

Lucrècia Borja: més enllà dels pinzells*

MARC GOMAR

Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED

INTRODUCCIÓ

L'objectiu d'aquesta comunicació és resseguir les representacions pictòriques de Lucrècia Borja i les seues connotacions. Per això, repassarem les que suposadament van fer en la seua època i les compararem amb les del XIX i un parell del XXI.

El repàs ens portarà per obres de Pinturicchio, Bartolommeo del Veneto, Dosso Dossi, Gabriel Dante Rossetti, Alfred W. Elmore, John Collier, Frank Cadogan Cowper, Antonio de Felipe i John Baldessari. Un recorregut dels frescos vaticans a les aquarel·les preraphaelites, de l'Exposició Universal de París de 1878 a un museu australià que anunciava en 2008 posseir l'únic retrat autèntic de Lucrècia Borja.

Com és obvi, el context històric de cada època determina no sols el tipus d'obra, sinó el tractament. No comparteixen intencions ni tenen els mateixos significats els suposats retrats dels pintors de la cort papal o ducal que els de l'Anglaterra victoriana. Canvien els codis, els públics i la finalitat.

En tot cas, la nostra intenció no és provar si es corresponen amb Lucrècia Borja o no, sinó tractar els elements que poden conduir a la identificació. El nostre objectiu és mostrar com apareixen, desapareixen o perviuen determinats atributs en funció també del desequilibri entre història i ficció, convençuts que la pintura és un art de signes, com afirma Norman Bryson en *Visión y pintura. La lógica de la mirada* (1991).

1. ELS CABELLS DAURATS

Primerament cal perfilar Lucrècia Borja. Del caràcter, que no és un detall menor per a les representacions pictòriques, Gregorovius afirma que “Lucrecia había heredado de su padre, además de una energía física inalterable, una ligereza que sus contemporáneos llamaban alegría constante, señalándola como el rasgo característico de su temperamento moral” (GREGOROVIOUS, 1975: 113). Els biògrafs coincideixen tant en l'animositat juvenil, com en l'espiritualitat de la maduresa. És important no perdre-ho de vista per tal de valorar els suposats retrats que repassarem.

Abans de casar-la amb Alfons d'Este, els enviats de Ferrara a Roma informen que “su belleza es más que suficiente, pero el atractivo de sus maneras y la gracia de sus gestos la hacer brillar más todavía” (GREGOROVIOUS, 1975: 146).

* Enviat: 1/7/2016. Acceptat: 3/7/2016.

Gilbert, Gregorovius i Bradford recorren a testimonis de les noces amb l'hereu del duc de Ferrara, quan Lucrecia té 22 anys. Segons Zambotto, que li'n posa 24, té “un rostro muy bello; sus ojos están llenos de animación y de alegría; es pequeña de estatura, sagaz, discreta, inteligente, de buen humor, graciosa y pulida” (GREGOROVIVUS, 1975: 166). Cagnolo de Palma, que assenyala que tota ella respira continua alegria i bon humor, la descriu d'estatura mitjana, de modals elegants i diu que “su rostro es un poco alargado, su nariz bien dibujada, sus cabellos rubios y sus ojos de color pálido;¹ tiene la boca un poco grande y los dientes muy blancos; el escote fino y blanco, pero hermoso y lo bastante opulento” (GREGOROVIVUS, 1975: 166).

Bradford apunta que el color dels ulls de Lucrecia seria “de un color indefinido [probablemente azul grisáceo]” (BRADFORD, 2005: 41). En tot cas, “la graciosa Lucrecia, con su rostro alegre y sus rubios cabellos, bien pudo tener los ojos de un azul claro, en armonía con el resto” (GREGOROVIVUS, 1975: 167).

Els cabells rossos són un dels trets més característics alhora que controvertits. En GILBERT (1869), el dubte sorgeix a propòsit d'uns retrats en majòlica de la col·lecció de l'historiador Rawdon Brown a Venècia que casen amb les descripcions de la cara, però no amb el color del cabell, i conclou que els pigments utilitzats per a la coloració dels cabells s'haurien alterat per la calor del forn on es coïen. Considera poc probable que se'ls tenyira de negre perquè, de fet, la moda en l'època és la contrària.² De fet, assenyala que Lucrecia podria haver creat tendència a Ferrara, encara que el costum de tenyir-se els cabells ve de lluny i el ros és un color comú entre les dones del nord d'Itàlia. Per a Bradford, “a diferencia de sus hermanos, era rubia, tal vez un indicio del origen italiano septentrional de su madre” (BRADFORD, 2005: 41).



Fig. 1

¹ Gregorovius deixa en evidència el traductor a l'espanyol en aclarir que “la palabra que emplea Cagnolo para indicar el color de los ojos de Lucrecia es blanco, lo que todavía hoy significa azul en el habla popular italiana: las canciones toscanas hablan mucho de *occhi bianchi*” (GREGOROVIVUS, 1975: 167).

² Per a demostrar-ho, recorre a un xicotet tractat que data a principis del XVI, les *Notizie relative a Ferrara* de Cittadella, perquè conté receptes per a convertir els cabells foscos en rossos. La tonalitat daurada o groguenca distingiria si la coloració era natural o tenyida, respectivament.

De segur que ja els haurà vingut al cap el reliquiari amb el floc de cabells que Lucrècia Borja va enviar per carta a Bembo i Lord Byron va furta en 1816 de la Biblioteca Ambrosiana de Milà (**Fig. 1**), on encara es conserven, però tampoc no escapen a les especulacions. La biografia de Gilbert recull opinions que van dels que els qualifiquen de groc pàl·lid i no daurat als que elucubren, per l'absència de brillantor, que els van tallar d'un cadàver.

2. INTEL·LIGÈNCIA, CULTURA I ELOQÜÈNCIA

Si són certes les descripcions dels contemporanis, la Caterina d'Alexandria de la Sala dels Sants dels Apartaments Borja seria un criptoretrat de Lucrècia (**Fig. 2**). L'escena mostra la disputa teològica que va mantenir amb cinquanta filòsofs pagans.



Fig. 2

En el centre-esquerre de l'escena, la figura se situa dempeus i solemne, una posició que transmet l'habilitat i la saviesa dels seus punts de vista. Una mostra de serenitat poc abans de ser martiritzada per l'emperador, en presència del qual no dona mostres de temor o vergonya (**Fig. 3c**).

La imatge no presenta alguns atributs típics de la santa com la roda que simbolitza el martiri o l'aureola tricolor,³ però sí la corona que indica la reialesa. Sense els atributs del martiri, l'escena ressalta la intel·ligència, la cultura i l'eloqüència de la protagonista.⁴ De fet, fins i tot el gest de les mans no sembla d'orar sinó de comptar.

Fixem-nos en la joia del front perquè serà també la de la *Flora* del Veneto o la de santa Bàrbara (**Fig. 3b**), protagonista del fresc a mà esquerra. Més enllà de la joia, la semblança dels ulls, del nas, dels llavis o dels cabells entre santa Caterina i santa Bàrbara és major que la que hi ha amb la protagonista de *Susanna i els vells* (**Fig. 3a**), a la mateixa sala i amb la qual també se l'ha relacionada.



Fig. 3a-c

No hem trobat, en canvi, cap autor que esmente la possibilitat que s'usara la mateixa model per a les dues màrtirs del segle III que, a més, solien compartir conjunts pictòrics en ser víctimes del mateix emperador.⁵

Tancada per son pare en una torre, a santa Bàrbara se la considera reservada i estudiosa. L'escena ens mostra la seua presó, amb la tercera finestra que Bàrbara havia fet obrir en representació de la Trinitat, així com l'esclatxa per on fugí. Per la forma dels cabells es veu que fugí corrent mentre son pare la busca en contradirecció amb l'espasa per a tallar-li el coll. Al fons de l'escena apareix el pastor petrificat per haver confessat als perseguïdors de Bàrbara cap a on havia anat.

De la vida de santa Bàrbara⁶ hi ha diferents versions. Per exemple sobre el lloc dels fets: Antioquia, Nicomèdia o Heliòpolis, que no seria el cas perquè duria una ploma de paó, símbol d'immortalitat cristiana heretat del Fènix que apareixia en la ciutat

³ Blanca per la virginitat, verda per la saviesa i roja pel martiri.

⁴ Segons Harold T. DAVIS (1957), un transsumpte d'Hipàtia cristiana.

⁵ Que per qüestions de transcripció no està clar si va ser Maximí o Maxenci, usurpador del seu tron.

⁶ Es pot trobar en el martirologi romà, però no en la *Llegenda àuria*.

egípcia cada cinc-cents anys. Tampoc no porta el calze o l'hòstia consagrada en referència al seu últim desig.

Compilem: tant santa Caterina com santa Bàrbara podrien ser criptoretrats de Lucrècia Borja. Es tracta de dues màrtirs en ple Imperi romà que arrosseguen una influència clàssica tan marcada com del gust de finals del xv. Parlem de paganes convertides els noms de les quals, d'origen grec, signifiquen “pura” i “no romana”, respectivament. Es podria al·legar que Lucrècia ho era, però els Borja no mereixen tanta consideració entre alguns contemporanis. No perdem de vista tampoc que Lucrècia deu el nom a una màrtir romana pagana amb la qual és sovint comparada.⁷

POESCHEL (1998) adverteix que el desig de descobrir nous retrats “condueix a identificacions que només són comprensibles des del punt de vista d'aquest afany”. Ehrle i Stevenson (1897) ja qüestionaven la identificació de Lucrècia Borja, com la de Cèsar Borja, en la figura de l'emperador o la de Joan de Borja en el cavaller vestit de turc. Assenyalen que quan Pinturicchio pintava la sala, Lucrècia tenia tretze o catorze anys, Cèsar disset o díhuit i Joan dènou o vint, per la qual cosa “l'età dei detti personaggi non risponde a quella indicata dalle fattezze e dalla statura delle figure dipinte. Sarebbe pertanto opportuno che si smettesse dallo spacciar queste favole” (EHRLE; STEVENSON, 1897: 67).

Per a salvar-ho, *The Vatican: spirit and art of Christian Rome* (1982) de The Metropolitan Museum of Art de Nova York apunta que Caterina seria el criptoretrat de Giulia Farnese. En tot cas, la mateixa Poeschel no dubta en identificar Alexandre VI en la *Resurrecció* o el turc Djem en la *Disputa de santa Caterina*. Compartim amb ella que Joan o Cèsar serviren de model per a encarnar personatges ignominiosos, però com que en el cas de Lucrècia s'associen amb una sèrie atributs positius, ens inclinem a considerar que encarnara no sols santa Caterina, sinó també santa Bàrbara.

3. BELLESA, EDUCACIÓ I JOVENTUT

El mateix any que Alfons d'Este esdevé duc, 1505, Bartolommeo Veneto entra a treballar en la cort de Ferrara, on hi romandrà fins 1508. Al Veneto li devem tres dels suposats retrats de Lucrècia. El de Flora és possiblement el més conegut (**Fig. 4**). La deessa romana era una de les caracteritzacions preferides de les dames de la cort ja que simbolitzava la bellesa, l'educació i la joventut, qualitats que ni els enemics dels Borja discutien en Lucrècia.

Flora és l'equivalent de la grega Cloris que va raptar Zèfir, el vent suau de l'oest, per a convertir-la en esposa seua. Li va atorgar la gràcia de regnar sobre les flors, les llavors de les quals, junt amb la mel, regalava als homes. Juno, envejosa de Zeus per haver procreat Minerva sense mare, va demanar ajuda a Cloris, que, amb una flor única del seu jardí, li va tocar el ventre i la va deixar embarassada; d'aquella reproducció assistida *avant la lettre* naixeria Mart.

⁷ GREGOROVIVUS (1975) conta que, camí de Ferrara per a casar-se amb Alfons d'Este, és rebuda a Foligno per un carro amb la Lucrècia romana amb un punyal a la mà, símbol popular de la pudicitia perquè, en ser ultratjada, es va llevar la vida. La representació al·legòrica anunciava que cedia el seu lloc a la nova Lucrècia perquè la superava en pudor, modèstia, prudència i constància. També Ariosto en l'*Orlando furioso* afirma que, en modèstia i bellesa, Roma havia de preferir la moderna a la de l'antiguitat.



Fig. 4

Per a PANOFSKY (1999), el Veneto retrata una jove esposa vestida de Flora. Com la majoria de retrats de la deessa sosté una flor, en aquest cas un ramell. De mig bust, enjoiada, presenta una mirada i uns cabells provocadors i mostra el pit esquerre, símbols de *voluptas* fàcilment identificables amb la imatge de Lucrecia Borja popularitzada per la ficció des del XIX i que encara perviu. Ara bé, també llueix també el vel de núvia sobre una tira de seda blava i una corona de murta.⁸ El *myrtus coniugalis* indica que es tracta d'un retrat nupcial al·legòric de la dona de Zèfir proclamant orgullosa que “il suo letto coniugale non è mai disturbato da alcun dissenso” (PANOFSKY, 1999: 139).

Del Veneto hi ha dos suposats retrats més de Lucrecia Borja que han motivat la nostra insistència en el color dels cabells. El primer es troba a la National Gallery de Londres (**Fig. 5**).

⁸ Per a l'art cristià, per contra, la murta fa al·lusió als gentils que s'han convertit al cristianisme seguint les paraules de Zacaries (1:8): “De nit, en una visió, vaig veure un cavaller que muntava un cavall roig. S'estava a la vall profunda, enmig d'unes murtes, Al seu darrere hi havia altres cavalls roigs, grisos i blaus”. Segons FERGUSON (1989), la interpretació que es va fer del passatge és que Crist és l'home que cavalcava sobre el cavall roig enmig de les nacions i el segueixen les jerarquies de màrtirs i confessors.



Fig. 5



Fig. 6

Entre els grans del collar trobem una enigmàtica inscripció, “SAP”, que no hem sabut desxifrar. La pintura s’ha datat a principis del XVI pel vestit, semblant als dels frescos del Palazzo Costabili de Ferrara. En tot cas, les diferències d’estil amb els altres retrats del Veneto fan suposar que es tractaria d’un treball primerenc. L’altre suposat retrat de Lucrecia Borja (**Fig. 6**) es va exposar al Musée Maillol de París del 17 de setembre de 2014 al 15 de febrer de 2015 amb motiu de *Les Borgia et leur temps. De Léonard de Vinci à Michel-Ange*.⁹

Està datat en la segona dècada del XVI i no es conserva l’original sinó una còpia. El catàleg de l’exposició es refereix a Lucrecia com una “jeune femme intelligente, cultivée et une âme douce, noble et délicate” (BRIGANTI; STRINATI, 2014: 17) o “la vraie grande dame de la Renaissance, belle qui plus est. Très cultivée, elle réunit grâce a ses manières délicates et aristocratiques un cercle intellectuel et raffiné” (BRIGANTI; STRINATI, 2014: 18).

4. VIRTUT I BELLESA

El 25 de novembre de 2008, la National Gallery of Victoria presentava un retrat oval del renaixentista italià Dosso Dossi (c. 1486-1542) com l’únic amb “direct personal references” sobre Lucrecia Borja (**Fig. 7**), a qui el museu considera “the most fa-

⁹ Era l’únic retrat de Lucrecia junt amb la medalla commemorativa de la boda de l’exposició, encara que el catàleg també inclou la *Flora* del Veneto i *La disputa de santa Caterina* de Pinturicchio.

mous (or infamous) woman of the Italian Renaissance”, que havia trobat refugi a les intrigues familiars¹⁰ a Ferrara, on havia demostrat un caràcter afable i un bon govern.



Fig. 7

La pintura, adquirida per la National Gallery of Victoria a Londres el 1965, s’atribuïa a un pintor desconegut d’Itàlia del Nord i s’havia titulat fins aleshores *Retrat d’un jove* en assumir que es tractava d’un home. Alguns estudiosos suggerien que el paisatge de fons s’havia afegit posteriorment i que el format original no era ovalat.

En 2008, el conservador del museu, Carl Villis, va arribar a la conclusió que el fons i la forma ovalada eren originals. Entre 1515 a 1520, Dosso Dossi havia realitzat una sèrie de pintures ovals per a la cort dels Este. El mateix Gregorovius assegura que “reprodujeron su efigie varios pintores célebres; en la misma Ferrara había algunos, entre ellos Dossi, Garofalo, Cosma, etc.” (GREGOROVIOUS, 1975: 242).

¹⁰ “Her reputation was unfairly tarnished by the villainous acts of her brother and father” segons la nota de premsa.

L'examen tècnic mostrava a més una capa d'imprimació inusual i exclusiva de l'autor, alhora que l'ús d'or en pols apuntava també cap a Ferrara. A més, el més probable és que el subjecte que sostenia la daga fóra dona: l'arbust de murta i les flors eren símbols de la bellesa femenina. La daga, de virtut, en clara referència a la Lucrecia del VI abans de Crist que s'havia suïcidat per a preservar el seu honor familiar després que la violaren.

Com que els retrats femenins en el 1500 eren relativament rars i només se situava les dones més poderoses a l'altura de la virtut i la bellesa d'una heroïna de l'antiga Roma o d'una deessa, en el context del Renaixement a Ferrara, Lucrecia Borja era l'única candidata que acomplia els requisits. La National Gallery of Victoria també constatava "a striking resemblance" amb l'única referència directa en un obra plàstica a Lucrecia: les medalles commemoratives de la boda (**Fig. 8**).



Fig. 8

Tindríem, de nou, una altra Lucrecia Borja que no és rossa, però no sols això: és com si la coloració dels cabells acompanya l'estat d'ànim de la protagonista, una gravetat espiritual allunyada del caràcter joiós de la jove Lucrecia, reforçat per la presència de la murta en al·lusió als gentils convertits al cristianisme, però completament adequat a la virtut associada amb la màrtir romana del VI abans de Crist.

5. PRERAFaelITES I VICTORIANS

No tenim constància explícita de cap retrat de Lucrecia Borja en la seua època, però en tenim uns quants en el XIX. La paradoxa que sols s'entén si fem cas de Bryson (1991) i assumim que el significat de la pintura, més que percebut, és produït. Els retrats del Huit-cents, òbviament, són recreacions motivades per la popularització del personatge a partir de l'èxit del drama d'Hugo i la versió operística de Donizetti.

Per diversos factors que resumiríem breument en el fet que era una dona, bella, poderosa i d'un temps i un espai geogràfic molt evocadors per al XIX, Lucrecia Borja esdevé el prototipus d'heroïna romàntica, un personatge de ficció amb poc a veure amb el real, però que suscita l'interés de pintors com els preraphaelites Dante Gabriel Rossetti i Frank Cadogan Cowper o el victorià Alfred W. Elmore.

Com assenyala Marsh (1987), en resposta al desenvolupament industrial del seu temps, els preraphaelites redescobreixen i recreen romànticament l'Edat Mitjana i reelaboren, fins i tot, el codi de cavalleries a partir del comportament moral victorià, que recupera així termes com l'honor o l'adulteri en matèria amorosa. Creix l'interés per l'heràldica, per les cròniques antigues i, fins i tot, s'imita el gòtic en les noves construccions.

Dante Gabriel Rossetti tracta temes de caràcter medieval o dramàtic en els seus primers treballs, entre els quals trobem una aquarel·la que mostra Lucrecia asseguda amb un llaüt a les mans mentre ballen dos infants (**Fig. 9**). A la dreta d'ella veiem Alexandre VI i a l'esquerra Cèsar, que marca el compàs amb un ganivet sobre un got de vi mentre bufa la rosa que llueix la germana als cabells.



Fig. 9

A mà dreta veiem un xicotet mico, símbol de malícia, astúcia i luxúria, els tres qualificatius que la llegenda negra, popularitzada amb el drama d'Hugo i l'òpera de Donizetti, estrenada al Her Majesty's Theatre de Londres el 1839 i, tres anys després, traduïda ja a l'anglès.¹¹ En el cantó dret inferior es troba l'any, les inicials DGR i el nom: *A family grouping in Lucretia Borgia's chamber*. Com observa MARILLIER (1899), el quadre és idèntic a un esbós amb llapis i tinta de 1850 amb la llegenda "To caper nimbly in a lady's chamber to the lascivious pleasing of a lute".

L'interés de Dante Gabriel Rossetti pels Borja coincidirà amb el d'Algernon Charles Swinburne, que en 1863 escrivia *Lucretia Borgia; The Chronicle of Tebaldeo Tebaldei (Renaissance period)*. L'obra, inacabada,¹² s'inspira en testimonis com el de Burckard i juga a ser la traducció de l'italià del suposat diari d'un jove patge a la cort de Lucrecia. Alhora, Swinburne portava entre mans l'assaig crític sobre William Blake,¹³ com llegim en una carta en la qual demana a William Michael Rossetti, germà del pintor, material sobre el poeta i sobre els Borja.¹⁴

Segons BAIRD (1971), Lucrecia Borja simbolitza per a Swinburne la bellesa i la justificació moral de l'erotisme pur, la contrapart històrica a la Mare de Déu i l'oposat a la Rahab de Blake.¹⁵ Rossetti s'hauria inspirat en la inacabada obra de Swinburne, però el tractament que atorga a Lucrecia difereix: on Swinburne celebra la santedat de la carn i la supervivència de l'heroïna pagana, Rossetti pinta una Lilith cruel i perillosa.

El tema recurrent de la *femme fatale* és conseqüència d'un sistema de gènere corromput pel poder masculí, una condició tan present en l'època victoriana com característica de la Itàlia renaixentista de finals del xv. Cal considerar que en el Huitcents es descobreixen noves substàncies tòxiques i principis actius que reviscolen l'interés pels verins i els crims.¹⁶ Ja des de l'època clàssica, el verí s'associa amb les dones; amb aquelles amb suficients coneixements per a preparar les dosis o conèixer els antidòts, com seria el cas, per als autors que ens ocupen, de Lucrecia Borja.

En *Lucrezia Borgia* (**Fig. 10**), Rossetti juga amb una de les seues tècniques preferides: l'espill. Encara que Lucrecia no sols no va col·laborar en la mort del seu segon marit, sinó que la va afectar profundament i Alfons d'Aragó no va morir enverinat sinó

¹¹ Les representacions continuen. En 1844, per exemple, *The Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences & C.* assenyala que al Princess's Theatre "an English version of Donizetti's *Lucrezia Borgia* has been brought out at this theatre with a success equal to that of previous adaptations of Italian operas", mentre que el Her Majesty's Theatre ofereix l'original.

¹² Publicada pòstumament en 1942 amb una edició limitada a 320 còpies, manté una relació molt estreta, tant en termes verbals com pel tema, amb els poemes "A Ballad of Life" i "A Ballad of Death" en les quals treballava en la mateixa època. De fet, LAFOURCADE (1928) ha conjecturat que s'haurien escrit originalment per a incloure'ls en *The Chronicle of Tebaldeo Tebaldei*.

¹³ Sobre el qual escriu un assaig crític i és deutor. "A ballad of life" i "A ballad of Death" es corresponen als "Songs of Innocence" i "Songs of Experience" de Blake.

¹⁴ "Many thanks for your note and the enclosed letters. One from Taylor accompanying seemingly I can't tell what, but possibly a book he mentions of some Padre Moorchesi's on the Borgias. If so could you have it sent me? Also if Pope can find it my copy of Dumas' *Les Borgia*?" (SWINBURNE, 1959: 89).

¹⁵ "The 'harlot virgin-mother', impure by dint of chastity and forbearance from such things as are pure to the pure of heart: for in this creed the one thing unclean is the belief in uncleanness, the one thing forbidden is to believe in the existence of forbidden things" (SWINBURNE, 1868: 122).

¹⁶ Si amb dos títols poguérem projectar una idea ràpida de l'època serien el *Traité des poisons tirés des regnes minéral, vegetal et animal ou toxicologie générale* (1814/1815), del menorquí Mateu Orfila, i *On Murder considered as One of the Fine Arts* (1827), de Thomas de Quincey.

escanyat al llit mentre es recuperava d'una pallissa quasi mortal, en l'obra de Rossetti la protagonista es renta tranquil·lament les mans mentre mira l'espectador, situat en la posició del seu segon espòs, el qual veiem reflectit. Caminant amb crosses recolzat en Alexandre VI perquè en moure's el verí s'escampa millor pel cos. Com ja hem dit, el segon marit de Lucrecia no va morir enverinat. És més, l'assassinat la va afectar profundament, per la qual cosa el quadre és d'una crueltat aterridora que reforça la tendència de Rossetti a muscular el coll i els braços de les dones, en aquest cas semblen d'home, i sinònim potser de l'acte primitiu i salvatge d'assassinar.



Fig. 10

Encara que pintaren dones de moral corrompuda, els prerafaelites les presenten com a belles dames. La model per a *Lucrecia Borja* podria ser Fanny Conforth, amant i majordoma de Rossetti, que havia posat per a ell en *Bocca baciata* (1859),¹⁷ encara que, segons MARILLIER (1899), l'aquarel·la s'hauria repintat uns anys després. Marillier recull la primera versió on, com un mantra icònic desconcertant, té els cabells foscos (Fig. 11).



Fig. 11

L'original porta una llegenda en la part inferior perquè no quede dubte de qui són: “Dom. Lucrezia de stirpe Borgia Alphonsi Ducis Biscelliae uxorem aetate xxiv sua anno MD Dantes Gabrieles Rossetti pinx” (MARILLIER, 1899: 106). Sembla que a Ros-

¹⁷ Com en *Fair Rosamund* (1861), *The Blue Bower* (1865), *Lady Lilith* (1867) o *The Holy Grail* (1874).

setti li van tornar el quadre després d'haver-lo venut i el va repintar com ara el co-
neixem. A més, va realitzar dues o tres còpies, alguna més gran i datada en 1871.

En el context de la representació victoriana de la feminitat, els cabells exube-
rants, la bellesa, l'exhibició del coll o de joies i bellesa reconeixen implícitament la se-
xualitat que les dones ben educades no havien de sentir; el sexe era un deure, no un
plaer. Tots aquests ingredients estan també presents en la *Lucrecia Borja* del victorià
irlandés Alfred W. Elmore (**Fig. 12**), que principalment va pintar quadres d'incident
romàntic per als quals recorria sovint a la ficció o la poesia.



Fig. 12

El quadre és de 1863; 30 anys després del drama d'Hugo, la Lucrecia Borja que
barreja ficció i història, segueix de moda. De fet, la biografia de William Gilbert no

arribarà fins a sis anys més tard.¹⁸ De lluny, les faccions de la protagonista denoten ràbia continguda mentre frena el punyal que sosté el seu acompanyant. Si ens hi fixem, observarem que ella guarda en l'altra mà un flascó, com no, de verí. El que a priori semblaria un gest de contenció no és sinó la voluntat de cobrar-se ella la venjança.

Alguns han vist Cèsar en la figura masculina, però també sintetitza el moment del drama d'Hugo en el qual el duc Alfons dóna a triar a Lucrecia entre el punyal o el verí per a castigar l'ofensa i ella tria el segon. En qualsevol cas, els personatges estan darrere d'unes cortines que augmenten la inquietud de l'espectador davant una situació absolutament sinistra en la qual, com en el quadre de Rossetti, podem imaginar què ha passat i témer què passarà.

El quadre d'Elmore va formar part de l'Exposició Universal de París de 1878, la ciutat que 45 anys abans havia revifat la llegenda negra dels Borja i, en particular, el protagonisme de Lucrecia, fins aleshores considerada un instrument al servei del pare i del germà. La seua incorporació per "mèrits" propis al triangle diabòlic borgià, l'expressa a la perfecció l'aquarel·la de 1893 *Un got de vi amb Cèsar Borja*, del prerafaelita John Collier, on no és difícil identificar-la per la joia del front (**Fig. 13**).



Fig. 13

¹⁸ Gilbert considera el drama d'Hugo una de les obres més calumnioses amb la figura de Lucrecia Borja i mostra un personatge històric completament distint al de la ficció contemporània que, sense els nombrosos documents en els quals es recolza, semblaria un panegíric de la duquesa de Ferrara.

Encara que en 1869 s'havia publicat la biografia de Gilbert i cinc anys després arribaria la de Gregorovius, la ben documentada historiografia no havia pogut contrarestar la popularitat maligna d'un personatge de ficció que travessaria fronteres i oceans.¹⁹ Mentre tot això passava, els Apartaments Borja del Vaticà, on Lucrècia és representada amb els atributs d'una *donna angelicata*, estaven tancats al públic. La decoració de Pinturicchio s'havia fet malbé per la humitat i no serà fins al 1889 quan Lleó XIII encomane la restauració al preraphaelita Ludwig Seitz. Els treballs duraran fins al 1897 i trauran a la llum, entre d'altres, el *trompe l'oeil* dels armaris encastats a la Sala dels Misteris; precisament l'anomenat últim preraphaelita, Frank Cadogan Cowper (1877-1958), pinta *Lucrècia Borja regna al Vaticà en absència del papa Alexandre VI* (Fig. 14).



Fig. 14

¹⁹ Com a mostra anecdòtica, William Frederick Cody, més conegut per Buffalo Bill, anomenaria un fusell adquirit en 1867 *Lucretia Borgia* per la seua capacitat mortífera.

Es tracta d'un llenç monumental (2210 x 1537 mm) que Cadogan pintarà *in situ* a partir de 1908. Influenciat per la pintura de Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti o John Everett Millais, va començar pintant temes històrics a la manera prerrafaelita per a acabar retratant, sobretot, dones i xiquets. El llenç pertany a la primera etapa pictòrica de Cowper i mostra un tema del Diari de Burckard, del dimarts 27 de juliol de 1501, quan el papa, de visita a Sermoneta i altres possessions dels Colonna, deixa el dia a dia en mans de Lucrècia, amb potestat per a obrir les cartes i recórrer al consell dels cardenals en cas de dubte. Lucrècia tenia 21 anys, s'havia casat dues vegades i, com demostraria després a Ferrara, estava més que preparada per a dirigir els afers públics.

Els frescos de l'Anunciació i la Nativitat de Pinturicchio darrere del tron evidencien que es tracta de la Sala dels Misteris dels Apartaments Borja, tot i que sorprén que hi càpiga tanta gent. Cowper aprofita els retrats d'alguns dels cardenals que hi ha al Vaticà. Segons les cartes de l'artista del 18 i el 23 de gener de 1956 que inclou Marmor (2013), el que pren nota a la dreta de Lucrècia és el cardenal Giovanni de' Medici, el futur Lleó X; a l'esquerra, el que sosté la bata és el cardenal Farnese, futur Pau III; i el que es troba dempeus a la dreta és el cardenal Costa. Quatre segles després, Cowper pinta els protagonistes d'aquell fet i a Lucrècia amb els cabells daurats.

En l'escena, un frare franciscà besa el peu a Lucrècia. Segons Marmor (2013), per a mostrar el frau de l'Església, Cowper se serveix tant de la imatge de *femme fatale* de Lucrècia com de la crueltat i de la corrupció associada amb la seua família, és a dir, parteix d'uns significants; construeix a partir de la llegenda negra alhora que hi contribueix. El llenç tracta irònicament un tema religiós: "Engaging in the contemporary Catholic and Protestant conflicte, Cowper exploits the decorative possibilities of Catholic pomp, while making fun of pretense" (MARMOR, 2013: 26). Per si no és suficient burla al catolicisme que una dona, filla del papa, siga retratada com a màxima autoritat al Vaticà, les tendències hiperbòliques de Cowper inclouen gens subtilment una perdiu en primer pla a la dreta i una mona als peus de Lucrècia. La burla és un mecanisme de defensa, una manera d'alienar-se per a fer front a les deficiències i contradiccions culturals que s'observen. Cowper, com Rossetti o Oscar Wilde, busca el xoc amb la moral victoriana: "the social significance of a tongue-in-cheek presentation of religious subject matter was a subtle jab; a dig, which exposes a deeper, more veiled attitude toward culture" (MARMOR, 2013: 27). Per tant, la presència d'un mico i una perdiu pot no ser casualitat. El mico ja hem vist que és símbol de malícia, astúcia i luxúria. La perdiu, de robatori i engany.²⁰

6. LUCRÈCIA BORJA HUI

Com imaginem Lucrècia Borja en l'actualitat? Quina cara li posem? Probablement la de la *Flora* del Veneto. Ho demostren, per exemple, la major part de cobertes de llibres dedicats a Lucrècia Borja (**Fig. 15**). Igual il·lustra la biografia de Sarah Bradford en Planeta com la de Maria Bellonci en Tres i Quatre amb un filtre rosa. Fins i tot, el contorn del dibuix del Veneto aprofita per a la portada del drama d'Hugo en Bromeira, en una temerària elecció que tendeix a confondre realitat i ficció.

²⁰ Com assenyala el profeta Jeremies (17:11): "Perdiu que cova ous que no ha post és qui fa fortuna injustament: ha d'abandonar-la en la flor de la vida, i acaba els seus dies sense solta".



Fig. 15

Però per què associem aquesta imatge amb Lucrecia Borja? Doncs perquè la pintura és un art de signes, més que de percepcions, si fem cas de BRYSON (1991). El suposat retrat de la filla d'Alexandre VI vestit de Flora ha esdevingut una icona del personatge històric. Tot això, però, és una tendència actual que podríem atribuir a la restitució del personatge històric. No és casualitat que il·lustre dues biografies tan serioses com les de Bellonci o Bradford en tant que connota una sèrie de valors. Per això, sobta que Bromera s'incline per aquesta representació i no, per exemple, per alguna de les representacions pictòriques del XIX, producte precisament del drama d'Hugo.

El retrat del Veneto és també l'escollit per dos artistes contemporanis per a revissitar-la. D'una banda, Antonio de Felipe, que en 2010 presentava a Gandia, immersa en la celebració de l'Any Borja, una relectura del quadre sobre Lucrecia (Fig. 16). La intenció de l'artista era "descontextualitzar les èpoques, introduint la publicitat de forma irònica" (CAMACHO, 2010). Lucrecia no sosté ja el ram de flors sinó un gelat: un Magnum.



Fig. 16

Les agressives campanyes publicitàries de Magnum l'associen amb el plaer sexual. Així, per exemple, en 2006 utilitza el *claim* “Mi yo posesiva” o “Mi yo sensual”. La campanya va captar l'atenció pels ingredients lèsbics i sensuals. L'actriu repetiria l'any següent amb “Chocolate possession”. En 2008, l'escollida seria una altra actriu bruna, Eva Longoria, protagonista amb el *claim* “No renunciés al plaer”, convertit a Itàlia es en “Il mio nome è Eva. Come potrei resistere a la tentazione?”.

El quadre *Lucrecia*, com figura inscrit en l'inventari municipal, encaixaria en les publicitats de la marca anteriors a 2009,²¹ en tractar-se d'una celebritat associada encara a la sensualitat. Publicitàriament, el més adient haguera estat usar una Lucrecia amb els cabells foscos que, com hem vist, també les hi ha. Artísticament, però, Antonio de Felipe s'inclina per la imatge més icònica, almenys en els nostres dies.

En 2015, amb motiu del bicentenari del Museu Städel de Frankfurt, l'artista nord-americà John Baldessari va oferir una exposició amb setze obres a partir de la col·lecció permanent del Museu (Fig. 17). Amb les obres seleccionades com a punt de partida, l'artista explora la relació entre la pintura i la fotografia i entre imatge i llenguatge amb textos que recorden formalment fragments de guions de cinema de Hollywood.

²¹ Quan canvia l'estratègia publicitària i deixa de banda les *celebrities* i la càrrega sexual sense perdre, però, l'associació conceptual amb reclams com “pequeños placeres en casa” o “disfruta el placer real”.

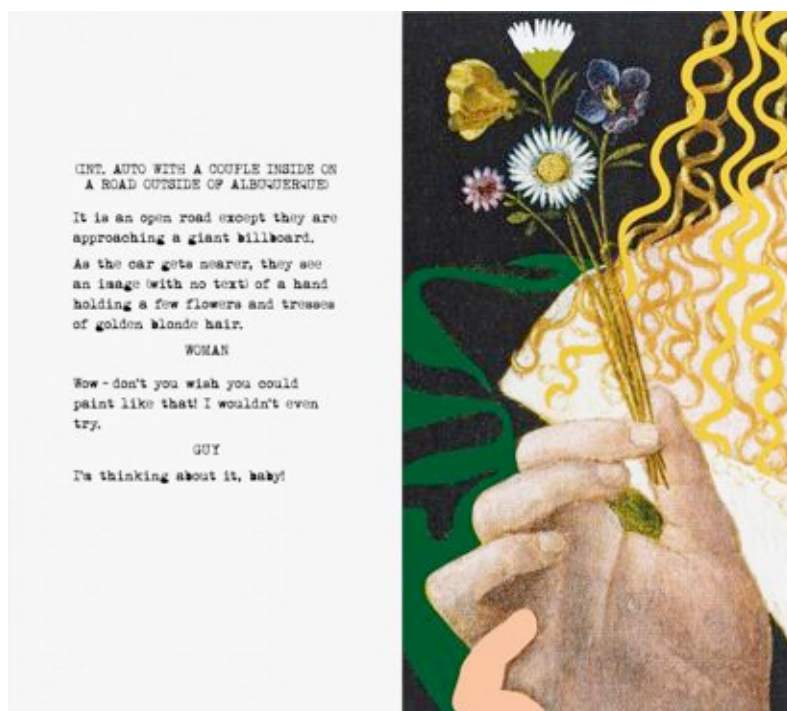


Fig. 17

Si Antonio de Felipe imitava en el quadre del Veneto els reclams publicitaris, en l'obra de Baldessari esdevé directa, i parcialment, una tanca publicitària. Però allò que impacta als dos ocupants del vehicle és la qualitat de la pintura, de la mà, dels cabells i de les flors; l'admiració per l'obra ben feta. El ben cert és que no es veu la cara de Lucrecia, però tampoc cal; la tenim tan interioritzada que podem completar la imatge fàcilment.

CONCLUSIÓ

Més enllà del colors dels seus cabells o el seu caràcter general hem pogut observar com les suposades caracteritzacions de Lucrecia Borja en cada època aporten o remarquen una sèrie de valors o atributs; que la pintura no sols representa: significa. Mostrar-la vestida de santa Caterina, santa Bàrbara o Flora l'associava amb l'eloqüència, la cultura o la fidelitat conjugal. Bellesa i virtuts, com en el cas del retrat oval de Dosso Dossi.

La *donna angelicata* dels criptoretrats, associada amb els valors esmentats, esdevindrà una *femme fatale* en el Huit-cents, on esdevé el prototipus d'heroïna romàntica, un personatge de ficció amb poc a veure amb el real que suscita l'interés de romàntics, preraphaelites i victorians. Després de tres segles de silenci pictòric, el personatge històric reviscola de la mà d'Hugo, Donizetti, Hugo, Swinburne i altres escriptors del XIX atrets per una època idealitzada i les dones poderoses. Lucrecia Borja es-

devé un producte de ficció amb poc a veure amb el que els historiadors del XIX documenten en les biografies. El personatge històric, devorat per la ficció, es plasma en quadres on el verí passa a ser l'atribut i la perfídia el valor, sense perdre mai la bellesa.

En el XXI, la recuperació d'algunes de les caracteritzacions del XVI indica, d'una banda, que s'han superat inexactituds i invencions gràcies a la tasca d'historiadors i estudiosos, tot i que no han sobreviscut tots els valors. Perdura la bellesa, però no necessàriament l'espiritualitat o el bon govern. Allò significatiu, en tot cas, és la capacitat d'adaptació del personatge en diferents èpoques, un detall que no passa amb altres que podem considerar filles d'un temps i un moment concret.

Lucrecia Borja servia per al XV, per al XIX i podria encarnar, perfectament, totes aquelles dones que lluiten per aconseguir la igualtat amb els homes, també en els àmbits de decisió, en el segle XXI, però l'herència de la ficció és, potser, una càrrega massa pesada per a reivindicar-la com a exemple o dedicar-li, per exemple, una setmana de la dona. Lucrecia Borja va patir doblement la llegenda negra: per ser Borja i per ser dona que la converteix en un personatge incòmode, malgrat les seues qualitats com a governant o la seua cultura.

BIBLIOGRAFIA

- BAIRD, J., "Swinburne, Sade and Blake: The Pleasure-Pain Paradox", *Victorian Poetry [An Issue Commemorating the Centennial of the Publication of "Song before Sunrise"]*, 9/1-2 (West Virginia University Press, Spring-Summer, 1971), p. 49-75.
- BRADFORD, S., *Lucrecia Borgia*, Barcelona: Planeta, 2005.
- BRIGANTI, B.; STRINATI, C., "Les Borgia", dins *Les Borgia et leur temps*, París: Gallimard, Musée Maillol, 2014.
- BROWN KELLY, E. *A Papal Home of State. Ceremony and multifunctionality in the Borgia Apartment. Thesis for the degree of Master of Arts of the University of Tuscaloosa*, Alabama: University of Alabama, 2014.
- BRYSON, Norman, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- CAMACHO, J., "Antonio de Felipe: "Un artista ha de trobar un estil propi, i sobre ell saber evolucionar", *SaforGuia* (Gandia: Media Serviocio Safor S.L., 3 d'agost 2010). <http://saforguia.com/not/24062/antonio-de-felipe-un-artista-ha-de-trobar-un-estil-propi-i-sobre-ell-saber-evolucionar->
- CHAMOT, M.; FARR, D.; BUTLIN, M., *The Modern British Paintings, Drawings and Sculpture*, I, London, 1964.
- DAVIS, Harold T., *Alexandria, the golden city*, Evanston: The Principia Press of Illinois, 1957.
- ERHLE, F.; STEVENSON, E., *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma: Danesi-Editore, 1897.
- Enciclopedia dei Santi. Biblioteca Sanctorum*, Roma: Città Nuova Editrice, 1970. <http://www.santiebeati.it>
- FERGUSON, G., *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1989.

- GILBERT, W., *Lucrezia Borgia, duchess of Ferrara. A biography. Illustrated by rare and unpublished documents in two volumes*, Londres: Hurst and Blackett Publishers, 1869.
- GOMAR, M., “La Lucrècia Borja de ficció en el drama d’Hugo i els seus derivats”, *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 6 (desembre 2015), p. 110-119. <https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/7825>
- GREGOROVIVUS, F., *Lucrecia Borgia*, Genève: Éditions Ferni, 1975.
- La Bíblia*, Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya; Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona; Editorial Claret; Happy Books – La Formiga d’Or; Publicacions de l’Abadia de Montserrat; Societats Bíbliques Unides, 2011.
- MARILLIER, H. C., *Dante Gabriel Rossetti, An Illustrated Memorial of His Art and Life*, London: George Bell and Sons Chiswick Press; Charles Whittingham and Co, 1899.
- MARMOR, L. A., *Re-Presenting Rossetti: the Art of Frank Cadogan Cowper. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in Art History*, University of Wisconsin-Milwaukee, 2003.
- MARSH, J., *Pre-Raphaelite Women*, Londres: Orion Publishing Group, 1987.
- MITTAG, M., “The Obscure Subject of Desire: Lucretia Borgia in Nineteenth-Century Literature”, *Gender Forum. An Internet Journal of Gender Studies*, 18 (2007) <http://www.genderforum.org/issues/gender-disgussed/the-obscure-subject-of-desire/>
- PANOFSKY, Erwin, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia: Marisilio, 1999.
- POESCHEL, Sabine, “La llegenda dels retrats dels Borja”, en *L’Europa Renaixentista. Simposi Internacional sobre Els Borja*, Gandia: CEIC Alfons el Vell; Editorial Tres i Quatre, 1998.
- SCHÜLLER PIROLI, S., “Lucrècia Borja en la llegenda demoníaca dels papes”, *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, 17 (Catarroja, 1994), p. 141-144.
- SHÜPPERT, H., “Lucrècia Borja, Un ideal de dona del Renaixement?”, *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, 17 (Catarroja, 1994), p. 45-55.
- SWINBURNE, A. C., *William Blake; a critical essay*, London: John Camden Hotten, Piccadilly, 1868.
- The Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences & C.*, Londres: Robson, Levey and Franklin, 1844.
- The Swinburne Letters*, I (1854-1869), ed. Cecile Y. Lang, New Haven: Yale University Press, 1959.
- VORAGINE, J., *La légende dorée*, Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- ZARRI, G., “Il Rinascimento di Lucrezia Borgia”, *Scienza & Politica*, 37 (2007), p. 63-75.