



Malaltia, guerra, identitats en una (altra) sèrie de televisió sobre els Borja
Disease, War, Identities in a(nother) TV series on the Borgias
Enfermedad, guerra, identidades en una Serie televisiva (más) sobre los Borja
Doença, guerra, identidades em (outra) telessérie sobre os Bórgia

Adéla KOŤÁTKOVÁ¹

Resum: En la representació dels Borja, una part de la ficció històrica més recent tendeix a defugir la llegenda negra que ha acompanyat el cognom al llarg dels segles. En aquest article revisem els mecanismes mitjançant els quals una sèrie televisiva presenta la família com a protagonista activa de la transició de l'edat mitjana a la moderna, com a impulsors del Renaixement, no tan sols pel que fa als interessos artístics i intel·lectuals, sinó també a l'evolució en la visió de les malalties i les teràpies o en la gestió dels conflictes militars. Comprovem també com els creadors de la sèrie projecten les seves preconcepcions sobre les identitats etnolingüístiques dels personatges.

Abstract: When representing the Borgias, a part of the most recent historical fiction tends to avoid the black legend that has accompanied the surname over the centuries. In this article we review the mechanisms through which a television series presents the family as active protagonists of the transition from the Middle Ages to the modern period, as promoters of the Renaissance, not only with regard to artistic and intellectual interests, but also to the evolution of diseases and therapies or in the management of military conflicts. We also check how the creators of the series project their preconceptions on the ethnolinguistic identities of the characters.

Keywords: Borgia family – Historical fiction – War – Disease – Identities.

Paraules clau: Família Borja – Ficció històrica – Guerra – Malaltia – Identitats.

ENVIADO: 08.04.2020
ACCEPTADO: 11.05.2020

¹ Universitat Jaume I, Institut Interuniversitari López Piñero / Departament de Filologia i Cultures Europees, Facultat de Ciències Humanes i Socials, Av. Vicent Sos Baynat s/n, CP 12071, Castelló de la Plana, Espanya. *E-mail:* kotatkov@uji.es.

I. Història i ficció històrica

Com la majoria de les taxonomies que desenvolupem els humans, la divisió convencional de la història en períodes té un punt d'arbitrarietat. Per comprendre el món necessitem simplificar-lo.² Prenem com a fites d'una època un fet concret, com ara la conquesta de Constantinoble pels turcs (1453) o l'arribada de Colom a Amèrica (1492), tot i que les transformacions tecnològiques, econòmiques, socials o artístiques que hi associem rarament es produeixen d'una manera immediata. La historiografia situa entre aquestes dues dates la frontera entre d'edat mitjana i l'edat moderna, amb el Renaixement com un ampli fenomen cultural i intel·lectual que caracteritza aquesta transició, un moviment que en literatura es remunta al *Decameró* (1353) de Boccaccio o fins i tot a la *Commedia* (1320) de Dante i que s'allarga fins a la segona meitat del segle XVI, amb la Contrareforma i l'eclosió del Barroc.

Podem concebre la història com la narrativa que ens permet entendre i explicar la diacronia de la humanitat. Per descomptat, tota narració de la realitat, a més de ser-ne una simplificació, implica una interpretació: Quins fets se seleccionen? Quines persones els protagonitzen? Quines dades quantitatives o qualitatives considerem les més rellevants? Les preguntes que formulen els *narradors de la història* i les respostes que hi donen no són sempre les mateixes. La simplificació i la interpretació sovint impliquen distorsions involuntàries, fruit de les preconcepcions, o, fins i tot, tergiversacions conscients, animades per les pròpies militàncies.

Si això ja és constatable en la historiografia acadèmica, més palès resulta encara en els gèneres –escrits i audiovisuals– d'aquest oxímoron (Jitrik, 1995) que és la ficció històrica, en els quals s'ha de combinar la vocació didàctica pròpia de la història amb la funció estètica que caracteritza la creació artística. Una novel·la, un film o una sèrie històrica de televisió són artefactes culturals que poden tenir una base més o menys erudita, però també són productes artístics, alhora que comercials, dels quals no podem esperar un absolut rigor acadèmic. Qui els construeix necessita compaginar la divulgació d'uns fets històrics, d'uns personatges, d'una manera de viure diferent de la dels receptors, amb l'entreteniment. Per poder comercialitzar el producte, per poder obtenir

² Aquest treball s'ha realitzat en el marc dels projectes de recerca “La construcció discursiva del conflicte: territorialitat, imatge de la malaltia i identitats de gènere en la literatura i en la comunicació social” (FFI2017-85227-R), del Ministeri d'Economia, Indústria i Competitivitat, Govern d'Espanya, i “Traducció de clàssics valencians a llengües europees. Estudis literaris, lingüístics i traductològics comparats” (VIGROB-125), de la Universitat d'Alacant (UA).



un públic ampli que en faci viable la producció, els creadors sovint han de prendre's algunes llibertats. Han de *seleccionar* els fets històrics que són més susceptibles d'interessar els espectadors, focalitzar els personatges més sucosos i desenvolupar uns guions intrigants. La producció literària i audiovisual necessita *interpretar* la informació històrica per arribar al públic, però també complementar-la *creant* anècdotes imaginades o inventades, fins al punt de distorsionar-la, si cal, en benefici de l'efectivitat.

Una recepció activa de la ficció històrica, que revisi aquests processos de selecció, d'interpretació i de creació, ens permet també identificar les preconcepcions dels autors del producte, els prejudicis i, si n'hi ha, les tergiversacions.

II. Els Borja i les seves interpretacions

En l'imaginari popular ha imperat al llarg dels segles la llegenda negra sobre els Borja, basada en fets i pràctiques reals que van ser amplificats pels seus enemics coetanis i pels detractors posteriors. I això sense gaire contrast possible, atesa la pèrdua de poder, d'influència del llinatge i de valedors que en defensaren el nom, sobretot a Itàlia. Tanmateix, aquesta interpretació ha anat canviant i els Borja estan esdevenint, per a bona part de la historiografia i també per a la ficció històrica, una d'aquelles nissagues –juntament amb els Medici, per exemple– que personifiquen la transició entre l'edat mitjana i l'edat moderna, uns grans impulsors del Renaixement.

La ficció històrica no ha prestat gaire atenció al primer papa Borja, Calixt III. En canvi, Alexandre VI i els seus fills –particularment Cèsar i Lucrecia– sí que han estat protagonistes d'incomptables novel·les, un grapat de films i unes quantes sèries televisives. En l'àmbit de la novel·la històrica, el referent indiscutible de la *dignificació* de la nissaga és *Borja Papa*, de Joan Francesc Mira (1996), tant per la qualitat literària com per l'acurada aproximació a la figura de Roderic. Pel que fa a les sèries televisives, en coneixem tres al voltant de la família: la de Mark Shivas per a la BBC, amb el títol *The Borgias* (1981); la inacabada de Neil Jordan amb el mateix títol, famosa per comptar amb Jeremy Irons en el paper de Roderic (2011-2013), i, finalment, *Borgia*, de Tom Fontana (2011-2014), que és la que revisem en aquest article.

A hores d'ara deu resultar extremadament complicat per a qualsevol narrador –sia de l'àmbit literari sia de l'àmbit audiovisual– donar un tractament equànime als personatges dels Borja. La tradició arrelada en els libels coetanis, difosos pels enemics de la família, els presenta com un clan particularment pervers, avesats a tota mena d'hàbits parafilics (amb especial èmfasi en l'incest), que enverinen els rivals, traïxen els aliats i no tenen

cap tipus de moral, més enllà d'assolir el poder i mantenir-s'hi. En veure la paraula *Borja*, bona part del públic ja s'espera justament això. El mot, particularment en la seva grafia italiana *Borgia* —i sovint pronunciat /'borXja/ en l'entorn hispànic— porta ja incorporades totes aquestes connotacions. Els autors actuals difícilment poden bastir una narració versemblant sobre els Borja que n'esquivi les pràctiques *censurables*, com ara el nepotisme, la simonia, el suborn, l'extorsió, la luxúria, els fills naturals, les conspiracions, les tortures o els assassinats. Poden, però, emmarcar totes aquestes accions en un context històric en què els clans amb qui competien els Borja feien exactament el mateix. Aquest és el cas de la sèrie que ens ocupa, en la qual els crims dels Borja no són pitjors ni més excusables que els que cometien els Colonna, els Orsini, els della Rovere o els Sforza.

S'obre camí una *narració amb pretensions d'equanimitat* sobre els Borja, que en conta els *pecats* però, alhora, els representa com una família impulsora de determinats valors que el consens actual considera positius. Així, els Borja passen de depravats assassins sense ànima a promotors del Renaixement. Despietats de vegades, sí. Però també mecenes de les arts i les ciències més innovadores, de l'humanisme, de la renovació en l'àmbit de la política, en l'estratègia i les tècniques militars, en la concepció de les malalties i les teràpies. La sèrie que analitzem se situa en aquesta línia, en la de relativitzar la *maldat* dels Borja posant-la en context i presentar-los com una família que aposta per la modernització a tots els nivells.

III. Els Borja d'aquesta sèrie

La sèrie *Borgia* és una producció enregistrada a Txèquia i Itàlia, amb participació de companyies i actors d'aquests dos països, però també dels EUA i de diferents estats europeus, en què trobem la catalana Assumpta Serna en el paper de Vannozza Cattanei. L'italoamericà Tom Fontana n'és el creador, el guionista i un dels productors. S'estructura en tres temporades, amb els subtítols de *Faith and Fear* (2011), *Rules of Love, Rules of War* (2013) i *Triumph and Oblivion* (2014). Cada temporada consta de dotze capítols de 50-55 minuts, excepte la tercera, que té catorze capítols i una coda de 6 minuts³. És, doncs, una sèrie internacional, enregistrada en un anglès de registre culte amb tocs arcaïtzants, adobat amb el *color* dels accents que aporten molts dels actors i la inserció en el guió d'alguns mots i frases breus en italià, francès, castellà o alemany.

³ Citarem cada capítol d'acord amb el sistema SXXEYY, on SXX indica la temporada (> ang. *season*) i EYY l'episodi o capítol. Així, per exemple, S02E09 es refereix a l'episodi 9 de la temporada 2.



Antonio CORTIJO, Vicent MARTINES, Armando Alexandre dos SANTOS (orgs.). *Mirabilia 30 (2020/1)*
War and Disease in Antiquity and the Middle Ages
Guerra y enfermedad en la Antigüedad y la Edad Media
Guerra i malaltia en l'Antiguitat i l'Edat Mitjana
Guerra e doenças na Antiguidade e Idade Média

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

Cada temporada cobreix un període clau en la història del clan Borja. La primera, de març de 1492 a juny de 1493, narra l'ascens de Roderic al papat, com a Alexandre VI, l'enfrontament de la família amb els altres clans romans i itàlics i el conflicte entre les monarquies francesa i hispànica pel control de Nàpols i per l'hegemonia en la península. La segona, de febrer a setembre de 1494, ens mostra un Roderic trasbalsat per la mort del seu fill Joan, mentre Cèsar i Lucrecia maduren contra les adversitats. La tercera, de 1495 a 1507, presenta l'apogeu polític i militar de la família, el ràpid declivi que pateix Cèsar amb la mort de Roderic i la consolidació de Lucrecia com a duquesa de Ferrara.

La transició entre l'edat mitjana i la moderna es caracteritza en la sèrie per la coexistència –de vegades conflictiva– d'elements representatius de les dues èpoques. La *medievalitat* s'hi manifesta a través de l'omnipresència de la religió, fins i tot amb *miracles* que s'hi presenten sense intentar donar-hi una explicació racional, com els de les beates Coloma de Perusa, que ressuscita nadons (S01E10), o Llúcia de Narni, que periòdicament pateix els estigmes sagnants de la crucifixió (S01E11).

Tanmateix, els tres personatges principals al llarg dels 38 capítols de la sèrie –Roderic, Cèsar i Lucrecia– i bona part del seu *entourage* se'ns presenten com a individus innovadors que, sense deixar d'esmentar Abraham, Moisès, Jesucrist o Llätzer quan els convé, estan ben familiaritzats, tant amb els referents clàssics grecollatins com amb els autors renaixentistes que simbolitzen la fi de l'edat mitjana. Així, per exemple, Joan Borja, recentment nomenat capità general de la guàrdia papal, retreu al seu lloctinent que “Pope Alexander, like the great god Jupiter, is angry” (S01E05); o quan Giulia Farnese té una filla de Roderic i li anuncia que “I wish to name her Laura, after Petrarch's muse” (S01E09).

Per guanyar vots en el conclave i accedir al papat, a més del suborn i del xantatge, Roderic desplega una tasca diplomàtica basada sobretot en tres línies argumentals: 1) el compromís de reformar de l'Església i eliminar la corrupció; 2) la defensa d'Itàlia davant els poders estrangers i la preservació de l'equilibri intern entre els diversos poders que s'hi disputen l'hegemonia; 3) atreure artistes i intel·lectuals a Roma com havia fet la Florència dels Medici (S02E05). El primer argument entronca amb la tradició medieval i en la sèrie es mostra com una intenció repetidament enunciada –però fútil, ja que les circumstàncies no li permeten mantenir el poder sense recórrer a la corrupció i a la violència.

La qüestió de la unitat italiana revela algunes de les preconcepcions dels creadors de la sèrie que revisarem amb més detall en l'apartat VI. El tercer argument reapareix



Antonio CORTIJO, Vicent MARTINES, Armando Alexandre dos SANTOS (orgs.). *Mirabilia 30* (2020/1)

War and Disease in Antiquity and the Middle Ages
Guerra y enfermedad en la Antigüedad y la Edad Media
Guerra i malaltia en l'Antiguitat i l'Edat Mitjana
Guerra e doenças na Antiguidade e Idade Média

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

isotòpicament al llarg de tota la sèrie i és un dels elements que permeten presentar els Borja com a grans prínceps capdavanters del Renaixement. Per exemple, en les noces de Lucrecia amb el comte de Pesaro, Giulia Farnese entra al banquet, amb gran escàndol del mestre de cerimònies Burchard, el qual recorda a Roderic que la tradició exigeix que, excepte la núvia, les dones mengin a banda. El nou papa li respon que cal deixar enrere el passat: “We are witnessing a new dawn, a rebirth of mankind, una rinascita!”. Les dones s’incorporen a la festa, es barregen amb els homes, s’hi representen espectacles de la *commedia dell’arte* i s’hi llegeix Dante.

Val a dir que el terme *rinascita* apareix documentat per primer cop en 1568, en la segona edició de les *Vite* de Giorgio Vasari. Per descomptat, no és aquesta l’única llicència dels creadors de la sèrie. Com en la majoria de ficcions històriques, hi trobem una quota significativa d’alteracions dels fets històrics, començant pels freqüents canvis de data dels esdeveniments o de l’edat dels personatges. Alguns anacronismes probablement són involuntaris, com ara esmentar l’adrenalina (S02E12) o donar les distàncies en quilòmetres tres segles abans de l’adopció del sistema mètric decimal.

Altres alteracions deuen ser decisions conscients motivades per la voluntat de projectar una determinada visió dels personatges, com també per la necessitat de construir i concentrar la intriga. Per exemple, quan Alexandre reparteix els territoris transatlàntics entre Espanya i Portugal, ho fa sobre un mapa on es veu la costa del Brasil. Tanmateix, mentre que la butlla papal que subjeu en aquesta escena és, efectivament, de 1493, la costa brasilera no es *descobreix* fins al 1500. Podem concloure que la llicència de posar sobre el mapa una costa que era desconeguda s’ha pres per potenciar l’efectivitat narrativa, si no es tracta d’una simple relliscada.

Cèsar, que comença la seva carrera estudiant teologia a Pisa i de seguida és nomenat bisbe de València i després cardenal, experimenta una gran evolució psicològica i ideològica al llarg de la sèrie. Inicialment, és un personatge turmentat pel contrast entre les creences religioses cristianes i les pulsions cap al sexe i la violència, fins al punt de deixuplinar-se sovint com a penitència. Es debat entre la religió, el recurs a les supersticions precristianes com la bruixeria o els averanys, la filosofia clàssica i la ciència més moderna. Ben aviat confessa que ha deixat de creure en Déu i que, insatisfet amb la seva vida, ha intentat suïcidar-se per néixer de nou (S01E06). A la capella reial de Nàpols, en plena missa de sant Valentí, Cèsar interromp el cardenal Carafa per explicar que el sant mai no va existir, amb l’escàndol corresponent del rei i tots els presents: “The founding fathers of our faith stole the holiday from pagans: the Roman festival of Lupercalia, a fertility ritual, an excuse for fucking” (S02E01).

La lectura dels clàssics el fa evolucionar en la descoberta de les deïtats i les creences grecoromanes, però també de la història i la filosofia⁴. Durant bona part de les campanyes militars, compagina les tàctiques apreses dels antics emperadors amb la consulta als astròlegs, fins que un d'aquests li prediu que podrà prendre Faenza però la batalla acaba amb una estrepitosa i sagnant derrota (S03E04). Cap al final de la sèrie el seu ateisme ja és explícit: només creu en si mateix i en la realitat material.

Quan es descobreixen les restes de la Domus Aurea, Cèsar fa baixar-hi el seu germà Joan (S01E11). Més que un palau, a Joan li sembla una masmorra o una tomba. Cèsar li respon que Déu els ha donat un regal de bellesa i riquesa, que els transporta als dies gloriosos de l'Imperi Romà, un auguri de la grandesa que ha de venir. Joan se'n burla, però poc més tard apareix vestit amb una toga porpra: "Since the discovery of the Domus Aurea, Rome worships the times of Nero", es justifica. Posteriorment, Giulia s'ofereix per renovar el dormitori papal de manera que *rivalitzi* amb el palau de Neró (S01E12).

En l'entorn de la Domus Aurea, la història ens diu que l'escultura de *Laocoont i els seus fills* s'hi va trobar en 1506, sota el pontificat de Juli II. Però en la sèrie apareix tretze anys abans i Alexandre n'explica als fills el significat: el sacerdot Laocoont intenta prevenir els troians sobre el cavall dels grecs; en revenja, Atena envia la serp per destruir Laocoont i els fills (S01E12). Òbviament, l'oportunitat de l'anacronisme és establir un paral·lelisme entre el destí d'aquests personatges de l'antiguitat clàssica i el de la nissaga protagonista, sempre segons el punt de vista dels creadors de la sèrie: els Borja intenten *salvar Itàlia* de l'invasor estranger, com Laocoont pretenia salvar Troia dels grecs; en els dos casos acabaran anorreats pels déus. Cap al final del capítol i de la temporada, Roderic ordena soterrar de nou l'escultura on ningú la pugui trobar, després de comentar, amb un relativisme cultural sorprenent per al seu temps, que "The ancients had many gods. All cruel. How wise of us to consolidate them into one supreme being".

Aquest relativisme –o, més ben dit, la capacitat d'adaptar el propi judici a les variades circumstàncies– el retrobem en aspectes com la sexualitat. Les preferències i la pràctica homosexuals, malgrat estar prohibides per l'Església, estan presents en diversos cardenals i personatges de la sèrie. Just després d'haver presidit el suplici públic d'un *sodomita*, Roderic ha de desmuntar una acusació de sodomia contra el seu home de confiança, Francesc Gacet, orquestrada pel seu arxienemic, el cardenal Giuliano della

⁴ En S01E11, per exemple, Cèsar diu a Alessandro Farnese: "I was reading Plutarch's Lives of the Caesars". En S02E01 està llegint, en grec, les estoiques *Meditacions* de l'emperador Marc Aureli.



Antonio CORTIJO, Vicent MARTINES, Armando Alexandre dos SANTOS (orgs.). *Mirabilia 30 (2020/1)*
War and Disease in Antiquity and the Middle Ages
Guerra y enfermedad en la Antigüedad y la Edad Media
Guerra i malaltia en l'Antiguitat i l'Edat Mitjana
Guerra e doenças na Antiguidade e Idade Média

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

Rovere. Salvada la situació, Francesc confessa al papa que sí que és un sodomita, almenys en el pensament. Roderic li respon (S02E02):

R: God the Omniscient gave us minds to reason, to explore. A thought, any thought, is holy.

F: You do not really believe that.

R: I do, Francesc. At this moment, I do.

També Lucrècia evoluciona des de la religiositat *medieval* més fervorosa cap a la complexitat que esperem trobar en una princesa del Renaixement. Les visions i els deliris que experimenta de ben jove per causa de les febres la fan abraçar una abrandada fe cristiana, fins al punt d'intentar repetidament fer-se monja. Però ben aviat s'obre camí l'escepticisme: havent examinat el vel de la Verònica, confessa a Alfons d'Este que li sembla només un drap amb taques marronoses i que creu que les històries dels sants són simples mentides (S01E07). Al llarg de la sèrie, Lucrècia es va envoltant d'un entourage artístic, intel·lectual i científic on destaca el seu amic Pietro Bembo, però també el músic renaixentista Josquin des Prés (S02E02). Aquest ambient assolirà la màxima esplendor a la cort ducal de Ferrara, on, entre altres, ens trobem Copèrnic plantejant la revolucionària –i herètica– idea que és la Terra la que gira al voltant del Sol i no viceversa (S03E14).

Mentre Lucrècia llegeix la tragèdia d'Ifigènia, la seva dama de companyia Pantasilea, recentment arribada d'*Espanya*, li pregunta: “What could you possibly learn from the Greeks? They are barbaric” (S01E08). Lucrècia exposa a Pantasilea la diferència entre la submissió d'Ifigènia i el capteniment d'Electra, que esdevé assassina. Mentre Pantasilea representa la medievalitat, Lucrècia ja és una dona renaixentista que llegeix els autors clàssics, en els quals troba models per a ser una dona que no accepta un rol subordinat en la vida. Més endavant, la sèrie ens presenta Lucrècia com la vertadera autora de la mort del seu germà Joan –un crim que no s'ha esclarit mai– i insinua que també hauria assassinat Pantasilea, per haver-la espiaada per encàrrec de Giulia Farnese (S01E12).

El fratricidi es presenta com un acte de justícia, atès que Joan –sempre segons els creadors de la sèrie– hauria fet assassinar primer un altre germà, Pere Lluís, i més recentment la seva muller, Maria Enríquez de Luna –un fet totalment inventat, ja que Maria va morir el 1539 a Gandia. A més, Joan pretenia eliminar el seu germà Cèsar, que n'estava assabentat. Al llarg de la temporada es construeix un consens sobre la necessitat de parar aquest monstre en què s'ha convertit Joan, en el qual participa fins i tot la mare, Vannozza Cattanei, la qual confessa a Cèsar que ella no és Medea, però que el germà



mereixia morir. A diferència del fratricidi, la sèrie juga la carta de l'incest –una altra de les gramalletes dels Borja– sense consumir-lo. En diferents moments, tant Lucrecia com els germans, i fins i tot Roderic, semblen desitjar-lo i hi estan a punt, però sempre s'evita d'una manera o una altra.

El caràcter renaixentista dels Borja en aquesta sèrie es construeix, doncs, amb la presència dels referents culturals de la rescatada antiguitat grecollatina i del Renaixement mateix, però també en altres aspectes com el paper rellevant que tenen les dones de la família. Sobretot Lucrecia, que assoleix i desenvolupa magistralment diferents càrrecs administratius als Estats Pontificis –inclòs el de regent de l'Església, mentre el papa s'està recuperant de l'addicció a l'oli de vidriol (S02E12)–, però també Vannozza i Giulia, que en alguns moments mouen els fils amb major efectivitat que els mascles que s'arroguen els rols dominants.

Ens podríem fixar en altres factors, com ara, per exemple, la incorporació d'elements que arriben de les noves colònies d'Amèrica, com el tabac, considerat una substància medicinal i fumada –amb una pipa d'aquelles llargues i primes– pel papa mateix, o la incorporació a la cort pontificia d'una nadiua de la Hispaniola (S03E02). En els propers apartats ens centrarem en dos aspectes que ens interessin particularment per a il·lustrar aquest esforç de representació: d'una banda, el tractament de les malalties i les teràpies; de l'altra, l'estratègia i les tàctiques militars, des del punt de vista de la transició de l'edat mitjana a la moderna.

IV. Malaltia, teràpies i verins

La sèrie representa uns Borja oberts a l'experimentació amb nous mètodes curatius, en un context de prevalença d'uns tractaments que remetien a la *medievalitat*, com són el recurs a la pregària, l'aigua beneïda i supersticions de tota mena. Mentre el papa Innocenci VIII jeu moribund, els cardenals descobreixen un testament d'última hora que deixaria el castell de Sant'Angelo –i, per tant, el tresor papal– sota el control de Giuliano della Rovere, degà del col·legi cardenalici (S01E02). Per guanyar temps i maniobrar contra el seu enemic, Roderic, vicecanceller del papa, cerca els millors tractaments per allargar la vida d'Innocenci. Li porta una dida que l'alleta i a qui el papa, febril, promet un lloc al cel –òbviament, al seu costat. Entre l'escàndol dels cardenals pel sacrilegi, Roderic porta al llit papal un metge jueu que sagna tres nois joves i en dona de beure la sang al papa. Aquesta teràpia, és clar, no dona cap resultat i, a més, els nois moren, per la qual cosa acaben executant el pobre metge.

En l'interim, mentre Gacet fa traslladar el tresor a un lloc segur, Cèsar i Joan descobreixen informacions comprometedores sobre el fill d'Innocenci, Franceschetto Cibo, que l'obligaran a destruir el perillós testament. Subornat pel soldà otomà per eliminar el seu germà i rival, l'exiliat príncep Gem, i, de pas, el seu pare moribund i bona part de la cúria, Franceschetto havia planejat enverinar l'aigua del Vaticà. Una de les bases de la llegenda negra dels Borja són, precisament, les metzines. En la sèrie, els verins són un recurs més en la lluita pel poder, però no especialment per part dels Borja. Apareixen per primera vegada en el cas esmentat.

Més tard, instigada per Pantasilea —i aquesta, al seu torn, per Giulia Farnese—, Lucrècia compra arsènic per desfer-se del seu marit, el comte de Pesaro, però en el darrer moment se'n penedeix i li retira el got enverinat (S01E08). També Caterina Sforza, comtessa regent d'Imola i Forlì, intenta enverinar Roderic, en aquest cas fent impregnar amb miasmes extrets de malalts de la pesta les monedes del delme que aquest la força a pagar (S02E11). Per sort per al papa, l'emissari de la comtessa delata l'operació, s'evita el magnicidi i així esclata un dels conflictes armats que el papat i, particularment, Cèsar, aprofitaran per incrementar el seu poder.

A Roma apareixen periòdicament epidèmies que maten bona part de la població. En el primer capítol ja comenta Roderic com les febres s'emporten els més febles i deixen els més forts. En una d'aquestes epidèmies cau malalta la mare de Cèsar, Vannozza, juntament amb el marit i el fill menut, Ottaviano (S01E02). Cèsar recorre a una curandera que practica mètodes allunyats de l'oficialitat cristiana i s'arrelen en les tradicions paganes —entre altres, predir l'averany sacrificant un colom i llegint-ne les entranyes. La dona es compromet a guarir-los a canvi que Cèsar intercedeixi davant el papat perquè despenalitzï la medicina *natural*, qualificada de bruixeria per l'Església. Aconseguix guarir Vannozza i el seu marit untant-ne els cossos amb femta de porc. El marit de Vannozza li diu “You've worked a miracle”, però Cèsar objecta: “Miracles are myths. This was the magic of science”. Dissortadament, el germanet no se salva i Cèsar, enrabiat, se'n venja assassinant salvatgement la pobra curandera, a la qual qualifica de bruixa.

També la jove Lucrècia cau malalta i el pare l'envia a recuperar-se al monestir de Subiaco, sota la supervisió d'Adriana del Milà (S01E03). Davant l'empitjorament de la noia, sa mare, Vannozza, insisteix que cal dur-hi un bon metge, “a different doctor, not one of these country butchers who believe we will cure from a potion made of goat's blood and crushed shells”. Tanmateix, Adriana recorre als mètodes religiosos: omple

l'habitació de Lucrècia de frares amb un encenser fumejant i li presenta el cap incorrupte de santa Peronella perquè la noia, horroritzada, la besa als llavis (imatge 1).

Imatge 1



Adriana del Milà i Vannoza Cattanei observen, amb actituds ben diferents, com un religiós presenta a Lucrècia el cap incorrupte de santa Peronella (S01E03).

Òbviament, aquest *tractament* no millora la situació. En l'escena següent, qui s'ofereix voluntariosament a curar la jove és el seu promès Gaspar de Pròixida, que se li fica al llit amb la promesa de guarir-la amb “the power of love”. Entre la febre i l'acumulació d'estrambòtiques teràpies, Lucrècia delira i ja es creu ella mateixa santa Peronella, per la qual cosa Adriana arriba a la conclusió que està posseïda i decideix organitzar un exorcisme (S01E04). Afortunadament, Vannoza se l'emporta d'amagat a Roma, on la guareix col·locant-li sobre el pit i l'abdomen una dotzena de pedres de breixa calentes.

Veiem, doncs, la coexistència –i la rivalitat– d'una panòpia de solucions terapèutiques que inclouen les que podríem denominar *spirituals*, basades en la religió i en supersticions de tota mena, tant beneïdes pel cristianisme com perseguides per herètiques, els mètodes *naturals*, fonamentats en la tradició popular, i noves pràctiques basades en l'*experimentació* amb tota mena de substàncies i tècniques. Després de l'assassinat del fill Joan, Roderic cau en una greu depressió. Gacet li presenta un tal Zosimos Aeneos, frare de l'orde de sant Jeroni i alquimista, que li proporciona *oli de*



vidriol com a cura per a la *melancholia* (S02E01). El remei funciona i Roderic recupera la seva lucidesa, però, dissortadament, la substància provoca addicció i acaba generant-li més problemes que solucions. L'oli de vidriol, conegut avui dia com *dietilèter* o, simplement, *èter*, és efectivament un compost amb propietats analgèsiques que genera dependència. Tanmateix, la primera síntesi documentada d'aquest producte és de 1540, pel físic i botànic alemany Valerius Cordus (Toski *et al.*, 2001: 3). El frare de la sèrie deu ser un personatge inventat sobre la base de Zòsim de Panòpolis, un alquimista grecoegipci del segle III-IV i potser també d'Enees de Gaza, un filòsof neoplatònic del segle V que esmenta l'alquímia en la seva obra *Teophrastus*, traduïda al llatí en el segle XV i impresa a Roma el 1513. Heus ací un bon exemple d'elaborat anacronisme com a llicència narrativa per a presentar els personatges com a protagonistes d'un improbable episodi d'experimentació protocientífica.

L'experimentació és particularment rellevant per a enfrontar-se a les noves malalties, com ara la sífilis. Després d'una llarga separació motivada per la invasió francesa, Lucrecia descobreix que el seu estimat Alfons d'Este és en un hospital de Roma (S01E10). La noia va a cercar-lo i se'l troba tancat fins al coll en una caixa de fusta de la qual ixen uns vapors. L'escena i la conversa són molt reveladores de l'impacte que la sífilis comença a tenir en la societat a partir d'aquest període i dels intents de lluitar-hi amb mitjans químics:

- L:** What has happened? Are you... decapitated?
A: No. Uh, worry not, I shall recover fully.
L: But what is this contraption?
A: Uh, I am being fumigated in a mercury bath. Uh... You look beautiful.
L: What is that on your face?
A: I have, uh, contracted the great pox. That is why I am in Rome, for the best in medicinal treatments.
L: You have the French disease?
A: Funny, the French call it the Italian disease. Uh, I'm told the pox actually came from the New World.
L: And I am told the pox is contracted by sleeping with whores.
A: Lucrezia, war makes a man lonely. I thought only of you.
L: I was lonely, yet I was alone.
A: Of course. You are a woman.

La sífilis és una malaltia que apareix a Europa a partir dels viatges de Colom a Amèrica, d'on bona part dels especialistes consideren que es va importar, tot i que no hi ha un consens absolut en la matèria. S'expandeix justament amb les tropes franceses que havien estat desplegadas a Nàpols, per la qual cosa es va denominar *morbus gallicus*, com

testimonia el poema de Fracastoro (1530). Els francesos, però, s'hi van referir com el *mal napolitain* o *de Naples*⁵. En l'àmbit de la salut, podem dir que aquesta malaltia de transmissió sexual marca l'entrada en l'edat moderna: s'escampa ràpidament pel continent europeu i condiona la vida i la moral sexual de la civilització occidental durant els segles posteriors, fins a l'aparició dels antibiòtics. La sèrie il·lustra aquest fenomen: hi veiem personatges rellevants com Alfons d'Este o el mateix Cèsar Borja lluitant contra la malaltia i contra l'estigma que comporta. Giulia Farnese usarà precisament aquest estigma per desacreditar Cèsar davant la cúria i guanyar-se el favor de la nèmesei dels Borja, Giulio della Rovere, ja esdevingut papa (S03E12).

L'èter i els vapors de mercuri no són les úniques innovacions protocientífiques, en l'àmbit mèdic, que trobem en la sèrie. Les complicacions del part han estat una de les principals causes de mortalitat dels humans fins al desenvolupament de la cesària. Silvia Ruffino, concubina del cardenal Alessandro Farnese, pateix un embaràs complicat que la podria matar i la família recorre a un castrador de porcs suís perquè li practiqui la perillosa operació prohibida per l'Església (S03E02). La mare d'Alessandro li explica que el suís, amb una sola incisió, va aconseguir salvar la vida de la pròpia muller i del fill.

Tot i que tallar la carn d'un viu és un pecat mortal, Alessandro finalment cedeix i pregunta al sanador si està familiaritzat amb Galè. Aquest li respon que sí, però que està passat de moda. El castrador efectua l'operació i tant la mare com la criatura se salven. En la sèrie no apareix el nom del suís, però és una referència òbvia a Jakob Nufer, qui suposadament va practicar aquesta operació a la seva muller cap a 1500, en el que seria el primer cas de cesària sobreviscuda per la dona (Conner, 2005: 312). Per tant, resulta una mica forçat situar aquest personatge practicant cesàries a la cort dels Borja el 1496. Però, novament, el que importa és l'efecte: allà no es privaven de recórrer a les darreres innovacions.

Durant una batussa entre Alfons de Calàbria i Alfons d'Este al dormitori de Lucrècia, el fill petit d'aquesta cau a terra, es colpeja al cap i es queda en un estat catatònic (S03E04). El metge li aplica a les galtes una pasta a base de *fang de caragol* i cera d'orelles, amb l'únic resultat d'una erupció cutània. El drama esdevé l'objecte d'esforços adreçats al guariment per part de tota la família. En aquest cas Vannozza, vist que la solució *mèdica* no ha funcionat i malgrat l'experiència de Subiaco, es manifesta partidària d'una

⁵ I no pas *italià*, com la sèrie posa en boca del d'Este, en un dels moltes exemples que denoten les preconcepcions dels guionistes sobre les identitats etnolingüístiques, com veurem en l'apartat VI.

solució *espiritual* i proposa les aigües curatives de Santa Maria in Via Lata. Giulia Farnese intenta també guarir el nen, aplicant-hi en secret una mena de ritual hipnòtic après d'una bruixa. Finalment, de Calàbria porta una llevadora que fa beure al nen un *remei del Nou Món*: “The fruit of the ecapatli plant, some iztac ocoxochital, the precious stones of the tetlahuitl, mixed together in fridig water”.

La barreja l'ha de prendre tres cops al dia –com si fos un ibuprofèn– i l'han d'alimentar amb cebes en mel. L'*ecapatli* i l'*iztac ocoxochital* serien, efectivament, antiinflamatoris naturals d'origen americà (*Senna occidentalis* i *Commelina sp.*, respectivament). I els *precious stones of the tetlahuitl* no serien les joies de cap exòtica ciutat, sinó els pinyols d'una planta que –com les dues anteriors– apareixen al *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, escrit originàriament en nàhuatl per Martín de la Cruz cap al 1552 i traduït al llatí per Juan Badiano, una obra fonamental per al desenvolupament de la botànica i la farmacologia (Gates, 2000).

El cas és que el nen es recupera. Vannoza està convençuda que han estat les aigües sagrades, Roderic que potser el remei de la llevadora i Giulia diu que tal vegada alguna altra força de la natura, més màgica. I ací tenim els Borja protagonitzant un nou episodi d'innovació protocientífica, en detriment dels mètodes arrelats en la superstició i en la religió, en una aposta per l'experimentació amb productes naturals que donarà lloc a la farmacopea moderna. Per bé que és poc probable que aquests productes concrets i el seu ús haguessin arribat a Roma el 1498.

V. Guerra, estratègia i tecnologia

La sèrie representa un Roderic habilíssim com a estrateg militar i diplomàtic. L'experiència de dècades en la cúria li permet conduir les negociacions del conclave de manera favorable a la seva candidatura. Qui en principi tenia totes les de perdre enfront dels clans itàlics manipula de forma magistral les rivalitats entre ells, les vergonyes i les cobejances, per guanyar-s'hi la majoria que el durà al papat. Amb el poder a la mà i malgrat els daltabaixos familiars –la mort de Joan, sobretot– i els problemes de salut –l'addicció al vidriol–, esquiva sàviament els paranys de della Rovere, neutralitza les amenaces dels Colonna i dels Orsini, manipula els napolitans i l'exèrcit hispànic segons els seus interessos, derrota l'enemic francès i el converteix en aliat per reforçar el seu domini als territoris pontificis i per crear un estat per al seu fill Cèsar.

El principal error de Roderic –segons la sèrie– és confiar en Joan, a qui es presenta com un monstre i un inepte. Nomenat prefecte de Roma per son pare, aconsegueix capturar



Antonio CORTIJO, Vicent MARTINES, Armando Alexandre dos SANTOS (orgs.). *Mirabilia 30* (2020/1)

War and Disease in Antiquity and the Middle Ages
Guerra y enfermedad en la Antigüedad y la Edad Media
Guerra i malaltia en l'Antiguitat i l'Edat Mitjana
Guerra e doenças na Antiguidade e Idade Média

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

Òstia amb relativa facilitat, però demostra la seva incapacitat militar per a situacions més complexes a Bracciano, on és derrotat de manera humiliant pels Orsini. Quan la majoria de la guàrdia papal deserta, Joan també es fa fonedís (S01E09). L'exèrcit napolità és derrotat al nord de Roma pels francesos, que estan a punt d'entrar a la Ciutat Eterna. Per evitar la destrucció de Roma, el papa negocia un acostament amb el rei francès que inclou reconèixer-lo com a sobirà de Nàpols i facilitar-li el pas cap al sud. Aconseguit aquest objectiu, Roderic organitza una Santa Lliga amb els altres estats itàlics, amb el suport dels reis catòlics i l'emperador.

Expulsats els francesos de la península, Roderic desitja que les tropes hispàniques també abandonin Roma, però no cap a Nàpols, sinó cap al nord, per evitar una nova invasió francesa. Per això convenç l'ambaixador turc que el Papat no intervindrà si els otomans ataquen Venècia (S02E01). Al primer signe d'aquest atac, Roderic aconsegueix que Gonzalo Fernández de Còrdova s'emporti l'exèrcit en defensa de la Sereníssima.

Cèsar se'ns presenta com el geni militar i polític que ha passat a la història. La guerra és un instrument per assolir o mantenir el poder, però si es pot convé evitar-la amb mitjans diplomàtics –persuasió, amenaces, suborn, enganys. Quan cal anar a la guerra, és millor fer-ho amb superioritat estratègica i tècnica. La sèrie representa Cèsar com un *condottiero*, una figura típica de la Itàlia medieval. Però ell és un *codottiero* evolucionat que ha llegit els clàssics, que és capaç d'aplicar un pensament estratègic i que serveix de model a Maquiavel⁶ per escriure *El príncep*. Tot això té una base històrica i la sèrie intenta reflectir-ho, amb eficàcia narrativa i estètica, en els diferents setges que Cèsar imposa a les ciutats que se li resisteixen o en els serveis que presta al rei de França.

Mentre Joan fracassa en el lideratge de la guàrdia papal, que deserta en massa, Cèsar repassa amb l'exiliat príncep turc Gem la distribució sobre el terreny dels exèrcits francesos i napolitans. “We will need more than words to save the city”, diu Gem. “Yes, we need a strategy”, respon Cèsar, i comença a exposar la seva idea: deixar que els francesos penetrin en el territori per després tallar-los les línies de subministrament (S01E08). “A plan worthy of Julius Caesar”, reconeix Gem. Quan Gonzalo Fernández de Còrdova discuteix amb el rei de Nàpols la millor estratègia per a acudir en defensa de Venècia contra els turcs, Cèsar els interromp per recomanar una acció terrestre com més efectiva, atesa la superioritat naval de l'enemic (S02E02). El rei en detesta la descortesia, però de Còrdova n'aprecia el geni.

⁶ Maquiavel, de fet, apareix al llarg de la sèrie com un fidel admirador de Cèsar que l'ajuda a escapar dels seus enemics, fins i tot en contra dels interessos de la seva pàtria florentina.

El *geni renaixentista* de Cèsar en l'àmbit militar es manifesta també en l'adopció d'innovacions tecnològiques. Quan ajuda el seu amic Alessandro Farnese a fortificar Orvieto, li proporciona una bona càrrega de mosquets (S01E07). Les armes de foc no són cap novetat a Itàlia, però Cèsar n'adopta les més modernes i les emprà d'una manera massiva, assegurant-se l'aliança dels *condottieri* que disposen dels millors canons. I si l'admiració que li professa Maquiavel certifica la seva excel·lència com a estrateg, l'associació que estableix amb da Vinci segella l'aposta de Cèsar per la innovació tecnològica. Leonardo li construeix un carruatge especial, amb totes les comoditats i dotat de petits canons, per poder desplaçar-se amb seguretat i confort durant les seves campanyes (S02E12). Quan Cèsar no aconsegueix conquerir Faenza amb mètodes convencionals, a la sèrie Leonardo li prepara una substància que es llança mitjançant una catapulta i desprèn uns gasos tòxics que provoquen la mort de dos notables de la ciutat, la qual es ret incondicionalment al conqueridor (S03E05).

Imatge 2



Cèsar mostra a Alessandro Farnese els mosquets que li ha portat a Orvieto (S01E07).

L'habilitat estratègica i militar, juntament amb el suport de Roderic, permet a Cèsar anar ampliant el seu poder. Ambdós utilitzen intel·ligentment el conflicte pel control de Nàpols entre les corones francesa i hispànica per posar al seu servei, en diferents moments, els exèrcits de les tres potències. Cèsar fins i tot entra a la cort del rei de França, on es casa amb Carlota d'Albret i aconsegueix el títol de duc del Valentínès, a més de l'ajuda francesa en els conflictes del papat amb les ciutats italianes. Amb aquest



Antonio CORTIJO, Vicent MARTINES, Armando Alexandre dos SANTOS (orgs.). *Mirabilia 30 (2020/1)*
War and Disease in Antiquity and the Middle Ages
Guerra y enfermedad en la Antigüedad y la Edad Media
Guerra i malaltia en l'Antiguitat i l'Edat Mitjana
Guerra e doenças na Antiguidade e Idade Média

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

suport, Cèsar sotmetrà els diversos regents dels territoris pontificis renuents a pagar al tresor papal els tributs establerts i esdevindrà, així, duc de la Romanya, un estat a partir del qual espera construir el seu imperi. Dissortadament, mort son pare, malalt ell mateix i desproveït del mantell protector del papat, ho perdrà tot enfront dels diversos enemics que la família s'havia guanyat durant anys.

En el darrer capítol de la sèrie, Cèsar assumeix que, amb un papa enemic com és Juli II (Giuliano della Rovere), amb l'enemistat també de Ferran el Catòlic i de la majoria dels estats itàlics, i sense un suport clar del regne de França, no podrà acomplir el seu somni imperial –ni tan sols podrà recuperar els seus senyories. Aparentment, la història es tanca amb la mort de Cèsar en una escaramussa al servei del seu cunyat, el rei Joan de Navarra, tal com figura als llibres d'història.

Però en la sèrie, la mort es presenta com fictícia i Cèsar reapareix desembarcant d'incògnit, encaputxat, mentre sona una música èpica, en una espectacular platja plena de palmeres, identificada amb un subtítol com “The Americas” (S03E14). Cèsar agafa un grapat d'arena banyada, assenteix amb el cap i pronuncia els mots “in the beginning...”, una remissió al Gènesi que suggereix una nova vida per al protagonista. En coherència amb la visió emprenedora del personatge que ens intenta transmetre la sèrie, i atès que no ha pogut aconseguir els seus objectius a Europa, quina alternativa millor que unir-se, sota una nova identitat, a l'empresa de la colonització que marcarà tota l'edat moderna?

VI. Identitats, llengües i preconcepcions

Un dels riscos que amenacen tant els historiadors com els creadors de ficció històrica és projectar cap al passat la divisió de la humanitat en les identitats nacionals/estatals actuals. No és infreqüent que els autors, conscientment o inconscient, intentin trobar en cada moment històric del passat les correspondències a les nacionalitats contemporànies, oblidant que aquestes són elaboracions relativament recents i, en molts de casos, encara estan *en construcció*. La ideologia que projecten els estats nació és tan potent i ubiqua que sembla com si els humans actuals necessitéssim trobar aquestes entitats en qualsevol etapa pretèrita.

La sèrie comença amb un mapa que mostra l'Europa de 1492, on la veu en off destaca que Itàlia està amenaçada d'invasió per França i pels turcs musulmans i “divided into ten warring kingdoms” (S01E01). Així doncs, en lloc de presentar els estats existents en aquell període, s'hi representa *Itàlia*, una entitat que en aquell moment històric estava



Antonio CORTIJO, Vicent MARTINES, Armando Alexandre dos SANTOS (orgs.). *Mirabilia 30 (2020/1)*
War and Disease in Antiquity and the Middle Ages
Guerra y enfermedad en la Antigüedad y la Edad Media
Guerra i malaltia en l'Antiguitat i l'Edat Mitjana
Guerra e doenças na Antiguidade e Idade Média

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

dividida –hem d'entendre que anòmalament i perniciosa, pel risc d'invasió estrangera. Cal recordar que el concepte contemporani d'una Itàlia políticament unificada es desenvolupa amb el Risorgimento, després de les guerres napoleòniques, seguint el model de la unificació alemanya i en contraposició a la idea expressada per Metternich que Itàlia simplement era una expressió geogràfica sense valor polític (Herre, 1984).

La sèrie, tanmateix, representa uns Borja insistentment partidaris d'aquesta *unitat italiana avant la lettre* enfront dels invasors. Roderic, encara cardenal, intenta posar pau entre les famílies Orsini i Colonna, que es disputen el poder a Roma (S01E01). Els argumenta que els italians s'han d'unir davant de la possible invasió francesa, en un context de rivalitats a múltiples bandes –sobretot entre Nàpols i Milà– per l'hegemonia en la península. Quan Roderic aconsegueix forjar l'aliança que li permetrà expulsar els francesos de la península, Cèsar li diu amb admiració: “Father, you have done the impossible. You have created unity from one end of the italian peninsula to the other” (S01E10).

Aquesta *unitat italiana* és una idea que Cèsar repeteix isotòpicament i que ell mateix pretén encarnar al llarg de la sèrie. Per mitjans diplomàtics i militars i amb el suport de son pare des del papat, Cèsar lluita amb èxit per dotar-se d'un estat a la zona de l'Emília-Romanya, d'un ducat que voldria convertir en regne o fins i tot en imperi, i que en la sèrie es presenta com un intent d'unificar els italians, en una anacrònica perspectiva nacionalista, poc compatible amb la concepció patrimonial dels estats vigent en aquell període.

El model dels Borja per al seu projecte d'unitat italiana no és un altre –segons la sèrie– que el d'Espanya. Quan encara és cardenal, Roderic proposa a la cúria i al papa Innocenci d'atorgar el títol de Majestats Catòliques a Isabel i Ferran, per haver conquerit Granada als infidels, però sobretot per haver unit els seus regnes i haver *completat Espanya* (S01E01). Si la primera part de l'argument resulta coherent amb els valors de l'època, la segona és una lectura òbviament anacrònica. Entre altres coses, perquè la *unió* no incloïa el regne de Portugal, geogràficament una part molt significativa de la Hispània geogràfica que hi ha a la base del concepte polític contemporani d'Espanya.

La projecció retrospectiva de les entitats estatals actuals fa que els *italians* es presentin com una identitat naturalment conjunta, però artificialment dividida, que els Borja intenten unificar. Però ja es veu que els napolitans, florentins, genovesos, milanesos i venecians tenien l'incomprensible i mal costum de conspirar i guerrear els uns contra els altres, com si això fos gaire diferent del que feien el rei de França i el d'Aragó. El



prisma actual contamina la percepció del passat i la manera com aquesta ficció històrica el comunica en el present. També els *espanyols* s'agrupen tots d'una manera conjunta, com si no hi hagués cap diferència política ni etnocultural entre les corones de Castella i Aragó, mentre que els portuguesos sí que es presenten de manera diferenciada. Quan Roderic intenta aproximar-se al cardenal portuguès da Costa, fa servir l'argument que Espanya i Portugal són països fronterers amb interessos comuns (S01E03), no diu res d'unificar tota la península, probablement perquè en l'actualitat són dos estats diferents.

Per al públic general, aquestes projeccions retrospectives poden ajudar a situar els personatges i els fets, però no deixen de ser una distorsió que perpetua determinades preconcepcions. A l'espectador mitjanament informat no li hauria de resultar versemblant que a Roma i als estats itàlics hi hagués en aquell moment històric una percepció homogènia dels estats hispànics ni de les gents que en provenien⁷. I no només per la identificació etnolingüística, sinó perquè, en realitat, les corones d'Aragó i Castella s'havien unit dinàsticament, però amb la mort d'Isabel i el nou casament de Ferran amb Germana de Foix, la unitat dinàstica només es va verificar en morir l'únic fill d'aquest segon matrimoni, hereu de la Corona d'Aragó. Tota la peripècia matrimonial i dinàstica al voltant dels *reis catòlics* es presenta explícitament en la darrera temporada de la sèrie, però la identitat espanyola hi apareix com un caràcter immanent, previ a aquesta, en lloc del producte posterior, elaborat al llarg dels segles, que en realitat és.

En el mateix sentit, quan Cèsar es refugia al regne de Navarra i s'ofereix al seu cunyat, el rei Joan d'Albret, en el seu conflicte contra Ferran d'Aragó, el rei li explica que els espanyols no pararan perquè ells són francesos i aquells volen la península unificada (S03E14). Només faltaria afegir-hi "com és natural". En un mal comú a bona part de la ficció històrica, doncs, les identitats dels estats nacionals actuals es trasplanten artificialment a una realitat històrica en què no existien i se superposen, de grat o per força, a les identitats etnolingüístiques i als estats realment existents. Com si l'objectiu fos trobar confirmades en el passat les identitats actuals, més que no pas conèixer com era el món llavors.

Aquesta distorsió general genera disfuncions pel que fa al tractament de les identitats concretes de cada personatge. Roderic –i, per extensió, els seus fills– són qualificats d'*estrangers* o d'*espanyols* al llarg de la sèrie, però també de *catalans* i, en el cas de Cèsar, de *Valentino*. Aquest darrer és més aviat un sobrenom i es vincula a la condició de bisbe de

⁷ Per exemple, a Nàpols (Soler, 2018), està ben documentada la percepció diferenciada que la població tenia dels *catalani* (catalanoparlants) i dels *hispanii* (castellanoparlants).

València, primer, i a la de duc del Valentinès, després. Respecte de la consideració d'*estrangers*, és dubtós que ni en el cas de Roderic, que havia viscut tres dècades a Roma, ni en el dels seus fills, nascuts allà, hi hagués coetàniament aquesta percepció en un grau particularment major que en el d'altres cardenals, posem per cas, venecians, llombards o genovesos.

Pel que fa al parell *espanyol/català*, la sèrie reserva el primer gentilici per referir-se de manera no marcada a qualsevol personatge procedent dels territoris espanyols actuals, inclòs Roderic, mentre opta per usar profusament *català* per als insults, en quasi tots els episodis, com si aquest mot fos la versió pejorativa d'*espanyol*. Durant el conclave per elegir nou papa, el cardenal napolità Carafa es manifesta disposat a donar suport al milanès Sforza, el seu enemic geopolític, perquè al capdavant és *italià*, no com Roderic, de qui rebutja l'oferta insultant-lo per suposat criptojudaisme i per ser *català* (S01E04).

Podríem entendre que un cardenal genovès usés *català* com a insult –com de fet fa sovint della Rovere en la sèrie–, com també resultaria versemblant que Carles de França s'hagués negat a reverir el papa Alexandre amb la frase: “I refuse to kiss his dirty Catalan feet!” (S01E09). Però per quins sets sous utilitzaria *català* com a insult un cardenal vinculat al casal catalanoaragonès de Nàpols?

Cal tenir present que, en aquell moment, el toscà de Dante, Petrarca i Boccaccio –base del futur estàndard italià– gaudia de molt prestigi en la cúria i entre els intel·lectuals i notables, però l'administració dels diferents estats funcionava bàsicament en llatí i la comunicació oral s'efectuava en els parlars col·loquials dels diversos estats itàlics. El català, com a llengua àulica a Sicília, Sardenya, Nàpols i ara a la cort pontifícia, devia ser, simplement, una varietat més d'aquest *ecosistema*. Roderic es presenta al cardenal Ascanio Sforza com “a man who has learned all the dialects of Italy”, en una conversa que suposadament es desenvolupa en milanès (S01E04).

Més endavant, quan el pacte entre els Borja i els Sforza trontolla, Ascanio dirà: “Oh well... I know the language of the French, as well of the Spanish tongue” (S01E07). És a dir, que se suposa que la llengua de Roderic seria l'*espanyol*. En la mateixa línia, resulten xocants les matusseres frases en un precari castellà que els Borja s'adrecen ocasionalment al llarg de la sèrie, inserides per *donar color* als diàlegs en anglès. L'ús del català com a llengua familiar i amb el seu entorn està molt ben documentat (Batllori, Requesens i Toldrà, 2017) i és obvi que Roderic no hauria donat la benvinguda a un dels seus fills amb la frase “¡mi hijo!”, sinó en tot cas, “fill meu!”, ni Cèsar hauria saludat Joan amb un “hola, hermano!” (S01E09). Quan Cèsar esdevé duc del Valentinès –un



Antonio CORTIJO, Vicent MARTINES, Armando Alexandre dos SANTOS (orgs.). *Mirabilia 30 (2020/1)*

War and Disease in Antiquity and the Middle Ages

Guerra y enfermedad en la Antigüedad y la Edad Media

Guerra i malaltia en l'Antiguitat i l'Edat Mitjana

Guerra e doenças na Antiguidade e Idade Média

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

territori de parla occitana—, en la sèrie es comunica en francès amb els seus soldats reclutats al ducat i també amb els mercenaris gascons, quan el més lògic és que s'hi relacionés usant el seu català patern.

Alguns dels personatges de la família i del seu entorn tenen en la sèrie noms palesament catalans, com Francesc Gacet, secretari de Roderic. Altres el tenen italianitzat, com el mateix Roderic (Rodrigo) o els seus fills Cèsar (Cesare), Lucrècia (Lucrezia) o Jofré (Goffredo). Tanmateix, s'anomena sempre en castellà els altres fills: Pere Lluís (Pedro Luis) i Joan (Juan). Hem de presumir que el tractament és divers perquè aquests darrers fan estades importants en territoris hispànics.

Però aquestes estades són al Regne de València, com a ducs de Gandia i senyors d'altres feus. Cada membre de la nissaga devia usar el propi nom i el dels familiars en el català de Roderic, potser en el llombard nadiu de Vannozza Cattanei, tal vegada també en el romanesc del carrer, probablement també en el toscà que començava a imposar-se com a llengua franca de la cúria i dels notables, i de segur en llatí per a qüestions notariales i administratives. En cap dels contextos representats a la sèrie ens resulta versemblant que cap membre de la família Borja fos conegut per un nom en castellà. I menys encara entre ells mateixos.

Conclusions

Narrar la història implica seleccionar uns fets, unes dades i uns personatges, en detriment d'uns altres. Narrar-la des de la ficció històrica, a més, requereix compaginar la funció divulgadora amb l'entreteniment i els objectius comercials. A l'hora de produir una sèrie històrica de televisió, la selecció i la interpretació de la informació històrica s'ha de combinar amb una tasca creativa, artística, que en faci factible la recepció per part del públic objectiu i la viabilitat com a producte de consum.

Al voltant dels Borja ha crescut, al llarg dels segles, una llegenda negra que els associa a tota mena d'abominacions. En la ficció històrica actual detectem una tendència a relativitzar els pecats de la nissaga i a posar-los en el seu context, tenint en compte que no usaven pràctiques gaire diferents dels altres clans amb qui competien. En la sèrie que hem examinat constatem, a més, un esforç per representar Roderic de Borja i el seu entorn —especialment Cèsar i Lucrècia— com a figures impulsores del Renaixement, de la transició dels valors considerats característics de la *medievalitat* cap als moderns de l'humanisme, del rescat de la cultura clàssica o de l'experimentació protocientífica.



Antonio CORTIJO, Vicent MARTINES, Armando Alexandre dos SANTOS (orgs.). *Mirabilia 30 (2020/1)*
War and Disease in Antiquity and the Middle Ages
Guerra y enfermedad en la Antigüedad y la Edad Media
Guerra i malaltia en l'Antiguitat i l'Edat Mitjana
Guerra e doenças na Antiguidade e Idade Média

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

En el terreny de les malalties i les teràpies, els Borja d'aquesta sèrie es debaten entre els tractaments basats en les creences religioses, les supersticions populars i l'assaig de noves metodologies i substàncies que són a la base del desenvolupament de la medicina i la farmacologia modernes. Per representar això i, alhora, guanyar efectivitat narrativa, els creadors de la sèrie forcen la informació històrica disponible amb alguns anacronismes.

En el camp militar i diplomàtic, Roderic i Cèsar despleguen una gran capacitat estratègica, un coneixement de les tàctiques de l'antiguitat clàssica i una obertura a la incorporació de tota mena d'innovacions tecnològiques. La sèrie els representa com a hàbils líders renaixentistes que s'envolten dels millors pensadors i enginyers, com Maquiavel i da Vinci i, en el cas de Lucrècia, de grans artistes i científics, del Bembo a Copèrnic.

En aquest esforç de construir una narració efectiva sobre els Borja, a més de les llicències conscients, els creadors hi deixen algunes empremtes probablement involuntàries, motivades per les preconcepcions que arrossegueuen. La més significativa és la projecció retrospectiva de les identitats estatals/nacionals actuals sobre la personalitat dels personatges representats. S'intenta encaixar en els estats nació contemporanis tant els Borja com la resta d'actors de la trama, de manera que les identitats etnolingüístiques en resulten tergiversades.

Font

FONTANA, Tom. *Borgia* [sèrie de televisió]. Praga i Roma: Atlantique Productions, 2011-2014.

Bibliografia

- BATLLORI, Miquel, Joan Requesens i Maria Toldrà. *Epistolari català dels Borja*. València: Edicions 3 i 4; Institut Internacional d'Estudis Borgians, 2017.
- CONNER, Clifford D. *A People's History of Science*. Nova York: Nation Books, 2005.
- FRACASTORO, Girolamo. *Syphilis sive morbus gallicus*. Verona: Stefano Nicolini da Sabbio, 1530.
- GATES, William. *An Aztec Herbal. The Classic Codex of 1552*. Nova York: Dover Publications, 2000.
- HERRE, Franz. *Metternich: considerò l'Italia un'espressione geografica*. Milà: Bompiani, 1984.
- JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- MIRA, Joan Francesc. *Borja Papa*. València: Edicions 3 i 4, 1996.
- SOLER, Abel. "El català i altres llengües en concurrència a la cort i a la cancelleria napolitanes d'Alfons el Magnànim". *Caplletra: Revista Internacional de Filologia*, 65: 43-67, 2018.



Antonio CORTIJO, Vicent MARTINES, Armando Alexandre dos SANTOS (orgs.). *Mirabilia* 30 (2020/1)

War and Disease in Antiquity and the Middle Ages
Guerra y enfermedad en la Antigüedad y la Edad Media
Guerra i malaltia en l'Antiguitat i l'Edat Mitjana
Guerra e doenças na Antiguidade e Idade Média

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

TOSKI, Judith A; Bacon, Douglas R; Calverley, Rod K. "The history of Anesthesiology". En: Barash, Paul G; Cullen, Bruce F; Stoelting, Robert K. *Clinical Anesthesia* (4 ed.). Filadèlfia: Lippincott Williams & Wilkins, 2001.

VASARI, Giorgio. *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. 2. Firenze: Giunti, 1568.