más complejo, el más poliédrico y el que más se aleja –sorprendentemente– de la “leyenda negra”. Así pues, llama poderosamente la atención que un personaje histórico tan jugoso, *a priori* tan propicio para alimentar el fuego de artificio con el que suele revestirse a los Borja, y muy particularmente a Lucrecia, se trate con un particular cuidado, y se le dote de una especial sensibilidad y humanidad. De tal manera, Lucrecia no aparece con la imagen de la mujer despiadada, calculadora, fría y casi salvaje con la que ha pasado al imaginario colectivo; no se trata de una mujer azotada por su ninfomanía,⁴ sedienta de sangre y poder, como claro antecedente de las *femmes fatales* que han poblado la cinematografía universal desde casi sus orígenes, y tal y como ha solido presentarse casi siempre en el séptimo arte. Muy por el contrario, Lucrecia es una mujer sensible, vulnerable, que sufre mucho a lo largo de toda la película y que carece casi de voluntad y capacidad de decisión para gestionar su vida, cuyos hilos mueven su padre y César, no desaprovechándose para hacer alguna alusión (eso sí, sin corroborarla en ningún momento) al célebre e incestuoso triángulo amoroso Rodrigo-César-Lucrecia Borja. Puede afirmarse que sin duda es el único personaje de la película que llega a enamorarse de verdad, que carece de la ambición de poder del resto, y precisamente por ello, es particularmente desdichada. Un tratamiento el de Lucrecia que, como ya hemos señalado, resulta especialmente interesante en esta película y que se pretendió muy conscientemente con la elección de María Valverde, una actriz a quien encajan muy bien este tipo de personajes femeninos sensibles, quebradizos, dubitativos y de poco carácter.

Una pintura de caracteres, en definitiva que, salvo la excepción muy llamativa de Lucrecia, se rige por una estética de la violencia y el sexo que imbuje completamente el metraje de la película.

Muy resaltables, por otro lado, resultan algunos tratamientos simbólicos de ciertas imágenes, realmente muy bien traídos y que dotan a la película de un particular interés.⁵ Algo que puede apreciarse muy bien, a modo de ejemplo, en dos momentos de la película, especialmente bien resueltos. En el primero de ellos encontramos a César blandiendo la espada, regalo de su padre, contra el amante de su hermana Lucrecia,

⁴ Como no puede ser de otro modo en un producto filmico/televisivo con una profunda orientación comercial, este componente erótico que se sustrae al personaje de Lucrecia se compensa sobradamente con el de su cuñada Sancha de Aragón, tal y como se plasma en las diversas escenas que ilustran los encuentros amorosos ilícitos con su otro cuñado, César.

⁵ Estos son los principales logros que la crítica reconoció a esta película, por otro lado tratada con bastante desdén por la misma tras su estreno. Ver por ejemplo FERNÁNDEZ VALENTÍ, 2006.

cuando súbitamente la descarga sobre aquel, matándolo. Un momento que se resuelve con soltura ya que en pantalla tan sólo vemos la espada de César que atraviesa el cuerpo del infeliz amante, pero que va a provocar que la sangre de aquel salpique sobre el alba blanca e impoluta del pontífice, en un sencillo pero eficaz juego de montaje intelectual que tiene como objetivo clarificar la postura, tanto de César (brazo ejecutor) como de Alejandro VI (responsable sobre el que “salpica” literalmente la sangre del asesinado) ante tal acontecimiento criminal.

Asimismo, resulta muy simbólica, ya hacia el final de la película, aquella escena en la que se nos transmite, con una especial eficacia visual, las consecuencias de la muerte del papa, envenenado o no, ya que al igual que hemos visto con el asunto de los amores incestuosos, no se afirma tal hipótesis, pero por supuesto no se niega tampoco, dejando abierta la posibilidad y la decisión última sobre el hecho a la libre interpretación, más o menos morbosa, del espectador. Pues bien, en esa secuencia, se nos muestra un inhabitual plano cenital, muy efectista, sobre el lecho de muerte del papa Borja, al que suceden algunos otros, también cenitales, de los pasillos y corredores vaticanos por los que vagan desasosegados e inquietos los miembros de la corte papal. Un recurso claramente metafórico destinado a que el espectador asocie la imagen del Vaticano con un hormiguero –algo que, por cierto, se resuelve visualmente con gran eficacia– en el cual, tras la muerte de la “hormiga reina” –el papa– el resto de miembros de esa “comunidad” –la corte de los Borja en Roma– se sienten desesperados y presos de gran incertidumbre sobre su futuro al verse desprovistos, súbita e inesperadamente, del líder que la cohesionaba.

A modo de conclusión, y más allá del comentario de todas estas cuestiones, otro punto interesante de la película de Antonio Hernández es que centra su atención de forma casi monográfica en el papel jugado por Rodrigo Borja y sus hijos en Italia, en Roma sobre todo y en el resto de campañas, alianzas y matrimonios de su política interior italiana. Sin embargo la película desatiende –en lo que no puede considerarse un fallo, sino tan sólo una opción muy consciente de producción– de forma consciente el papel que dichos personajes jugaron fuera de Italia, es decir, su política exterior. Así, se hace alguna mención imprecisa al rey de Francia, pero apenas se señala nada del enorme papel que jugaron los Borja en España. Únicamente se menciona el tratado de Tordesillas entre España y Portugal en 1494, pero obviando casi cualquier comentario acerca de figuras tan cruciales como por ejemplo los Reyes Católicos –tan sólo se afirma en un momento que “piden mucho”–, sobre la política italiana del reino de Aragón o sobre las alianzas con Castilla, etc.

Y llamativamente, la siguiente y última mención televisiva que tenemos sobre los Borja del siglo XV se centra precisamente en esto último, y viene a cubrir la referida laguna, aunque no sabemos si de forma muy consciente o no.

Se trata de la serie de TVE *Isabel* (Jordi Frades, 2012-2014) en cuya tercera y última temporada (2014) Rodrigo Borja (Jorge Bosch) tiene un destacadísimo y abundante papel, pues junto con su hijo, el cardenal César Borja (Nacho Aldeguer), que sin embargo tiene una presencia muy inferior, aparece en once de los trece capítulos de la temporada, y en concreto entre los capítulos 27 y 37 de la serie completa. *Isabel* es una serie que generó en su momento bastante polémica, como suele ser habitual con este tipo de producciones ambiciosas, que desencadenó incluso encendidos debates entre los historiadores acerca del tratamiento de los hechos históricos, pero que en definitiva,

haciendo un balance no carente de rigor, aguanta muy bien la crítica de autenticidad histórica, convirtiéndose en un producto con un valor narrativo, dramático e incluso pedagógico que debe ser tenido en cuenta.

Además, por lo que se refiere a la presencia de los Borja en *Isabel*, conviene señalar varias cuestiones.

En primer lugar, la serie evita de forma bastante consciente polemizar en torno a Alejandro VI y su hijo el cardenal César Borja, pues en ningún momento se alude directamente a la “leyenda negra”, trazándose del papa una imagen bastante aproximada a la realidad, como pontífice astuto y ambicioso, un hombre de estado y un príncipe del Renacimiento, pero sin ahondar en la llaga de su comportamiento lujurioso y criminal. En ese sentido, tan sólo resulta curioso y realmente anecdótico un punto relativo al tratamiento físico del papa Borja, que se representa luciendo una cuidada barba, lo que resulta una simpática licencia pues no conocemos ningún retrato de Alejandro VI en el que la llevara. Un tanto más ortopédico resulta el personaje de César Borja, quien, siempre como secuaz de su padre, como si de un perro faldero se tratase, intenta poner de manifiesto un comportamiento malvado e inteligente, aunque sin embargo, a causa de las limitaciones del registro interpretativo del actor que le da cuerpo, resulta bastante poco creíble.

De cualquier forma, se trata de una visión más libre y desprejuiciada de los Borja, sobre todo si la comparamos con la que hemos visto en la película de Antonio Hernández, y que huye de los episodios más polémicos, como puedan ser la imagen de Lucrecia o el supuesto envenenamiento que pudiera haber desencadenado la muerte de Alejandro VI. En concreto, la alusión a este último pasaje de la vida de Rodrigo Borja, que tiene lugar en el capítulo 37 de la serie, se resuelve se forma muy sintética, mostrando un banquete al que asiste el papa, para pasar poco después a una imagen del funeral del pontífice, en lo que, si se quiere, puede considerarse una alusión sutil y muy hipotética a la leyenda negra en torno a su muerte, pero de la que la serie no pretende extraer ningún rédito narrativo ni dramático. Y todo ello seguramente porque en *Isabel* los Borja no son los protagonistas, sino dos personajes más de las decenas de ellos que pueblan esa ficción y, en definitiva, como venimos señalando desde el principio, no son más que meros acompañantes que ayudan a trazar el contexto histórico de un relato que sin embargo protagonizan otros, en este caso la Reina Católica de Castilla.

En esta misma línea de la mayor credibilidad histórica de la presencia de los Borja en *Isabel* respecto a otras ficciones, cabe señalar algunos otros detalles de producción que merecen la pena ser tenidos en cuenta. Así sucede por ejemplo en varios momentos de la serie en los que, cuando la acción se traslada de Castilla al Vaticano, se inserta un plano, que tan sólo cumple el objetivo de centrar geográficamente el argumento y situarlo en Roma, pero que encierra un enorme interés. Se trata de una reconstrucción digital del aspecto que la basílica de San Pedro y los Palacios Apostólicos presentarían a finales del siglo XV y comienzos de la centuria siguiente, en pleno proceso de transformación y crecimiento. Una reconstrucción que cumple una misión ínfima en el desarrollo de la narración, pero que sin embargo recibió un enorme cuidado por parte de sus responsables. Los cuales debieron invertir no pocos recursos tecnológicos y económicos para llevar a cabo una reconstrucción del Vaticano, bastante fiel a la que sería históricamente en ese momento tan crucial, y en la que apreciamos perfectamente todavía las naves de la basílica paleocristiana de Constantino, con su nártex de entrada,

destacando el alzado de la recién restaurada Capilla Sixtina. Un esfuerzo técnico y económico bastante extraordinario y muy de agradecer en un medio como el televisivo, en el que suele primar el rendimiento comercial, la imagen impactante y atractiva y donde es poco frecuente ver esfuerzos de producción suplementarios, tal y como supone esta reconstrucción del Vaticano. Una imagen de la que perfectamente se podría haber prescindido –podría haberse hecho de forma tan sencilla, por ejemplo, como introducir un rótulo en negro con la denominación de la ciudad eterna–, pero que es un rasgo (pequeño si se quiere) muy significativo de que existió una cierta voluntad de conceder cierto rigor histórico a la ficción isabelina.

SAN FRANCISCO DE BORJA

Como ya hemos señalado, la presencia de Francisco de Borja en el cine y la TV españoles nunca ha sido exclusiva. Curiosamente, ni el género histórico, ni la tradición hagiográfica (ya en lo que se refiere a la faceta religiosa del personaje), tan querida por el cine y la TV en nuestro país y que hunde sus raíces en los años cuarenta –*Reina Santa* (Rafael Gil, 1947) o *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1948)– y cincuenta –*Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961) o *Molokai* (Luis Lucía, 1959)– y se prolonga hasta mediados de los sesenta (*Teresa de Jesús*, Juan de Orduña, 1962; *Rosa de Lima*, José María Elorrieta, 1962; *Isidro el labrador*, Rafael J. Salviá, 1963; *El Señor de la Salle*, Luis César Amadori, 1964; *Cotolay*, José Antonio Nieves Conde, 1965; o *Aquella joven de blanco*, León Klimovsky, 1965); y es retomada por la TV y también el cine en los setenta y ochenta –*El hombre que supo amar* (Miguel Picazo, 1978), *Teresa de Jesús* (Josefina Molina, 1984), *La noche oscura* (Carlos Saura, 1989)–, con extensiones hasta nuestros días –*Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007), *Teresa Teresa* (Rafael Gordon, 2007), *Encontrarás dragones* (Roland Joffé, 2011), *Vicente Ferrer* (Agustín Crespi, 2013), o *Teresa* (Jorge Dorado, 2015)–, nunca han fijado su atención sobre el santo Borja y jamás se le ha dedicado una película monográfica.⁶

De modo que su presencia, tímida al igual que hemos visto con sus antepasados, los Borja de finales del xv, se ve circunscrita a ser el acompañante de otros egregios personajes, siempre santos o reyes, de los que figura como un complemento más.

Y esto ha sucedido sobre todo con tres importantes figuras de nuestra historia: dejando a un lado al emperador Carlos I, del que nos ocuparemos más adelante, nos referimos a san Ignacio de Loyola y, muy especialmente, a santa Teresa de Jesús, en cuyas múltiples revisiones biográficas llevadas a cabo tanto en cine como en TV, siempre ha jugado Francisco de Borja un cierto papel. Concretamente el que desempeñó en las vidas de san Ignacio y santa Teresa, el cual, si somos puristas, fue poco más que puntual y testimonial, sobre todo en el primer caso. Es algo más que evidente que tanto san Ignacio como santa Teresa se rodearon a lo largo de sus vidas de figuras históricas de primer nivel, entre los que Francisco de Borja fue, tan sólo, uno más.

En el caso de la relación del futuro santo Borja con san Ignacio, hemos de referirnos a la única ficción fílmica que se ha llevado a cabo sobre él en nuestra cinematografía.⁷

⁶ Sobre este tema ver, entre otros, HUESO MONTÓN, 2011.

⁷ Cabe señalarse que, a finales de los años 20, y por tanto aún en época muda, hubo un primer intento de rodar una biografía cinematográfica sobre san Ignacio por parte del cineasta vasco Nemesio M. Sobrevila,

Se trata de *El capitán de Loyola*, una coproducción hispano italiana, dirigida por el español afincado en México José Díaz Morales, que fue realizada en 1948 y estrenada al año siguiente como parte de las conmemoraciones del IV centenario de la llegada de san Francisco Javier a Japón.⁸

La película de Díaz Morales, que contó con guión de José María Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido, y con la supervisión del reverendo padre Heredia, de la Compañía de Jesús, se realizó, como reza el rótulo introductorio de la cinta, “en los lugares donde San Ignacio de Loyola vivió su vida de amor y de sacrificio por Cristo”. Estuvo protagonizada por el famoso actor español Rafael Durán y mantiene la estructura biográfica habitual en estos relatos hagiográficos, que se inicia cuando el joven de alta cuna Íñigo de Loyola es llamado a la corte al servicio del rey de Castilla, y que va desgranando los avatares que vivió: su herida en la guerra, el abandono de las armas para dedicarse a la oración, su vida eremítica, la escritura de los *Ejercicios espirituales*, su viaje a Tierra Santa, sus estudios en Alcalá de Henares y París, su estancia en Roma, los encononazos con la Inquisición y la fundación de la Compañía, hasta su muerte y glorificación.

En este contexto, las menciones a los duques de Gandía son dos muy puntuales, y tan sólo una de ellas corresponde a Francisco de Borja, como vamos a tener ocasión de comprobar.

La primera alusión a los Borja tiene lugar durante la peregrinación de Íñigo, tras su estancia eremítica en Manresa, y su llegada a Barcelona para embarcarse rumbo a Tierra Santa. En ese preciso momento sorprendemos a Íñigo pidiendo limosna a las puertas de la iglesia de Santa María del Mar, un acontecimiento que tuvo lugar en el año 1523. Es allí donde el futuro santo tiene un encuentro con el duque de Gandía, quien le da limosna y le pide su intercesión por medio de la oración. Un personaje que podemos caer en la tentación de asociar con la figura del IV duque de Gandía, Francisco de Borja, pero que en realidad corresponde con la de su padre, Juan de Borja y Enríquez de Luna, III duque de Gandía, en la que es la única presencia cinematográfica de la que tenemos constancia de este miembro –un tanto ensombrecido por sus antecesores y predecesores– de la familia Borja.

Si el anterior pasaje transcurre durante el primer tramo de la película, la segunda alusión a los Borja que nos ofrece *El capitán de Loyola*, también muy puntual, la encontramos al final de la misma, cuando tiene lugar una auténtica glorificación de la Compañía de Jesús. En ese momento san Ignacio, ya anciano, muestra orgulloso y agradecido la expansión de su orden sobre un mapa del *Orbis terrae*, mientras le llegan noticias a través de una carta de su discípulo, el padre Pedro Fabro, de la profesión de Francisco de Borja, primogénito del duque de Gandía, en la Compañía. Algo que se resuelve visualmente superimponiendo la imagen de la profesión del futuro san Francisco, sobre la carta que anuncia a san Ignacio tan importante acontecimiento.

Por lo que se refiere a la relación entre el santo Borja y santa Teresa de Jesús, cabe hacer referencia a la más importante hagiografía de la santa de Ávila, que constituye

pero se frustró en 1928, quedando inconclusa. Sobre ella ver GASCA, 1998: 445 y PÉREZ PERUCHA, 2000: 118-119.

⁸ Sobre esta película véase PÉREZ GÓMEZ; UNSAIN AZPIROZ, 1991: 31 y HUESO MONTÓN, 1998: 76-77.

Teresa de Jesús (Juan de Orduña, 1962).⁹ De nuevo estamos ante un relato hagiográfico, muy convencional, en el que, por lo que a nosotros atañe, se muestra el papel jugado en la biografía de santa Teresa por Francisco de Borja, en los años centrales de la década de 1550, ya tras su ingreso en la Compañía de Jesús en 1546, tras abandonar todas las pretensiones mundanas que sus antepasados (capitaneados por su bisabuelo Alejandro VI) pusieran en práctica, incluso la púrpura cardenalicia, para entregarse en cuerpo y alma a la Compañía, como mediador favorable entre el Vaticano y la reticente Iglesia española, en el intento de Teresa de Jesús por fundar su nueva orden religiosa reformada. En ese contexto, la película de Orduña¹⁰ hace un especial hincapié en las dudas de la Iglesia particular de Ávila, y en general de las autoridades religiosas españolas, quienes manifiestan sus recelos acerca de la naturaleza divina o demoníaca de las intenciones de Teresa, de sus visiones, etc., llegando a oponerse violentamente a su reforma e incluso haciendo planear sobre ella las alas de la Inquisición. En estricto sentido histórico, parece ser que los encuentros entre Teresa de Jesús y Francisco de Borja en Ávila (al menos dos: el primero en mayo de 1554, antes de la fundación del Colegio de la Compañía en Ávila, que tendría lugar al año siguiente, y el segundo durante la Semana Santa de 1557) fueron determinantes, tanto para despejar las propias dudas personales de Teresa en relación a la manera en la que debía practicar la oración (en el encuentro de 1554), como para impulsar los afanes reformadores de la abulense (en el de 1557), que recibirían la bendición papal definitiva en 1562. En el caso de la película de Orduña, podemos afirmar que se hace un especial hincapié en el segundo de estos encuentros entre los dos futuros santos de la Iglesia.

De cualquier modo, Francisco de Borja, interpretado en la película de Orduña por el galán, ya crepuscular, Alfredo Mayo, se muestra como un hombre culto, formado y de intachable carácter. Concretamente en el filme se dedica una breve secuencia a la entrevista de Francisco de Borja con Teresa en el monasterio de la Encarnación, precisándose que, tras dos horas de conversación, él queda gratamente impresionado por las ideas de Teresa, apoyando decididamente sus intenciones de reforma, y desterrando definitivamente los recelos de la Iglesia española en torno a los propósitos de la santa andariega.

Como no puede ser de otra forma en una película de Orduña, cineasta tan proclive a lo tradicional y popular, en ella se remeda ese capítulo tan importante –y a su vez, tan mitificado también– de la biografía del santo Borja que fue su súbita “conversión” provocada por la impresión que le causó la muerte de la emperatriz Isabel de Portugal en Toledo, el 1 de mayo de 1539, con solo 35 años de edad, y la contemplación de su

⁹ Para mayor precisión, hay que señalar que, más de tres décadas antes, ya se rodó, de nuevo en época muda, una primera biografía fílmica de santa Teresa que, con el título de *Escenas de la Vida de Santa Teresa*, dirigieron los hermanos Beringola en 1928, cinta que se conserva pero en la que no existe mención alguna a la familia Borja. Sobre ella ver GONZÁLEZ LÓPEZ; CÁNOVAS BELCHI, 1993: 142 y GASCA, 1998: 198. Asimismo, debe precisarse que la película de Juan de Orduña fue el resultado de un larguísimo proceso de producción, que arrancó nada menos que en 1947, pero que se vio entorpecido durante quince años por causas de lo más variado, entre las que se encontraron problemas de producción, la prohibición de un guión cinematográfico de Carlos Blanco por parte de las autoridades religiosas en 1951, y la colisión entre varios proyectos coetáneos que alcanzó incluso proporciones judiciales, circunstancias todas ellas que se solventaron en 1962, alcanzándose una solución de compromiso entre todas las partes implicadas, y que se plasmó en la versión final dirigida por Juan de Orduña y protagonizada por la estrella Aurora Bautista.

¹⁰ Para más información sobre ella, ver MÉNDEZ-LEITE, 1965: 505-506; HEREDERO, 1993: 89, 99, 124, 179, 180, 193, 202, 203, 418 y 428; ÁLVAREZ, 2001: 343-353, y muy especialmente NIETO JIMÉNEZ, 2014: 473-493.

rostro, antes hermoso y entonces desfigurado por la muerte, la cual, como él mismo reconoció, causó su determinación de no “más servir a señor que se me pueda morir”, y el abandono de la corte imperial para entrar a formar parte de la Compañía de Jesús.

Dos décadas después de la película de Orduña, concretamente en 1984, encontramos la más ambiciosa apuesta televisiva realizada hasta la fecha en torno a la figura de la santa de Ávila. Se trata de la serie de TVE dirigida por Josefina Molina, titulada de nuevo *Teresa de Jesús*, y protagonizada por Concha Velasco.

A lo largo de los ocho capítulos de los que consta la serie, son varias las menciones y las participaciones de que Francisco de Borja es objeto. Así, ya en el capítulo 2, se relata la llegada a Ávila, en mayo de 1554, del duque de Gandía para predicar en dicha ciudad. Un acontecimiento que, como ya hemos adelantado, coincide literalmente con los propios testimonios de santa Teresa, que dejó consignados en el capítulo 24 de su *Libro de la vida*.¹¹ En la serie dirigida por Josefina Molina se insiste en la desconfianza de la propia Iglesia española acerca de la dignidad y de los aires renovadores de la Compañía de Jesús, que se ponen de manifiesto tras el sermón del padre Francisco Borja pronunciado en la catedral de Ávila, al que asiste toda la ciudad, incluida Teresa. Un sermón breve pero muy interesante que gira en torno a la humanidad de Cristo y a la necesidad de los católicos de salir de uno mismo para buscar la calma de Dios, ya que Él está dispuesto a ofrecer todos sus dones y espera que el fiel le abra las puertas de su alma, para acogerlos. Un discurso de una enorme modernidad –desde luego en el siglo XVI, y aun en 1984–, bastante coincidente con las tesis defendidas por Teresa, y que impacta definitivamente en ella. Poco después, se nos muestra la entrevista de ambos en casa de doña Guiomar de Ulloa –no en la Encarnación, como sucede en la película de Orduña, pues no hay que olvidar que mediaron tres años entre uno y otro encuentro–, durante la cual Francisco vuelve a insistir a Teresa en los dos temas que a esta le preocupan como hemos visto: en primer lugar le anima a que medite la Pasión de Cristo, tal y como la santa reconoce en su *Libro de la vida*; y en segundo lugar le insiste en que si siente la necesidad de dar un paso importante y fundar, emprendiendo la reforma de la orden religiosa, debe hacerlo.

Sin embargo, las implicaciones ligadas a san Francisco de Borja en esta ficción televisiva son algo diferentes a las que hemos visto en la película de Orduña. Si en aquella Francisco tenía como misión animar a Teresa pero, sobre todo, ser su valedor ante las reticentes autoridades eclesásticas de Ávila, aquí no queda tan claro ese papel –se intuye, está implícito, desde luego–, de modo tal que en la serie televisiva se opta por apoyar el componente novedoso, muy moderno, de su propia doctrina y de la Compañía de Jesús por extensión.

Más allá de esta, que es la mención más importante al futuro santo Borja, la serie de Josefina Molina incluye algunas otras referencias mucho más puntuales a este personaje, como cuando en el capítulo 3 la Inquisición prohíbe, entre otras muchas, la obra de Francisco de Borja *Las obras del Cristiano*, o como cuando, en el capítulo 6, tras la

¹¹ Ver TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, 24,4. Puede consultarse en TERESA DE JESÚS, 2012: 132. Además de esta mención son, al menos, otras tres las que la santa llevó a cabo de Francisco de Borja en su dilatada obra literaria. En concreto lo cita en el *Camino de perfección*, 31, 5 y en las *Cuentas de conciencia*, 57^a, 3 y 58^a, 5, en todos los casos cumpliendo siempre la misma función de despejar las dudas espirituales del ejercicio de la oración de la santa.

visita del padre Rubeo a Teresa, esta mantiene una conversación con un misionero recién llegado de California y la santa le demanda noticias del padre Borja.

Dando un paso más en la revisión de la filmografía sobre santa Teresa, nos encontramos con *Teresa el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007).¹² Se trata de una interesante ficción, protagonizada por Paz Vega, que también se vio envuelta en no pocas polémicas por el hecho de afrontar, con un tratamiento muy esteticista, metafórico y poético de las imágenes, y con una compleja imbricación de elementos religiosos y eróticos, la particular relación de Teresa de Jesús con Cristo.¹³ Por lo que se refiere a la presencia de Francisco de Borja, hay que señalar que esta película presenta muy pocas novedades respecto a lo que ya hemos tratado más arriba, pues, de nuevo, como sucedía en la serie de Josefina Molina, es a través de doña Guiomar de Ulloa como Teresa conoce a Francisco de Borja (Javier Mejía), aunque aquí con un propósito sensiblemente distinto. En este caso se precisa que el padre Borja está en Ávila para fundar el Colegio de San Gil, lo cual tuvo lugar, como hemos apuntado, en 1555 y por tanto un año después de la visita que se relata en la serie de TVE anteriormente estudiada. En esta película, de nuevo se pone de manifiesto el carácter revolucionario de las teorías del jesuita, quien defiende la necesidad de la reforma de las congregaciones ante los peligros que acechan a la Iglesia española, tanto internos como externos: la Inquisición por un lado y los luteranos y hugonotes por el otro; y en esencia, intentando volver a los orígenes de la Iglesia, planteamiento con el que está en todo de acuerdo con los postulados de santa Teresa. Es por ello que Francisco de Borja llega a afirmar, refiriéndose a Teresa: “Llegamos a Ávila con intención de hacer rebaño y me da que hemos encontrado buen cordero”. Y ella responde que “ando buscando pastor”, con lo que queda sellada definitivamente esa relación de amistad entre ambos.

Más adelante, en la película de Ray Loriga vuelve a aparecer el futuro san Francisco, cuando comienzan los problemas de Teresa con los carmelitas y esta busca confesión en el maestro Daza. Es entonces cuando Teresa queda en manos de Francisco Borja, como único valedor ante el acoso de la Inquisición. Gracias a doña Guiomar, fray Pedro de Alcántara –y no Francisco de Borja, como hemos visto en otras ficciones anteriores– interviene y le apoya para que siga adelante con sus propósitos. Finalmente, ante lo que la orden carmelita considera una afrenta –la fundación de un convento de descalzas–, de nuevo aparece el apoyo de la Compañía y de Francisco de Borja, que le tramitará en Roma el breve de fundación, con lo que la película de Loriga, y salvo las pequeñas discordancias que hemos señalado, de nuevo construye la relación de santa Teresa y san Francisco de Borja en torno a las dos mismas preocupaciones: la visión

¹² Con motivo del V centenario del nacimiento de Teresa de Jesús, que se celebró en 2015, se produjo para TVE la, hasta el momento, más reciente ficción fílmica en torno a la santa de Ávila, que se tituló *Teresa* (Jorge Dorado, 2015), en la que el papel protagonista corrió a cargo de Marián Álvarez, un producto con bastantes deficiencias en el que, además, no se prestó ninguna atención a la figura histórica de Francisco de Borja. Asimismo, de forma estrictamente coetánea a la película de Ray Loriga, se rodó *Teresa, Teresa* (Rafael Gordon, 2007), una singular ficción en la que se pone de manifiesto el choque entre la espiritualidad de santa Teresa y la fisicidad de una presentadora televisiva actual, y en la que tampoco se alude al santo Borja.

¹³ El tratamiento de la “pasión carnal” entre Teresa y Cristo suscitó algunas razonables dudas en el seno de la Conferencia Episcopal Española e incluso las protestas de algunos obispos particularmente ortodoxos. Ver por ejemplo: “Los obispos critican que el filme ‘Santa Teresa’ retrate el misticismo como una relación carnal”, *El Mundo* (8/2/2007) <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/02/08/cultura/1170930381.html> [consultado el 11/10/2016].

renovadora de la doctrina cristiana y el papel de la oración, por un lado; y el apoyo efectivo del, en otro tiempo, duque de Gandía a Teresa como intermediario en sus propósitos de reforma de la orden del Carmelo.

Por lo que se refiere a la presencia de Francisco de Borja en el ámbito televisivo, contamos con un único pero interesante ejemplo en la serie de TVE *Carlos, Rey Emperador* (Oriol Ferrer, 2015). Una ficción que se puso en marcha tras el éxito de la anteriormente estudiada *Isabel*, intentando rentabilizar –en un claro ejercicio de *marketing*– su aceptación de público, y alzándose a modo de “secuela” de la misma, aunque cosechando un menor éxito de crítica y audiencia.¹⁴ La verdad es que se trata de una serie muy similar, tanto desde el punto de vista narrativo como técnico, dramático y estético, aprovechando incluso muchos actores que ya participaran en *Isabel*, y haciendo de los vestuarios, decorados y puesta en escena en general sus principales bazas visuales. En este caso la serie se presentó en una única temporada, de diecisiete capítulos, en los que, como no podía ser de otro modo sin privar al relato histórico de uno de sus personajes clave, alcanza una abundante presencia la figura de Francisco de Borja. Una comparecencia ante las cámaras que viene a cubrir en cierta manera el relato biográfico sobre el futuro santo Borja, respecto a las hagiografías fílmicas de san Ignacio y de santa Teresa que hemos visto. Así, del mismo modo que ocurría con los Borja en torno a Alejandro VI, en los que el tratamiento de la política vaticana que se abordaba en la película de Antonio Hernández se completaba, como hemos visto, con un mayor énfasis en la política exterior del papa Borja en *Isabel*, en el caso de Francisco de Borja, ese tratamiento exclusivo de su papel como jesuita, teólogo adelantado, confesor de santa Teresa, general de la Compañía, y en esencia de la faceta religiosa que caracterizó la segunda parte de la vida de este personaje tras su entrada en la orden fundada por san Ignacio, viene a complementarse en *Carlos, Rey Emperador* con el tratamiento, en los años que antecedieron, e inmediatamente posteriores, a su entrega religiosa, de su rol como cortesano, hombre de confianza del emperador y ayuda de cámara de la emperatriz Isabel de Portugal que constituyó la primera parte de su biografía.

De ese modo, es a partir del capítulo 8 de la serie cuando hace presencia ya de forma casi ininterrumpida el futuro duque de Gandía, interpretado con cierta prestancia y solvencia por el actor Víctor Clavijo. Una interpretación que *a priori* parece bastante respetuosa con el personaje histórico, caracterizándose como un joven y humilde cortesano, un servidor fiel de su señor el emperador y, sobre todo, un fiel acompañante, consejero y confidente de la emperatriz.

Asimismo, desde el principio, la serie televisiva hace un especial hincapié en las inquietudes religiosas del personaje (que eclosionarán en su futura profesión religiosa), mostrándose como hombre piadoso, sin la ambición y la codicia muy presente en otros personales cortesanos, como hombre de fe, abnegado y entregado por completo a su deber.

¹⁴ Cabe señalar que, todavía después de ambas series, quiso seguir explotándose para la pantalla los memorables episodios de la historia de nuestro país de comienzos del siglo XVI, ya que el pequeño resquicio histórico que había quedado sin abordar entre el final de *Isabel* (la muerte de la Reina Católica en 1504) y el comienzo de *Carlos* (la llegada a España del futuro emperador en 1516), intentó cubrirse mediante el largometraje *La corona partida* (Jordi Frades, 2016), en este caso una evidente secuela de *Isabel* (incluso con el mismo director y actores) que aborda los últimos años del reinado de Fernando el Católico y la historia de Juana de Castilla, “la loca”.

De cualquier forma, como suele ser habitual, la ficción televisiva recae en ciertas incorrecciones o, cuando menos, imprecisiones de carácter histórico a la hora de mostrarnos a Francisco de Borja. Así por ejemplo lo tenemos en la corte del emperador ya antes de 1526 –contaría con 16 años– cuando este hecho no tendría lugar, según biógrafos del personaje como María del Pilar Ryan, hasta el año 1528,¹⁵ y por tanto ya después de la boda de los emperadores y del nacimiento del futuro Felipe II. En contra de esta realidad, en la serie de TVE descubrimos a Francisco de Borja entre los miembros del cortejo que, capitaneado por la reina Germana de Foix, sale al encuentro de Isabel de Portugal antes de sus desposorios con el rey Carlos. Desde ese mismo momento se convierte en su principal asesor y confidente, y aparece omnipresente en todos los acontecimientos que se suceden en la corte: asiste a la boda de los reyes en Sevilla en 1526, o al nacimiento y bautizo de Felipe II al año siguiente (ya en el capítulo 9 de la serie). Algo después, cuando acaba de tener lugar el saco de Roma en 1527, el rey Carlos lo nombra caballerizo de la reina, hecho que en realidad sucedió dos años después, ya en 1529, tras la boda de Francisco de Borja. Un acontecimiento este último, el de la boda del futuro duque de Gandía, que en modo alguno se menciona en la serie, así como la larga descendencia de Francisco de Borja; como tampoco se señala la adquisición de las sucesivas dignidades nobiliarias de que disfrutó, entre otras, como hemos avanzado, el ducado de Gandía. Muy por el contrario, en otra licencia histórica, el duque se muestra como hombre célibe, consagrado a su emperatriz por entero, por la cual, como él mismo confiesa a su soberana y señora, siente algo más que devoción filial. Un enamoramiento platónico, que se narra en el capítulo 10, que no puede entenderse más que como una concesión dramática y sentimental, de cualquier modo bastante previsible.

A medida que avanza la serie, Francisco de Borja va ganando poder y presencia, y pasa de ser un mero consejero a un cortesano bastante influyente, que tiene incluso voz en determinadas decisiones de gobierno del emperador y sobre todo durante las regencias de la emperatriz, actuando incluso en algunas decisiones de Estado junto con la soberana y el cardenal Tavera, sobre todo a lo largo de los capítulos 11 y 12 de la serie, que cubren el periodo 1530-1536.

Como no podía ser de otra forma, el personaje del futuro santo Borja sufre un punto de inflexión clave tras la muerte de la emperatriz en 1539, acontecimiento que vertebra el capítulo 13 de la serie. En él se reconstruye el tan conocido y mitificado episodio de la conducción del cadáver de la emperatriz a Granada, capitaneado por Francisco Borja, y la célebre máxima pronunciada por él ante la contemplación de la belleza, marchita por la muerte, de la soberana, que desencadenaría su abandono (nunca total) de la corte y su decantación hacia las tareas espirituales y su profesión en la Compañía de Jesús, como ya hemos visto.

Desde ese momento, ya como sacerdote, juega un papel algo menor, pero se muestra como intermediario entre la corona y fray Bartolomé de las Casas, apoyando la denuncia de este ante los desmanes de los encomenderos en la Nueva España, tomando parte en episodios clave como la boda del príncipe Felipe (futuro Felipe II), tal y como se aprecia en los capítulos 14 y 15.

Finalmente, en los dos últimos capítulos de *Carlos, Rey Emperador*, el padre Borja todavía mantiene una destacada presencia, tanto como consejero del príncipe Felipe durante la ausencia del emperador, como asistiendo espiritualmente a la reina

¹⁵ RYAN, 2008: 76.

Juana en su destierro interior en Tordesillas, hasta su muerte en 1555; como por último, como único asesor de confianza del rey Carlos en sus últimos meses, ya entregado el gobierno a sus descendientes, en el monasterio de Yuste. Es en ese momento cuando Francisco, que acompaña al –ya no– emperador hasta su lecho de muerte, cumple con su última misión, que consiste en posibilitar el contacto de este con su hijo ilegítimo, el futuro don Juan de Austria, el todavía niño Jeromín.¹⁶

CONCLUSIONES

El primer interrogante –sin fácil respuesta– al que nos enfrentamos cuando abordamos el tratamiento de la familia Borja en la ficción cinematográfica y televisiva españolas, gira en torno a las causas de la escasa atención de que tan importantes personajes históricos han sido objeto en la pantalla, más aún siendo que el siglo XVI ha sido reiteradamente visitado y revisitado por estos medios, y siendo además que las temáticas históricas siempre han sido del gusto de nuestro público. Una cuestión de difícil explicación, que debería movernos a la reflexión y cuya respuesta tan sólo puede atisbarse teniendo en cuenta que tal vez no haya interesado lo suficientemente su figura o, más probablemente, que el cine y la televisión en España hayan visto este terreno usurpado desde el exterior por la industria audiovisual extranjera que tan profusamente ha abordado el tratamiento de los Borja desde hace más de un siglo.

De cualquier manera, y más allá del terreno de las hipótesis, lo cierto es que los productos cinematográficos y televisivos que hemos venido estudiando en este trabajo han recibido en cada uno de sus momentos una acogida bastante desigual y contradictoria. En general han tenido bastante aceptación por parte del público, han disfrutado de una buena recepción en taquilla y buenas audiencias en TV –basta tener en consideración los casos de *Los Borgia* o *Isabel*–, pero sin embargo han gustado, en general, poco a la crítica y bastante menos a los historiadores, que los han acusado de tratamientos poco históricos, de fallos e incoherencias importantes, de buscar un rendimiento comercial del producto en detrimento de la verdad histórica, de haber elegido a actores poco solventes y poco creíbles respecto a los personajes que interpretaban, de ambientaciones engoladas, y en general de carencias de producción y hasta –por parte de los críticos más inquietos– se les ha acusado de desarrollar discursos cinematográficos anclados en el pasado, poco novedosos, que no aportan nada a la evolución del audiovisual en nuestro país.

Saque cada uno sus conclusiones, pero téngase en cuenta que hacer crítica cinematográfica es tarea ardua, pero hacer cine histórico también lo es. Y sobre todo a la hora de conciliar un discurso al menos suficientemente ajustado a la fidelidad histórica (que, salvo licencias más o menos graves, se ha conseguido por ejemplo en los casos de las series *Isabel* y *Carlos*, que encierran un apreciable valor pedagógico de la Historia) con la obligada orientación comercial que el cine y la televisión, como industrias que son, tienen necesariamente que satisfacer para generar interés en los espectadores y recabar un mínimo rendimiento económico. El problema estriba en los mecanismos empleados

¹⁶ No hay que olvidar que el cine español, seis décadas antes, ya había dedicado una ficción monográfica a este hecho, que fue la cinta *Jeromín* (Luis Lucia, 1954), muy condicionada por el relato que del mismo hecho realizara el jesuita padre Coloma en su novela homónima, publicada por vez primera en 1902.

para lograr tan compleja alquimia, que en ocasiones se logra con cierta soltura, mérito, coherencia y dignidad, como en las series televisivas estudiadas, pero que en otras ocasiones se pretende obtener actuando de forma desleal con la Historia y cargando las tintas tan sólo en el componente comercial del producto, como hemos visto al hilo de *Los Borja*, de Antonio Hernández.

De cualquier manera, la no demasiado abundante presencia de los Borja en el cine y la TV españoles de ficción nos ofrece un panorama más que interesante sobre ellos con visiones diversas, y en ocasiones (sobre todo con Francisco de Borja) tratamientos poliédricos y polifacéticos de tan distinguido linaje. A pesar de lo cual quedamos todavía a la espera de que por fin alguien tome en serio a los Borja, aproveche el enorme potencial (e incluso el filón narrativo) que encierran, y tanto el cine como la TV de nuestro país decidan dedicarles, algún día, la atención que requieren.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, T. (dir.), *Diccionario de Santa Teresa de Jesús*, Burgos: Monte Carmelo, 2001.
- BATLLORI, Miquel, *La familia Borja*, Valencia: Edicions Tres i Quatre, 1994.
- COMPANY, Ximo, *Els Borja espill del temps*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim; Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1992.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás, "Los Borgia. O César o nada", *Dirigido por*, 361 (noviembre de 2006), p. 21.
- GASCA, Luis, *Un siglo de cine español*, Barcelona: Planeta, 1998.
- GERVASO, Roberto, *Los Borgia*, Barcelona: Península, 1996.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira; CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T., *Catálogo del cine español*, vol. F2: *Películas de ficción (1921-1930)*, Madrid: Filmoteca Española, 1998.
- HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Valencia; Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana; Filmoteca Española, 1993.
- Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2000 (col. Signo e imagen).
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis, *Catálogo del cine español*, vol. F4: *Películas de ficción (1941-1950)*, Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 1998.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis, "La imagen y la representación del mundo interior: el cine hagiográfico", en G. CAMARERO (ed.), *Vidas de cine*, Madrid: T&B Ediciones, 2011, p. 195-207.
- IRADIEL, Paulino; CRUSELLES, José María (coord.), *De València a Roma a través dels Borja. Congrés commemoratiu del 500 Aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI (23-26 de febrer de 2000)*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del cine español*, II, Madrid: Rialp, 1965.
- NIETO JIMÉNEZ, Rafael, *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*, Santander: Shangrila, 2014.
- PÉREZ GÓMEZ, Ángel, S. J.; UNSAIN AZPIROZ, José María, *Imago Societate Iesu*, San Sebastián: Filmoteca Vasca; Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1991.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, "Narración de un aciago destino (1896-1930)", en *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 19-121.
- RYAN, María del Pilar, *El jesuita secreto: San Francisco de Borja*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2008.

- SCHÜLLER-PIROLI, Susanne, *Los Borgia*, Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1967.
TERESA DE JESÚS, *Obras completas*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2012.
VILLARROEL SÁNCHEZ, Óscar, *Los Borgia. Iglesia y poder entre los siglos XV y XVI*, Madrid: Sílex, 2005.