

## Cèsar Borja i l'art: tres episodis

MARIÀ CARBONELL I BUADES  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

La primera reacció de qualsevol historiador que es proposa explorar sense pre-  
venció l'univers Borja és la de perplexitat, si no la d'estupor, perquè les informacions  
que n'obté són en excés contradictòries i, encara ara, sobretot pel cas que ens ocupa, el  
de Cèsar Borja, exasperadament fragmentàries. I és que, de Cèsar, més enllà de la ines-  
troncable tradició que perpetua els aspectes més escandalosos o poc edificants de la  
vida familiar –i convé de recordar, sense que els vulgui justificar de cap manera, que  
gairebé mai no recolzen en proves documentals contundents– i, naturalment, més enllà  
d'una valoració més ponderada de la carrera militar –tot i que, vulnerable al benvolent  
capítol VII del *Príncep* de Maquiavel, l'etopeia no sempre escapa a la hipèrbole–, més  
enllà d'aquest panorama tan desfregat, pràcticament no sabem res d'una biografia tan  
evocadora com efímera. Cèsar, a tothom li consta, va morir a trenta-dos anys.<sup>1</sup> Però no  
vull insistir en els vicis de la historiografia cesariana, perquè, en definitiva, no són dife-  
rents dels que contaminen tota la historiografia borgiana, i d'això ja se n'ha parlat a  
bastament en els últims anys, i en primer lloc Marion Hermann-Röttgen.<sup>2</sup> Insisteixo  
només en un fet innegable: gairebé res no sabem de les facetes més íntimes d'un perso-  
natge paradoxalment exposat des del seu naixement a la faç del món. Com en altres  
casos, l'home públic ha neutralitzat, ha velat fins a fer-lo prescindible, el comportament  
a porta closa.

Per no tenir, no tenim ni un sol retrat contemporani fidedigne:<sup>3</sup> no és admissible  
el que s'atribueix a Altobello Melone, de l'Accademia Carrara de Bèrgam; ni el que  
s'assigna a Girolamo Mazzola Bedoli, de col·lecció particular de Torí; i són pòstums els  
que es conserven al Corridoio Vasariano dels Uffizi (mediocre, assignat a Cristofano

---

<sup>1</sup> Prejudicis a banda, un relat biogràfic elemental i en bona part vigent és el de TOMMASI, 1655. Reeditat en  
italià l'any 1670, aviat fou traduït al francès (amb el títol *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie de Ce-  
sar Borgia, duc de Valentinois*, imprès a Amsterdam l'any 1739). L'original va ser dedicat a Vittoria della  
Rovere, última descendent dels ducs d'Urbino i muller de Ferran II de Medici, gran duc de Toscana.

<sup>2</sup> HERMANN-RÖTTGEN, 1994, 1998, 2002, 2004. Vegeu, també, HILLGARTH, 1998; CRUSELLES, 2006, i FABBRI,  
2006. D'altra banda, el tema fou l'argument del congrés *La fortuna dei Borgia*, celebrat a Bolonya l'any  
2000 i publicat a Roma el 2005, a cura d'O. Capitani, M. Chiabò, M. C. De Matteis i A. M. Oliva.

<sup>3</sup> BATTISTINI, 2005. A més, vegeu ANDALÒ, 2002. Un pioner de la iconografia cesariana fou HEVESY, 1932.  
Per a estudis més genèrics sobre aquest problema borgià, vegeu POESCHEL, 1994.

dell'Altissimo) i al romà palau Venezia (anònim i de millor qualitat). Els dos últims, més versemblants, són rèpliques d'un original perdut –de datació incerta, tanmateix– i, per tant, els més pròxims a una *vera effigies*. Del retrat florentí se sap, també, que és una còpia ordenada pel duc Cosimo de Medici, devers 1552-1556, del que hi havia al Museo Gioviano de Como. En canvi, és molt barroer i tardà el del Kunsthistorisches Museum de Viena. Quant a les dues versions del retrat de grup amb suposats membres de la casa Borja, un de col·lecció particular italiana i l'altre a la Kress Collection de la National Gallery de Washington, representen el cardenal *Bandinello Sauli, el seu secretari i dos geògrafs*, com se sap des de fa temps, encara que els frívols redactors de les fitxes corresponents d'alguns catàlegs borgians recents perpetuen l'equívoc, sens dubte per desconeixement de l'escaient literatura científica.<sup>4</sup>

La informació disponible sobre Cèsar és proporcionalment decreixent al grau d'intimitat. Quant a la seva formació intel·lectual, per exemple, poc s'ha avançat des de les biografies més erudites del segle XIX, encara que recentment Júlia Benavent les ha posades al dia en el pròleg a l'edició valenciana del *Cèsar Borja* de W. H. Woodward.<sup>5</sup> En resum, destinat a una carrera eclesiàstica de categoria –als set anys ja era nomenat protonotari apostòlic per Sixt IV, una dignitat honorífica, però que comportava el tractament de “monsenyor” i un escut heràldic coronat per un capell púrpura del que pen- gen sis flocs vermells per banda–, Cèsar havia de dominar el llatí i doctorar-se en amb- dós drets o, com a mínim, en dret canònic. Passà per les universitats de Perusa i Pisa, sota la tutela d'Esperandéu Espanyol i Joan de Vera, pràcticament dos desconeguts. Tanmateix, el jurista alzireny va tenir una carrera meteòrica fins arribar al cardenat i a l'arquebisbat de Salern l'any 1500. Va ser enterrat l'any 1507 a la capella de santa Mònica de l'església de S. Agostino de Roma, en una tomba renaixentista de la qual sols resten fragments.<sup>6</sup> L'altre personatge ha interessat menys. Mariàngela Vilallonga li reservà un espai entre els poetes catalans en llatí del Quatre-cents, ja que s'ha conservat l'epitafi que va dedicar l'any 1473 al seu pare.<sup>7</sup> El que llavors no podia saber la nostra col·lega és que també s'ha conservat la preciosa làpida que dóna suport a la inscripció, incisa en capital romana, que l'any 1996 fou dipositada per un particular en el Museu de Mallorca.<sup>8</sup> Espanyol, que s'havia doctorat en drets i teologia, era nebot d'Agnès de Pacs i, per voluntat d'aquesta, protector de l'Estudi General lul·lià. De fet, representava el regne de Mallorca a la cúria romana a fi d'activar la causa de canonització de Llull. Que va transmetre les seves inquietuds lul·lianes a Cèsar no es pot assegurar, però sí

<sup>4</sup> És el cas de l'anònim autor de la fitxa corresponent del catàleg *I Borgia* (2002: 215), que l'atribueix a un “Maestro del Cinquecento”, naturalment sense més arguments que una tradició que neix a mitjan segle XVIII. Els mateixos argument i autoria són acceptats com a bons a *Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia*, 2003: 149, fig. 4. El retrat, actualment atribuït a Sebastiano del Piombo, ha estat interpretat en clau profètica per JUNGIC, 1992. Sobre possibles retrats del cardenal Sauli, vegeu KEMPERS, 2001.

<sup>5</sup> WOODWARD, 2005: 9-29.

<sup>6</sup> GIAMBELLUCA, 2001.

<sup>7</sup> VILALLONGA, 1991: 55-56.

<sup>8</sup> BARCELÓ; COLL; ROSSELLÓ, 1999: 9-14, fig. 1.

podem conjecturar que qualche pòsit humanista hagué de deixar en l'esperit del pupil. El mallorquí mantenia relacions amb membres de l'acadèmia Pomponiana i era amic de Jeroni Pau i de Paolo Pompilio, dos humanistes vinculats als Borja. Aquests contactes ja han estat ventilats en altres ocasions i no caldrà reincidir-hi. Tot i així, serà útil esmentar el text gramatical, *De syllabis et accentibus*, que Pompilio va dedicar l'any 1488 precisament a Cèsar, un dels seus "amicissimi clientis" Borja. Aleshores, el destinatari tenia tretze anys. De la intimitat amb els Borja i Jeroni Pau se'n fa ressò el mateix Pompilio quan tracta *De antiquitate linguae latinae*:<sup>9</sup>

Cum in aedibus essem Cardinalis Valentini Rodorici Boriae mecumque una Hieronymus Paulus Barcinonensis vir quidem litteratissimus, tum contra eum nitebatur non minus inepte quam imperite nescio quis: nec fas est huiusmodi ignavos homines nominare.

Més endavant, com era costum entre els prelats de relleu i els prínceps seglars, Cèsar s'envoltà d'humanistes i panegiristes a la moda, de més o menys volada: Agapito Geraldini d'Amelia, Francesco Sperulo da Camerino, Pier Francesco Giustolo da Spoleto, Francesco Uberti da Cesena, Carlo Valgulio. No vull continuar per aquest camí, ja que no és el meu, però tampoc no ha de ser inoportú remarcar els fonaments humanistes de l'educació de Cèsar, de conformitat amb un sistema educatiu fundat en la recuperació dels clàssics que ja estava plenament normalitzat. I no podia ser d'una altra manera, atenent que el seu pare va tenir com a tutor l'humanista Gaspare Veronese, redactor d'unes *Regulae grammaticales*, un manual de sintaxi llatina imprès a Milà l'any 1475.<sup>10</sup>

De l'interès de Cèsar per la cultura antiquària, si més no per l'ús publicitari o representatiu que se'n podia fer, n'és un bon testimoni l'entrada que va fer a Roma el 27 de febrer de 1500, festejant l'èxit de la primera campanya a la Romanya, deixant de banda que voldríem tenir més detalls de la cerimònia, com ara de la "meravellosa" decoració de Castel Sant'Angelo. En ocasió de la mateixa efemèrides, Pierfrancesco Giustolo redactà un panegíric que incorpora un encomi dels atributs físics de Cèsar:<sup>11</sup>

At mihi summa tuos oculos spectare voluptas  
Sidereos, Caesar, dulcique simillina Phoebos  
Ora, puellarum placidis accomoda votis,  
Et non apta minus Martis fulgentibus armis;  
Robur inexhaustum membrorum, istosque lacertos

<sup>9</sup> L'edició del tractat a cura de Biblioteca Italiana, Roma, 2004, és accessible en format electrònic. La revisió més recent de la biografia de Pompilio és la de BRACKE, 2002, però encara resulta útil el treball de CHIA-BÒ, 1986.

<sup>10</sup> És encara útil l'article de MATTHEWS SANFORD, 1953. Vegeu, a més, GRENDLER, 1989, i PERCIVAL, 2003.

<sup>11</sup> GARNETT, 1902. En els últims anys, de Giustolo han interessat molt més un llibre sobre el safrà (reeditat a Perusa l'any 2000) i el *De raptu Proserpina* (editat per J. B. Hall i M. J. Edwards l'any 2003).

Praevalidos, sublime decus cervicis honorae;  
Pectoris et lati spatium admirabile, quantum  
Cernimus Herculeis nitido de marmore signis.

Per contra, J. Burckard ens proporciona una descripció més prolixa de la festa celebrada el dia següent, dijous de carnestoltes, a Piazza Navona. Hi van prendre part, explica, onze carros triomfals que celebraven la victòria de Juli Cèsar (sic), el qual –és a dir, implícitament, Cèsar, capità general *in pectore* dels exèrcits pontificis– seia al darrer carruatge. De seguit, els carros foren enviats al palau apostòlic, d'on sortiren novament, llevat del de Juli Cèsar (sic). El duc preferí tornar a cavall a Piazza Navona, on els romans es lliuraren a llurs bestieses habituals, com les qualifica l'inflexible mestre de cerimònies.<sup>12</sup> És impossible no evocar la festa de coronament d'Alexandre VI, el primer *possesso* convertit en una desfilada triomfal a l'antiga, en una imitació dels triomfs imperials que llavors també posaven de moda Mantegna a Màntua i Flavio Biondo a Roma. No puc assegurar que Cèsar conegués la descripció que fa Plutarc del triomf de Pau Emili el Macedoni o la que fa Apià del d'Escipió Emilià, però és més que probable que conegués la *Roma triumphans* de l'esmentat Biondo, el *De re militari* de Roberto Valturio o l'*Hypnerotomachia Poliphili* (bé i que no es publicà fins a 1499), i, en tot cas, és segur que coneixia Suetoni, que dedica alguns paràgrafs als cinc triomfs de Cèsar. Mal que minsés, penso que les dades exposades són suficients per a establir un contrapès a les interpretacions simplistes del personatge, massa sovint escorades cap a l'execració o cap a l'apologia, indistintament.

Els contactes de Cèsar amb el món artístic són encara més enigmàtics. Per això, la primera tasca és la de reordenar les poques notícies conegudes. En realitat, amb els Borja, el primer estadi de la recerca històrica, és a dir, el simple acumulament indiscriminat de dades ja publicades, si bé molt disperses, pot provocar la sorpresa i, de fet, el mateix efecte d'acumulació es converteix *per se* en una primera interpretació dels fets. Per exemple, ja que ningú no ho ha fet encara, llevat de Luigi Borgia, impel·lit per la seva dedicació a la genealogia i l'heràldica, convé de relacionar alguns objectes d'interès artístic en què apareix l'escut de Cèsar, presumptivament com un record de la seva magnificència:<sup>13</sup> una bella pica d'aigua beneïda de l'església dels servites d'Orvieto, datada l'any 1497; una clau de volta de la sala capitular del monestir de Valdigna (tret que sigui un recordatori del cardenal Pere Lluís de Borja-Llançol), els *Carmina* de Francesco Sperulo;<sup>14</sup> les *Opera omnia* de Francesco Uberti de la Biblioteca Malatestiana de Cesena;<sup>15</sup> una obra de Gianbattista Cantalicio, *Spectacula Lucretiana*, de la Bibli-

<sup>12</sup> BURCKARD, 2003.

<sup>13</sup> BORGIA, 2002, i, sobretot, ídem, 2003 i 2005.

<sup>14</sup> CANFORA, 2005; WOODWARD, 2005: 403-425 (Apèndix XX).

<sup>15</sup> L'escut apareix al fol. 175 i acompanya diversos epigrames enaltidors de Cèsar (però també n'hi ha dedicats a Alexandre VI i altres nombrosos contemporanis), un dels quals va ser esculpit en marbre i col·locat sobre la porta d'accés a la *Rocca* de Cesena, quan la dominava el destinatari: "Sub patre, quae quondam

oteca Valenciana de Sant Miquel dels Reis –juntament amb les armes d’Alexandre VI i del cardenal Pere Lluís de Borja-Llançol–;<sup>16</sup> una *Cosmographia* de Ptolemeu, incunable en llatí, de la Biblioteca del Comune e dell’Accademia Etrusca de Cortona –hi figura com a duc Valentinois. Són mostres prou divulgades de deferència cortesana. En canvi, no és tan conegut que l’edició de les *Opere volgari* de Petrarca forjada per Gershom Soncino el mes de juliol de 1503 a Fano –llavors sota domini borgià–, està dedicada a Cèsar. Per a l’ocasió, el bolonyès Francesco Griffio –cèlebre per la seva tipografia de l’*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna i antic col·laborador d’Aldo Manuzio– va dissenyar una innovadora i bella cursiva humanística.<sup>17</sup>

Parlant d’arquitectura, les fonts antigues recorden que Cèsar va sufragar una sala per a dones a l’Ospedale della Consolazione de Roma, espai reservat per als condemnats a mort, ara reconvertit en oficines municipals.<sup>18</sup> Segons M. Armellini, l’hospital havia estat edificat en època de Calixt III.<sup>19</sup> I sembla que fou Cèsar –induit pel pare– qui encarregà a Antonio da Sangallo el Vell la reconstrucció del magnífic Forte Sangallo de Nettuno, que es convertí en la ciutadella més avançada d’Itàlia, i la reforma de la Rocca dei Papi, la mateixa fortalesa de Montefiascone, ara ruïnosa, on els francesos havien reclòs Giulia Farnese a l’espera d’un rescat d’Alexandre VI.<sup>20</sup> També al·ludeix a una reconstrucció parcial l’escut de Cèsar que sobresurt al llenç meridional de la fortalesa de Ravaldino a Forlì, on s’havia fet forta –i mai millor dit– Caterina Sforza. En canvi, com veurem més endavant, l’aportació de Cèsar a la construcció del santuari del Piratello a Imola va ser més rellevant.

A aquests exemples de cortesia o d’esplendidesa reglada per l’etiqueta cortesana, convé d’afegir el programa molt més ambiciós que pensava endegar a Cesena, capital virtual del seu ducat, que coneixem gràcies a la crònica local de Giuliano Fantaguzzi (1502):<sup>21</sup> “volea fare a Cesena: palazzo, canale, rota, studio [...] piazza in forteza, agrandare Cesena, fontana in piazza, duchessa, corte a Cesena, fare el porto Cesenatico”. Per aquesta raó, l’any 1501 hi va enviar l’enginyer Francesco Spezzante, que posà en marxa les obres: “aconzò l’estrade, porti e fiume [...] e conzonò la via nova e alquante altre”.

---

fuerit; sub Caesare nato / Arx modo Caesenae est; causa probanda Duce”. El manuscrit va ser exposat fa uns anys a València. Vegeu ANDALÓ; MIRA, 2000: 438-439, cat. 120 (amb bibliografia).

<sup>16</sup> Es tracta d’un epitalami en honor de Lucrècia, quan es casà amb Alfons d’Este, sobre el qual disposem dels treballs de GERMANO, 1996, i PÉREZ I DURÀ, 2008.

<sup>17</sup> COMBONI, 1997; SANDAL, 2001; PETRARCA, 2004.

<sup>18</sup> L’església de S. M. della Consolazione està situada als peus de la Roca Tarpeia, patíbul de Roma fins a mitjan segle XVI, a tocar del Fòrum romà; l’actual, que substitueix un edifici del 1470, fou bastida entre 1583 i 1606 per Martino Longhi a partir d’un projecte de G. della Porta. L’hospital adjunt conserva la planta primitiva, no obstant la seva reconversió en dependències municipals.

<sup>19</sup> ARMELLINI, 1891: 536.

<sup>20</sup> No sembla casual que des del 1499 Alessandro Farnese fos bisbe de Corneto i Montefiascone. Les obres d’aquesta fortalesa foren continuades per Antonio da Sangallo el Jove en època de Juli II. La importància estratègica de les dues localitats és evident: Montefiascone per a la defensa de la ruta romana del nord, prop de Viterbo, i Nettuno, un port marítim al sud de la capital. Vegeu, entre d’altres, GUGLIELMOTTI, 1880, i PUCCILLO, 1990.

<sup>21</sup> LONDEI, 2003; FABBRI, 2003.

Tanmateix, un accident durant el drenatge del riu Savio a Martorano provocà la mort d'alguns treballadors i l'immediat empresonament de l'enginyer. Ara bé, que per Cèsar el pla de fabricar el port era cosa seriosa també ens ho demostren els dos dibuixos de Cesenatico traçats per Leonardo l'estiu de 1502, quan era al servei del duc com a enginyer general.<sup>22</sup> Després voldré insistir-hi. En qualsevol cas, Cèsar establia un projecte d'abast principesc, que pressuposava un pla d'expansió urbanística, un palau ducal –el model i la traça del qual foren enviats a Roma per a la seva aprovació, senyal que el programa no era una utopia–, un estudi general o universitat, el nou port a Cesenatico i un apropiat canal navegable fins a Cesena, etc. Per consegüent, la guerra permetia –i alhora justificava– altres activitats menys prosaiques o peremptòries.

En aquest sentit, també resulta significativa la carta que Cèsar va dirigir, el 14 d'octubre de 1500, a Alfano Alfani, vicetresorer de la cambra apostòlica a Perusa. La carta, coneguda d'antic i transcrita per W. Bombe quan era a l'Archivio Comunale de Perusa,<sup>23</sup> s'havia "extraviat"; recentment, fou adquirida en el mercat antiquari per la Fondazione Cassa di Risparmio de Perusa. Es tracta de la concessió del permís per a obrir una cisterna a la casa que llavors bastia a la mateixa ciutat el pintor Bernardino de Betto, és a dir, el Pintoricchio. El cas no té res d'estrany, si tenim en compte les nombroses proves d'afecte que Alexandre VI dispensava al seu pintor predilecte, però ara la relació s'establia directament entre el duc i el pintor, "qual sempre avemo amato per le virtù sue" i al qual "l'havemo nuovamente ridotto a li servitii nostri, per la qual cosa desideramo sia in ogni sua facenda ricognosciuto per nostro familiare". Sis dies més tard, Cèsar es dirigia al pintor com "nostro dilectissimo familiare et domestico servitore maestro Bernardino Pintorichio". No he sabut identificar les feines que li volia encarregar, però el pintor perusí –el qual, recordem-ho, havia servit durant cinc anys el seu pare, decorant l'Apartament Borja del Vaticà i una sala de Castel Sant'Angelo– no era l'únic que treballava llavors per a Cèsar. Ho demostren els pagaments –encara, l'any 1503– del tresorer pontifici Ventura Benassai, bisbe de Massa Maritima, als treballadors de la magnífica fortalesa de Civita Castellana, en particular a un mestre Leone o Leoni, qualificat tant de *muratore* com d'*architetto*, i a un mestre *Ambrosio pictori* per les obres i la decoració de les habitacions del duc Valentino, respectivament. M. Menotti, en un treball poc divulgat,<sup>24</sup> provava d'identificar el pintor amb Ambrogio Bergognone, però no deixa de ser una conjectura. Hi ha altres alternatives (Ambrogio da Ferentino, Ambrogio Bevilacqua, etc.) i, encara, pot haver estat un ajudant desconegut del principal responsable dels programes arquitectònic i decoratiu, Pier Matteo d'Amelia.

<sup>22</sup> Sobre aquest tema es va celebrar una exposició a Cesenatico l'any 2002, a cura del recentment desaparegut C. Starnazzi. Aquest paleontòleg aretí és molt conegut pels seus estudis sobre la topografia dels paisatges de Leonardo, com ara el fons de la Gioconda, que va identificar amb àrees precises de la Valdichiana i el Valdarno, que el pintor va estudiar per menut justament quan estava a les ordres del Borja. Vegeu, per exemple, STARNAZZI, 2002 i 2003.

<sup>23</sup> BOMBE, 1912.

<sup>24</sup> MENOTTI, 1917. Sovint, els historiadors italians atribueixen per error la publicació d'alguns documents transcrits per M. Menotti a GNOLI, 1923-1924: *quae sunt Caesaris Caesari...*

Tot plegat, noves vies d'investigació per a precisar el dia de demà la faceta menys bel·licorosa de Cèsar.

### L'ESPASA

Les dades presentades, baldament ens puguin resultar prou suggestives, no permeten arribar a conclusions massa optimistes pel que fa als interessos artístics de Cèsar. És cert que enriqueixen un perfil historiogràficament encarcerat, però només fan de Cèsar un prohoms del seu temps, a excepció de la radical transformació de Cesena, prou distintiva d'un home d'estat. Convé d'insistir, doncs, en la tasca d'espigolament, que en el futur haurà de trobar corroboració en la recerca arxivística. De fet, l'objectiu d'aquesta primera aproximació al problema és presentar tres casos –a bastament coneguts, he d'afegir– que ens hauran de permetre acostar-nos a aspectes negligits o poc escodrinyats del personatge.

El primer incumbeix l'espasa de parada de la Fondazione Caetani de Roma, que va treure de l'oblit Charles Yriarte a finals del segle XIX i que ara coneixem millor gràcies als treballs de Learco Andalò i sobretot Daniele Diotallei (**fig. 1 i 2**).<sup>25</sup> La beina forma part de les col·leccions del Victoria and Albert Museum de Londres.<sup>26</sup> Es tracta d'una *cinquedeia*, anomenada així per la seva amplada, amb la superfície de la fulla decorada per les dues cares amb escenes al·legòriques de gust antiquari. Una signatura duplicada sobre la creuera (OPUS/HERC) permet de conèixer-ne l'autor, un mestre Ercole que la crítica identifica amb Ercole de' Fedeli, un orfebre de Ferrara convers (en origen, Salomone da Sesso). És autor d'altres espases importants, com ara les dues imperials del Kunsthistorisches Museum de Viena o una altra del Museu Stibbert de Florència.<sup>27</sup> L'escut i una inscripció (CES. BORG / CARD. VA/LEN.), que decoren l'empanyadura de plata i esmalts, limiten la cronologia entre el 20 de setembre de 1493 i el 17 d'agost de 1498, potser després de la mort del germà Joan (14 juny de 1497) i just abans d'abandonar la dignitat cardenalícia (és a dir, quan creua el seu particular Rubicó). La fulla és parcialment daurada i cada cara apareix dividida en quatre caselles. Per un costat figura en primer lloc el sacrifici d'un bou –sobre un pedestal amb la inscripció D. O. M. HOSTIA, és a dir “sacrifici a Déu omnipotent”–, acompanyat del vaticini CUM NUMINE CESARIS OMEN, una obscura frase que F. Saxl interpretava com una invocació al nom de Juli Cèsar, auguri propici per al duc (a més, sota l'altar apareix una serp, com la que s'aparegué a Eneas per anunciar-li un futur gloriós);<sup>28</sup> segueix el monograma CAESAR, amb les lletres entrelaçades i animals mitològics; després ve una representació

<sup>25</sup> YRIARTE, 1885 (article que incomprendiblement mai no és citat, bé que l'autor repeteix la informació en la següent publicació), 1891; ANDALÒ, 2002; DIOTALLEVI, 2005.

<sup>26</sup> BLAIR, 1966.

<sup>27</sup> Les dues espases de Viena foren recentment exposades a Atenes; vegeu GREGORI, 2003: 402.

<sup>28</sup> SAXL, 1989 (però l'article sobre l'Apartament Borja del Vaticà data del 1945).

del pas del Rubicó i la famosa frase IACTA. EST. ALEA; per últim, una al·legoria de l'amor, la figura del qual descansa sobre un basament amb la inscripció AMOR –ahora que a la base apareixen unes lletres (TQI/SA/G), que ningú no ha sabut interpretar. Al revers hi trobem quatre motius més, començant pel triomf de Cèsar (sobre una quadriga, amb ram de lloret a les mans, davant d'un obelisc i un idealitzat Panteó), tot sobre la paraula BENEMERENT (“als benemèrits”); en segon lloc, dos amoretts sostenen un caduceu, símbol de prosperitat i de pau, emmarcats per bous borgians; de seguit, trobem una al·legoria de la Fe, acompanyada de la inscripció FIDES. PREVALET. ARMIS (“la fe –o la lleialtat– preval sobre les armes”); per últim, una al·legoria de la concòrdia (segons Andalò) o de la Pax Romana (segons Diotallevi) o, potser, d'ambdues coses, si fem cas tant del músic –és a dir, de l'harmonia musical–, que es pot identificar amb Orfeu, com de la columna amb el globus coronat per una àguila imperial.

La beina, de cuir negre, és més senzilla. En una de les cares es repeteix el monograma de Cèsar tres vegades, mentre que el recurrent símbol de les flames s'escampa formant grups simètrics; també hi trobem una parella d'amoretts i la deessa de la Pau, com assegura Diotallevi, perquè no es combat amb l'espasa estotjada i perquè Cèsar assoleix la pacificació dels seus territoris. L'altra cara, aparentment inacabada, presenta la inscripció MATERIAM. SUPERABIT. OPUS –extreta de les *Metamorfosis* d'Ovidi, una defensa del caràcter liberal de l'activitat artística– i el triomf de Venus, que té lloc a l'interior d'un edifici clàssic, a la manera de la basílica de Majenci o, millor encara, de l'antic temple romà de Venus.

Que l'espasa té un valor essencialment simbòlic és evident, però no puc creure que sigui una al·lusió vaga i genèrica a l'antiga Roma, ideològicament neutra, sinó que, amb l'evocació de les campanyes de Cèsar i amb les referències a la pacificació i l'harmonia dels territoris sota el seu govern, adquireix un sentit polític programàtic. Com a mínim, una declaració d'intencions. De nou, s'hi endevina la lectura de Suetoni, un autor gairebé de capçalera per al nostre duc. La seva divisa més famosa, AUT CAESAR AUT NIHIL, és una modificació del AUT CAESAR AUT NULLUS que Suetoni esmenta a la vida de Cal·lígula. ¿És una casualitat que coincideixi amb el lema que vuitanta anys enrere enarborava Ladislau Anjou-Durazzo, rei de Nàpols, famós per l'intent de conquesta de l'estat pontifici i l'ambició de crear un regne italià unitari? En canvi, una segona divisa de Cèsar, TENTANDA VIA, deriva segurament de l'*Oedipus* de Sèneca (ALIA TENTANDA EST VIA).

## EL MAPA

El segon episodi ja ens situa en temps de guerra. La cronologia de les campanyes de Cèsar es coneix fil per randa. Per això sabem que el 12 de juny de 1502 sortia de Roma, que arribava a Spoleto el 17 següent, que el 21 de juny –després d'expugnar Cagli– entrava a la cobejada Urbino, on va estar-s'hi un mes. El 25 de juliol sortia cap a Milà per retre homenatge a Lluís XII de França. El rei i el duc se separaren definitivament el



2 de setembre i el segon s'instal·là a Imola. Unes setmanes abans, el 18 d'agost, s'havien traslladat a Pavia, de pas cap a Gènova. Aquell dia, Cèsar expedia un salconduit a favor de Leonardo da Vinci, a qui esmenta com “nostro prestantissimo et dilectissimo familiare, architecto ed ingegnere generale” (Vaprio d'Adda, Archivio Melzi).<sup>29</sup> La contractació del florentí ha de ser posterior al 14 de maig del mateix any, quan Leonardo encara resideix a Florència –i ho demostra una carta que li tramet Isabella d'Este–,<sup>30</sup> però anterior al final del mes de juliol, quan ja es troba a Urbino –no és segur, però, que hi entrés amb Cèsar. Crec que no podem desvincular l'arribada de Leonardo de la visita que l'ambaixador florentí i bisbe de Volterra, Francesco Soderini, acompanyat del seu secretari Maquiavel, va efectuar al duc a partir del 25 de juny.<sup>31</sup> I tampoc no podem ometre que un any abans (maig de 1501), Piero Soderini, germà del bisbe, fou en dues ocasions, a Barberino i a Empoli, un dels ambaixadors florentins davant del duc.<sup>32</sup> Que Piero Soderini venerava Leonardo, ho demostra a bastament l'encàrrec de la batalla d'Anghiari que li féu l'octubre de 1503 per al Palazzo Vecchio.<sup>33</sup> Encara, l'any 1502, un nebot d'aquests Soderini, Tommaso, fou l'enviat florentí a les noces de Lucrecia Borja amb Alfons d'Este a Ferrara. Per altra part, Cèsar podia conèixer Leonardo des del 1499, quan coincidiren a la cort milanesa. Com he recordat abans, la contractació del florentí coincideix amb la caiguda en desgràcia de l'enginyer Francesco Spezzante i la necessitat d'afinar el sistema defensiu dels nous territoris sotmesos al Borja.

L'activitat de Leonardo al servei de Cèsar, breu però intensa, ha estat estudiada a bastament, tant per especialistes en història de l'art com per historiadors de la ciència. El mes d'agost, Leonardo visità Pesaro, Rímìni, Cesena i Cesenatico, i a primers de setembre es degué reunir amb el duc a Imola, després de fer una breu parada a Faenza, on va fer una traça de la catedral. El mateix any inspeccionà les defenses de Piombino. Ara tenim un coneixement raonable d'aquesta última intervenció, tant la que va projectar per a Cèsar com la posterior per als Appiani, encara que la crítica no s'ha mostrat unànime a l'hora de valorar les aportacions del florentí. Si Pietro Marani desdenyava el caràcter de defensa “passiva” que determina el pla de muralles traçat per Leonardo, i el contraposava al sistema de defensa “activa” d'altres arquitectes contemporanis, com

<sup>29</sup> *Il lasciapassare*, 1993.

<sup>30</sup> Després de les infructuoses gestions de fra Pietro da Nuvolarà (o Novellara), vicari general dels carmelites a Florència, Isabella d'Este es decideix a escriure directament al pintor per sol·licitar-li una obra (insinua un Jesús adolescent), si no és possible executar el seu retrat, a partir d'un dibuix que el mateix Leonardo li havia fet temps enrere. El mateix dia, la marquesa escriu a Angelo del Tovaglia, resident a Florència, perquè activi l'encàrrec al pintor.

<sup>31</sup> Per a la vida i carrera de Francesco Soderini, llavors bisbe de Volterra i immediatament, des del 1503, cardenal, vegeu LOWE, 1993.

<sup>32</sup> La relació de Cèsar amb els germans Soderini i la seva intromissió en el pla de reforma del Gran Consell de Florència –en definitiva, en la instauració d'una república oligàrquica– van ser lúcidament analitzades per BERTELLI, 1975. Sobre Piero Soderini, vegeu també ídem, 1969 i 1971. Una interpretació diferent de l'actuació política del personatge, que posa èmfasi en una ideologia constitucionalista, ha estat avançada per PESMAN COOPER, 2002 (de fet, un volum on es recullen articles publicats anys enrere).

<sup>33</sup> Sobre aquest encàrrec és encara imprescindible WILDE, 1944. Cal afegir-hi una tesi doctoral inèdita, però consultable a través d'internet, de CARLUCCI, 1994.

ara Sangallo el Jove, Amelio Fara ha proposat més recentment una lectura més positiva dels projectes de Piombino, no només per a la història de les fortificacions, sinó també per a la història de l'urbanisme europeu en general. En aquest sentit, és oportú de recordar que Cèsar estava específicament interessat a resoldre un problema urbanístic, el de col·ligar –però alhora aïllant-lo, com una metàfrasi del poder absolut– el palau fortificat del tirà amb la ciutat adjacent.<sup>34</sup> Després es perd el rastre de Leonardo, fins que reapareix a Florència el 8 d'abril de 1503. Ladislao Reti creu plausible que continués al servei del duc fins al febrer d'aquell mateix any.

Depassa el meu propòsit la tasca de detallar aquí les ocupacions de Leonardo, que es poden resseguir gràcies al Còdex L de la biblioteca de l'Institut de France a París, un petit quadern (10,9 × 7,2 cm), de 94 folis de dibuixos, relacionats sobretot amb problemes de fortificació (perfil perimetral de les muralles de Cesena, apunts cartogràfics, etc.).<sup>35</sup> Ara bé, perquè la relació entre els dos homes sovint es minimitza, fóra injust silenciar les principals invencions de Leonardo al servei de Cèsar, sobretot el titànic projecte de construcció d'un canal navegable entre Cesena i Cesenatico, que ara es coneix millor per obra d'Enrico F. Londei, i el bellíssim plànol de la ciutat d'Imola, un dibuix acolorit (44 × 60,2 cm) que es conserva a la Royal Library de Windsor Castle (Windsor 12284) (**fig. 3**). En particular, la crítica ha lloat la planta d'Imola, que probablement aprofita un mapa perdut de l'enginyer local Danesio Maineri, tant per raons científiques, ja que assenyalava un punt d'inflexió de les tècniques cartogràfiques –substitueix els tradicionals panorames “a vista d'ocell” per una moderna projecció zenital i ortogonal–, com també per raons estètiques. Com assegura Martin Clayton, és “el mapa més bell del seu temps”,<sup>36</sup> mentre que per Martin Kemp és “el resultat més magnífic que ens ha arribat de la revolució que provocà el Renaixement en les tècniques cartogràfiques”.<sup>37</sup> I per Daniel Arasse, revela que l'eficàcia de la representació concerneix tant la bellesa de la imatge com la claredat científica.<sup>38</sup> El mapa detalla la intersecció del *cardo* i el *decumanus*, la xarxa bàsica dels carrers i les quatre portes principals de la ciutat romana, sobre la qual es representen de manera minuciosa les illes i els edificis contemporanis, sempre a escala –llevat dels meandres del riu Santerno, a escala superior. L'artista adopta una multiplicitat de punts de vista, sempre perpendiculars a la superfície terrestre i mantenint l'equidistància de tots els punts respecte a l'espectador. El resultat és una imatge de la ciutat exhaustiva i meticulosa, radicalment innovadora, el primer mapa icnogràfic o de projecció ortogonal renaixentista que s'ha conservat. A ningú no podrà xocar la copiosa literatura científica que l'obra ha generat.<sup>39</sup>

<sup>34</sup> MARANI, 1984, vs. FARA, 1999. A més, PEDRETTI, 1968.

<sup>35</sup> MARINONI, 1987; VOLPE, 2003.

<sup>36</sup> CLAYTON, 1996: 89-105.

<sup>37</sup> KEMP, 2006: 219-221.

<sup>38</sup> ARASSE, 1998: 217.

<sup>39</sup> Per fer-se'n una idea equànime, vegeu, entre d'altres, BARATTA, 1911 (que identifica els principals edificis); PINTO, 1976 (que traça la història dels mapes icnogràfics); MARANI, 1985 (que refà la història del mapa

Quant a la activitat desplegada a Cesenatico, ara es pot assegurar del cert que Leonardo va investir el projecte de canal navegable que havia d'unir l'esmentat port amb Cesena, adoptada com a capital del nou reialme borgià. Les temptatives dels estudiosos per a escatir l'abast exacte dels apunts cartogràfics del florentí, sobretot els del Manuscrit L de l'Institut de França,<sup>40</sup> han desembocat en un estudi d'Enrico F. Londei, inapel·lable, no obstant la seva concisió, on reconstrueix fil per randa els projectes leonardescos –caràcter, vicissituds i cronologia– per excavar el canal de Cesena.<sup>41</sup> Així, pel que fa al port-canal ja existent, calia resoldre el problema de l'obstrucció per acumulació de sorra, canviar l'orientació i la llargada de les palissades per tal de facilitar l'entrada de l'aigua i permetre el flux de sortida durant la marea baixa. Però la idea més ambiciosa era la d'unir el port de Cesenatico amb la capital mitjançant un canal navegable de devers una quinzena de quilòmetres, titànica obra que ni tan sols es va poder començar (**fig. 4 i 5**).

Ladislao Reti ha fet notar que el nom de Cèsar apareix citat només (!) en tres ocasions en els escrits conservats de Leonardo.<sup>42</sup> En el Cod. Madrid II de la Biblioteca Nacional de Madrid (fol. 4v) apareix l'inventari d'una vintena d'objectes que el pintor havia deixat en un monestir. En vuitè lloc s'hi esmenta una capa d'estil francès que havia estat propietat del duc Valentino. Al marge, en tinta de color diferent, es fa constar que ara és “de Salai”. La referència data de 1503-1504, aproximadament. No és difícil d'imaginar que deu tractar-se d'un regal del mateix duc. En el Cod. Arundel del British Museum (fol. 202v), enmig d'una confusa relació de noms de coses i persones, el pintor es demana: “On és Valentino?”. Atès que en el garbuix també hi descobrim Piero Martelli, l'amic florentí que allotjà el pintor l'any 1507, podem suposar que la datació de la referència és tardana; i la pregunta de Leonardo, retòrica, potser.

Per últim, en el Codice Atlantico de la Biblioteca Ambrosiana de Milà (fol. 349v), Leonardo escriu que “Archimede è intero appresso al fratello di monsignore di Santa Gusta, in Roma. Disse di averlo dato al fratello che sta in Sardigna. Era prima nella libreria del Duca di Urbino. Fu tolto al tempo del Duca Valentino”. Sobre això es poden fer algunes precisions. Cal recordar, per exemple, que Arquímedes de Siracusa també apareix en el Manuscrit L de l'Institut de França (fol. 2r), que hem citat reiteradament perquè recull les observacions i dibuixos que Leonardo va compondre per a Cèsar: “Borges ti farà avere Archimede del Vescovo di Padova e Vitellozzo quello del Borgo a San Sepolcro” (**fig. 6**). S'ha volgut identificar aquest Borges amb els bisbes de Bourges o de Bruges, però la lògica més elemental exigeix reconèixer-hi el nostre Borja. L'any 1423, Rinuccio da Castiglione havia descobert a Bizanci un manuscrit atribuït a Arquímedes, i el portà a Itàlia. Cobejat pels florentins N. Niccoli i A. Traversari, també va

---

i revisa el problema atributiu); MENKE; FIGUEIROA, 2007 (que afegeixen poques novetats al que ja s'havia escrit sobre el tema).

<sup>40</sup> Per exemple, BELTRAMI, 1902; D'ARRIGO, 1940; DE TONI, 1965; RETI, 1973; MONTALTI, 2002.

<sup>41</sup> LONDEI, 2003.

<sup>42</sup> RETI, 1973: 342.

merèixer la fascinació de N. de Cusa. Una traducció feta per Jacobus Cremonensis l'any 1460 per voluntat de Nicolau V anà a raure, pel que sembla, a mans de Piero della Francesca, que va elaborar la seva pròpia versió dels tractats d'Arquímedes, recentment descoberta a la Biblioteca Riccardiana de Florència,<sup>43</sup> i qui sap si es tracta del mateix manuscrit que Leonardo esperava obtenir gràcies a Vitellozzo Vitelli, una de les víctimes de Senigallia (i, per tant, si aquest fos el cas, una fita *ante quem* per a la cita que en fa Leonardo). Un còdex més antic, que sol identificar-se amb una traducció parcial en llatí de l'original grec, elaborada per Guillem de Mörbeke devers el 1200 a la cort de Climent IV a Viterbo (i actualment a la Biblioteca Vaticana, anomenat pels especialistes Cod. O), es trobava a finals del segle XV a la biblioteca de Pietro Barozzi, bisbe de Pàdua; d'acord amb les fonts antigues, fou adquirit a la mort del prelat per un sacerdot alemany.<sup>44</sup> I aquest ha de ser l'altre manuscrit que Leonardo identifica explícitament i que Borges, és a dir, Cèsar Borja, li havia de fer arribar. Que Barozzi no fos precisament un entusiasta borgià, ans al contrari, tampoc no impedeix la possibilitat d'establir un diplomàtic contacte. D'altra banda, al segle XV circulaven nombroses còpies de textos d'Arquímedes, inclosos les traduccions fragmentàries i els apòcrifs, de manera que resulta difícil resseguir-ne el rastre.

Sigui com vulgui, l'Arquímedes "intero" que procedia de la biblioteca de Federico da Montefeltro i que "fu tolto" arran de la conquesta borgiana –mal que no se'ns indiqui si el rapinyaire era el mateix Cèsar– no era cap dels exemplars anteriors, sinó un manuscrit que posseïa a Roma un germà del "monsignore di Santa Gusta". Evidentment, es tracta de Jeroni Torrella, germà del més famós Gaspar Torrella (1452-1520), arquiata pontifici –d'Alexandre VI, Juli II i Lleó X–, breu bibliotecari de la Vaticana i bisbe de Santa Giusta a Sardenya.<sup>45</sup> L'altre germà, destinatari de l'Arquímedes i resident a la mateixa illa, on exercia la medicina, era Ausiàs Torrella, el membre més desconegut d'aquesta saga de metges d'origen xativí. Testimoni de Leonardo a banda, no podem confirmar documentalment que Jeroni Torrella estigués interessat per Arquímedes, però almenys sabem que, més enllà de la pràctica de la medicina –fou nomenat metge personal de Joana d'Aragó, reina de Nàpols–, era un apassionat de les matemàtiques i sobretot de l'astrologia. S'havia format a Siena i Pisa, i va doctorar-se amb una *disputatio* sobre talismans; la seva obra més coneguda és l'*Opus preclarus de imaginibus astrologicis*, dedicat a Ferran II de Catalunya-Aragó, on es descobreix com un agre

<sup>43</sup> LACAGNINA, 2006; *L'Archimede*, 2007.

<sup>44</sup> Entre d'altres, ZANOCCHI, 1927; BOLZONELLA, 1941; DE NICOLÒ; ERICANI, 2002: 183-259. En el moment de redactar aquestes línies desconec si han estat publicades les actes del *Convegno Pietro Barozzi, un vescovo del Rinascimento*, celebrat a Pàdua el mes d'octubre de 2007. Sobre Arquímedes i els humanistes renaixentistes la bibliografia és copiosa, però per a una primera aproximació vegeu ROSE, 1973, 1975, 1977; CLAGE, 1964-1984.

<sup>45</sup> ARRIZABALAGA, 1988, 2000; OLIVA; SCHENA, 2004. Gaspar Torrella va ser enterrat al cor de la basílica de Santi Apostoli de Roma, sota una làpida encarregada per un parent seu, Miquel Torrella, bisbe d'Alife. Va encarregar dos tabernacles de marbre, per a l'església de Santa Giusta i la de Sant Jaume de Càller, que afortunadament s'han conservat. D'ell també ens han pervingut una mitra i una creu processional. Com afirma el canonge i historiador V. Pons Alós, els Torrella eren d'origen convers.

crític de Pico della Mirandola i alhora un fervent admirador –o millor dit plagiari?– de Marsilio Ficino.<sup>46</sup>

La relació de confiança entre pintor i promotor va tenir possiblement altres conseqüències. Alguns crítics creuen distingir un triple retrat de Cèsar (només el rostre, representat de front, de tres quarts i de perfil) en el magnífic dibuix a sanguina de la Biblioteca Reale de Torí (**fig. 7**). De moment, la identificació no pot superar l'estadi de la hipòtesi. Tampoc no hi ha confirmació documental per a una altra obra, una pintura, que la tradició oral atribuïa a Leonardo fins a la seva desaparició en època napoleònica. Em refereixo a la pintura que presidia la capella de la Immaculada del santuari franciscà del Piratello, als afores d'Imola, que presumptivament hauria estat encarregada per Cèsar com un exvot, per agrair la conquesta d'Imola sense vessament de sang. A vegades, fins i tot, s'ha atribuït a Cèsar la construcció del campanar. L'església, construïda gràcies al permís concedit per Innocenci VIII, fou començada l'any 1491; els documents esmenten com a constructors Gianfrancesco Job i Andrea Guerriero. Les obres avançaren poc a poc, també perquè el projecte fou ampliat en diverses ocasions, fins assolir a mitjan segle XVI les dimensions actuals. La decoració primitiva ha desaparegut, llevat del magnífic *ciborium* o baldaquí de pedra de l'altar major, obrat a finals del segle XV per Pier Severo da Piancaldoli i Antonio da Reggio, que alberga la pintura de la Verge titular –la imatge miraculosa de mitjan segle XV que justifica l'existència del santuari. D'acord amb les fonts antigues, Cèsar, fidel a la seva promesa, féu construir l'any 1500 la capella de la Immaculada, decorada amb una pintura d'advocació idèntica, on se'l podia veure agenollat, sol·licitant la protecció de la Mare de Déu. És clar que, ben mirat, prenent en consideració el ritme indolent de treball i el caràcter flegmàtic del mestre florentí, es pot sospitar que poca part devia tenir d'autògrafa la pintura en qüestió. I més, quan el temps disponible es limitava als mesos de setembre a novembre de 1502. Ara per ara, si no volem contradir les fonts antigues, deixem-ho en la constatació que la capella de la Immaculada –la mateixa iconografia que vint anys abans Leonardo havia abordat en la Verge de les Roques per als franciscans de Milà– estotjava una pintura leonardesca, una obra que els visitants anteriors a l'espoliació napoleònica podien identificar amb la poètica del florentí. El cas és que l'any 1501 Alexandre VI concedia diversos privilegis al santuari, després confirmats per Juli II, el qual hi féu una parada l'any 1504. El record de Cèsar a Piratello és ostensible gràcies als escuts amb la seva heràldica que s'hi conserven.<sup>47</sup>

La relació Cèsar-Leonardo és un tema obert. Per exemple, caldrà explicar el perquè de l'elecció del florentí –que, d'ençà de la defecció de Ludovico Sforza, s'havia convertit en un servidor del rei francès–, quan els Borja comptaven amb alguns dels enginyers més eficients de l'època, en particular Antonio da Sangallo el Vell, llavors al capdavant de les fortificacions de Civita Castellana i Nettuno, sens dubte les més avançades del seu temps. Per ventura la solució és senzilla: la fama precedia Leonardo, i el

<sup>46</sup> PERRONE COMPAGNI, 1979; ROTZOLL, 1991; WEILL-PARROT, 2002; CODONYER, 2003: 119-124.

<sup>47</sup> LOCATELLI, 1983; MORRESI, 1983; GIUDITTA, 2000.

duc tenia la perspiciàcia o el bon criteri per a elegir els millors col·laboradors. Tanmateix, no podem menysvalorar una evidència: la contractació d'un enginyer militar únicament podia fundar-se en una relació de màxima confiança.

## L'AMOR

El tercer i últim episodi que vull presentar vincula Cèsar amb l'altre “gegant” del seu temps, Miquel Àngel. El tema ha generat molta literatura, sobretot entre les persones interessades per les falsificacions artístiques.<sup>48</sup> Aquí haurem de sintetitzar aquesta història. Les primeres informacions procedeixen de Vasari i, sobretot, d'Ascanio Condivi, més digne de fe que l'aretí quan es tracta de la joventut de l'artista. Repatriat a Florència després d'un any d'estada a Bolonya, Miquel Àngel va esculpir a finals de l'any 1495 un Cupido. Per consell de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici –que llavors es feia dir *il Popolano* i acabava de comprar-li un sant Joanet–, l'enterrà per envellir-lo i el va vendre per trenta escuts a Baldassarre del Milanese, mercader i banquer florentí que tenia negocis a Roma. Aquest va aconseguir tornar-lo a vendre per 200 ducats al cardenal Raffaele Riario, cosí del futur Juli II, bon col·leccionista d'antiguitats, interessat en Vitruvi i constructor del palau de la Cancelleria. Tanmateix, el prelat va descobrir l'engany i va exigir el retorn dels diners.

Assabentat de l'afer, Miquel Àngel –que, per altra part, estava delerós de conèixer la ciutat– es traslladà a Roma a finals de juny de 1496 per recuperar la peça, però l'intermediari s'hi va negar. Mentrestant, el Cupido estava exposat i a la venda al palau d'Ascanio Sforza, és a dir, la Cancelleria vella o antic palau dels Borja; l'hi va veure el comte Antonio Pico della Mirandola, com es desprèn de la carta que el 23 de juliol va enviar a Isabella d'Este: “un putto, cioè uno Cupido che si ghiace et dorme posato in su una mano; e' integro et e' lungo circa IIII spanne quale è bellissimo. Chi lo tene antiquo e chi moderno. Qualunque se sia, è tenuto et è perfectissimo; et se mio fusse, non lo daria per ducati CCCC d'oro, et lo patrone ne vole ducento”. Subsistia, doncs,

---

<sup>48</sup> Solament vull indicar els títols més significatius: VENTURI, 1888 (amb tot el valor del pioner); DE TOLNAY, 1947: 201-202 (la monografia clàssica sobre l'escultor, encara vigent); NORTON, 1957 (identificació a partir de dibuixos de Windsor Castle); PARRONCHI, 1968: 113-129 (capítol “Sul probabile tipo del Cupido dormente”, primer dels intents de l'autor d'identificar l'estàtua de Miquel Àngel, un tema que ha anat revisant al llarg del temps); PARRONCHI, 1971 (opuscle on es refà la història d'aquesta peça); PARRONCHI, 1975 (refusa les seves hipòtesis anteriors); RUBINSTEIN, 1986 (intent d'identificació del Cupido mitjançant una pintura de D. Fetti); PARRONCHI, 1992: 8-21 (última intervenció de l'autor sobre aquest argument); HIRST, 1994 (una síntesi del problema, en el text que acompanyava una exposició sobre la joventut de Miquel Àngel); WEIL-GARRIS BRANDT, 1999 (en el catàleg d'una exposició on es revisa tota la producció juvenil de Miquel Àngel); CANNATA SALAMONE, 2002 (que interpreta el Cupido del florentí com una *ekphrasi* a partir de Plini i Ciceró); VALERI, 2005: 55-59 (capítol “Una contrafazione scultorea rinascimentale. Il Cupido del Museo Archeologico di Torino”, una síntesi historiogràfica del tema des de Venturi); PINOTTI, 2005 (intent d'identificar el Cupido amb l'exemplar del Museu de San Sebastiano de Màntua); CAMPBELL, 2006 (la més recent contribució al col·leccionisme d'Isabella d'Este); FUSCO; CORTI, 2006: 41-52 (amb relació als Cupido de la col·lecció Medici).

l'ambigüitat pel que fa a l'origen de l'escultura, que si antic que si modern. En breu, una setmana més tard, esvaït l'enigma, el mateix corresponsal avisa a la marquesa que no és antic. Això no obstant, "è tanto perfecto, che da ognuno era tenuto antiquo".

Encara que els dos biògrafs antics de l'artista ens ho escamotegin –potser perquè el mateix Miquel Àngel preferia no parlar-ne més–, l'adquiridor definitiu de la peça va ser Cèsar Borja. Diu Condivi: "la qual [*i. e. estàtua*] poi venendo, non so per quale via, in mano del duca Valentino, fu donata alla Marchesana di mantova, e da lei a Mantova mandata, dove ancor si trova in casa di quei signori".<sup>49</sup> I Vasari, incorporant una invectiva contra la frivolitat o els criteris equivocats del cardenal Riario, ens explica que "il quale [*i. e. Cupido*] venuto nelle mani al duca Valentino e donato da lui alla marchesana di Mantova, che lo condusse al paese dove oggi ancor si vede, questa cosa non passò senza biasimo del cardinale S. Giorgio, il quale non conoscendo la virtù dell'opera, che consiste nella perfezione, ché tanto son buone le moderne quanto le antiche, purché sieno eccellenti, essendo più vanità quella di coloro che van dietro più al nome che a'fatti: che di questa sorte d'uomini se n'è trovano d'ogni tempo, che fanno più conto del parere che dell'essere".<sup>50</sup> Basant-se en aquestes fonts, bona part dels historiadors afirmen que Cèsar va obtenir el Cupido com a botí de guerra, arran de la conquesta d'Urbino, el 22 de juny de 1502. Però, de fet, llavors sols en va recuperar la propietat, perquè havia estat ell mateix qui, després d'adquirir l'estàtua a Roma, l'havia regalat, per raons desconegudes, a Guidobaldo da Montefeltro. La data de cessió s'ha de trobar entre el mes d'octubre de 1496, quan l'urbinès prestà ajut al duc de Gandia contra els Orsini –se sap que era present al Vaticà, juntament amb Fabrizio Colonna, en la cerimònia d'investidura de Joan Borja– i el següent mes de gener, quan va caure presoner, poc abans de renovar el contracte d'armes amb els venecians. No se sap que després mantingués una relació cordial amb els Borja, tot i que el mes de gener de 1502, mig any abans de perdre el ducat, va rebre a Urbino el seguici nupcial de Lucrècia Borja, camí de Ferrara per trobar-se amb Alfons d'Este.

Ara bé, que l'escultura havia estat de Cèsar abans de passar a mans dels Montefeltro se sap gràcies a una carta de l'exquisida i perseverant Isabella d'Este, que, quan va tenir coneixement de la presa d'Urbino, li va faltar temps per fer-se-la seva, mitjançant la intercessió del seu germà, el cardenal Ippolito: "Lo Signor Duca de Urbino, mio cognato, aveva in casa sua una Venere antiqua de marmo piccola, et cosí uno Cupido, quale gli donò altre volte lo Illmo. Sr. Duca de Romagna. Son certa che questi insieme cum le altre cose siano pervenute in mano del preducto Sr. Duca de Romagna in la mutatione del Stato de Urbino. Io che ho posto gran cura in recogerle cose antique per onorare il mio studio, desideraria grandemente averli; nè mi pare inconveniente pensiere, intendendo che la Eccellenza Sua non se delecta molto de antichità, et che per questo facilmente ne compiacerà altri".<sup>51</sup> Així, doncs, en algun moment indeterminat,

<sup>49</sup> CONDIVI, 1998: 18.

<sup>50</sup> VASARI, 1981: VII, 148-149.

<sup>51</sup> GAYE, 1840: II, 53.

Cèsar havia regalat (“quale gli donò”) no una, sinó dues escultures al duc Guidobaldo: el Cupido de Miquel Àngel i una Venus antiga, petita i de marbre. En conseqüència, l'estàtua del florentí no era per Cèsar un trofeu bèl·lic, sinó una propietat legítimament adquirida temps enrere, que ara tenia l'ocasió de recuperar.

La diferència no és una fotesa i ens alerta, un cop més, de la necessitat de revisar la historiografia borgiana sense judicis preconcebuts. Únicament un plantejament metodològic més neutre ens permetrà de conèixer a fons els integrants del clan borgià i en particular llurs inquietuds artístiques. Penso, per exemple, en el cardenal Joan Borja i Navarro d'Alpicat (c. 1446-1503), anomenat el Major per distingir-lo de Joan de Borja-Llançol, que ha passat massa desapercbut als estudiosos borgians, si més no pel que fa als seus interessos artístics. Es tracta de l'arquebisbe de Monreale que encarregà a un orfebre anònim el bellíssim portapau d'or i esmalt amb una *Flagel·lació de Crist* que a inicis del segle XIX entrà a formar part de la col·lecció americana de J. Pierpont Morgan;<sup>52</sup> el mateix que encarregà entre 1492 i 1494 l'esplèndid *Missale plenum* o *Missal Borja* de la Curia Arcivescovile de Chieti –va ser lliurat a la catedral d'aquest lloc a la primera meitat del segle XVI pel cardenal Guido de Medici–;<sup>53</sup> i, encara, el propietari d'un excepcional martell cerimonial de bronze daurat, amb el cap en forma de drac, destinat a l'obertura de la Porta Santa durant el Jubileu de 1500 –esdeveniment relatat en detall per Burckard–, un objecte que va ser adquirit pel Museu del Louvre l'any 1912.<sup>54</sup> Però també és el mateix individu que l'any 1495 regalava a Ludovico Sforza il Moro, per obra de la mediació de l'orfebre Caradosso Foppa, una Leda antiga de marbre, de bona qualitat.<sup>55</sup>

Tornant al Cupido i a la Venus, la petició de la marquesa de Màntua va obtenir resultats immediats. Cèsar li lliurà totes dues obres, que arribaren al seu destí el 21 de

<sup>52</sup> Fou exposat l'any 1911 al Victoria and Albert Museum de Londres (“J. P. Morgan's Jewel Collection”), amb atribució a Filarete i data de 1482. Incorpora un escut borgià i una inscripció que identifica el donant (I. BORGA CAR: MON. REGAL.). Vegeu una ressenya a *The New York Times* el 10 de setembre de 1911. En canvi, quan s'exposà de nou al Metropolitan Museum de Nova York l'any 1923 (“The Loan Exhibition of the Arts of the Italian Renaissance”), s'adjudicava a Moderno i es feia procedir de la catedral de Tarassona. No he pogut consultar el catàleg original. Vegeu-ne, però, la ressenya feta per I. Jr., 1923. Que el lloc d'origen és Tarassona es pot saber perquè l'any 1892 fou exposat en una mostra retrospectiva a Madrid (*Las Joyas*, 1892: pl. XII). En canvi, és un misteri la manera com va arribar a aquella catedral. A finals del segle XV n'era bisbe Guillem Ramon de Montcada. Entre 1537 i 1546 ho era Ercole Gonzaga: podria ser-ne el donant?

<sup>53</sup> BERTAUX, 1905. El cardenal hi apareix retratat assistint a missa. El missal ha estat editat en facsimil a Florència, l'any 2002.

<sup>54</sup> El martell fou adquirit als ducs d'Osuna, que el posseïen per herència. D'aquests martells cerimonials només se'n coneixen dos exemplars més, ambdós de mitjan segle XVI: un porta l'escut de Juli III i és de plata daurada (al segle XIX fou adquirit pel Museu de Munic), mentre que l'altre, de bronze daurat, presenta les armes del cardenal Giulio della Rovere, fill del duc d'Urbino (ara sense localitzar). El martell Borja, fos en dues peces, conserva un escut borgià i la inscripció al·lusiva al destinatari (Joan Borja, cardenal prevere de Santa Susanna, arquebisbe de Monreale). Vegeu MARQUET DE VASSELLOT, 1912.

<sup>55</sup> Una carta de Caradosso al duc de Milà li anuncia l'èxit obtingut amb dos col·leccionistes romans, Joan Borja i Federico Sanseverino: “Item el Reverendissimo Monsignore de Monreale me à donato una Leda di marmo, bona. Anchora li manca qualche membro, non restarò di torla...” Vegeu FUSCO; CORTI, 2006: 326, doc. 174 (amb bibliografia anterior).



juliol de 1502, acompanyades de dos sonets del Tebaldeo. Les poesies foren publicades per Massimo Castoldi: “Tu me dimandi Amor. Ahi lasso, in quanto / labirinto m’hai posto, e in che aspro scoglio! [...]”.<sup>56</sup> De seguit, la marquesa escrivia al marit: “Non es- crivo de la beza de la Venere per che credo que V. S. l’habbia veduta, ma el Cupido per cosa moderna non ha paro”. Després, el Cupido generà més lloances, que ara no caldrà detallar: Niccolò dell’Arco, Giovan Battista Mantuano, Ippolito Capiluppo, etc. L’any 1505, Isabella adquirí un altre Cupido, atribuït a Praxíteles, i el col·locà al costat del de Miquel Àngel a la famosa *grotta*, jugant amb el tema tan renaixentista del *paragone*. Se’n perd el rastre des del 1627, any de la desfeta de les col·leccions Gonzaga. Els intents per a identificar el Cupido de Miquel Àngel han sovintejat. En resum, hi ha partidaris de dos possibles tipus, ambdós d’origen antic, probablement hel·lenístic. Primer, el que representa un bell exemplar romà del Museu Paul Getty i altres exemples antics (Uffizi, Accademia Ciències de Torí), amb el braç alçat per darrere del cap. N’hi ha rèpliques renaixentistes, com ara el de la col·lecció Methuen (Wiltshire, Corsham Court) o, de pitjor qualitat, el del Museo San Sebastiano de Màntua. Sovint apareix en pintures de l’època: retaule de Sant Nicolau de València, de Yáñez de la Almedina; *Júpiter nen a Creta*, del taller de Giulio Romano; *Venus i Mart sorpresos per Vulcà*, amb Cupido al bressol del Tintoretto de la Pinacoteca de Munic. Un segon tipus és el que encarna l’Eros de bronze del Metropolitan Museum de Nova York (o també un exemplar dels Uffizi), amb un braç que creua el tors, reproduït en dibuix per Andrea Solari (Accademia Venezia) i en pintura per Correggio (Louvre) i Domenico Fetti (*Vertumno i Pomona*). Una de les rèpliques, que es coneix gràcies a dibuixos siscentistes (Windsor Castle), també s’ha volgut identificar amb l’original de Miquel Àngel (**fig. 8**).

Quant a la Venus, ningú no n’ha parlat mai, però l’epistolari deixa ben clar que també pertanyia a Cèsar. L’ambigüitat sintàctica de la carta d’Isabella (“quale [*singular*] gli donò altre volte [*plural*]”) no permet anar més enllà de les conjectures. Tot plegat, a pesar de l’opinió d’Isabella d’Este (“intendo che la E. S. non se delecta molto de antiquità”), podem assegurar que Cèsar no era del tot insensible a les qüestions artístiques. Almenys no es podrà negar que els tres episodis que es reuneixen aquí –a més d’alguns apèndixs subsidiaris–, baldament semblin escassos, tenen una certa rellevància.

Per acabar, voldria referir-me a un fet col·lateral, a un de tants afluents o rierols que desguassen en el riu Borja i que, indirectament, també impliquen Miquel Àngel. En efecte, l’any 1500 el florentí rebia dels marmessors de Giovanni Ebo, bisbe de Crotona, l’encàrrec d’una pintura per a l’església romana de Sant’Agostino. L’any següent, però, el pintor tornà els diners cobrats i l’encàrrec fou transferit a un tal “maestro Andrea”, que lliurà la seva pintura l’any 1502. Aquesta obra és un misteri, mentre que la de Miquel Àngel ha estat identificada amb l’*Enterrament de Crist* de la National Gallery de Londres, sovint atribuït al Mestre de la Verge de Manchester, que finalment la crítica més actual identifica amb el florentí. El cas és que la capella del bisbe Ebo fou adquirida abans del 1506 –i acabada de decorar amb frescos de Jacopo Torni, un artista del cercle

<sup>56</sup> CASTOLDI, 1989.

de Miquel Àngel— per una cortesana. Es deia Fiammetta Michaelis, era d'origen florentí, moderadament rica i molt devota de la Magdalena.<sup>57</sup> Habitava una casa subsistent a la plaça que encara porta el seu nom i havia estat l'amistançada predilecta de Cèsar Borja.

Sens dubte, el futur ens procurarà encara algunes sorpreses. Matèria per a investigar n'hi ha. Per exemple, ningú no s'ha interessat per la família francesa de Cèsar. És veritat que sols va conviure quatre mesos amb la muller, Charlotte d'Albret, i que mai no va conèixer la filla, Lluïsa, però també és cert que el duc els va fer donació en vida de tots els seus béns. I, ara com ara, d'aquests no en sabem res.<sup>58</sup> La duquessa residia al castell de La Motte-Feuilly, que havia adquirit l'any 1504, atesa per dues dotzenes de servidors, inclosos alguns membres de la petita noblesa local (per exemple, Jean de Moussy, senyor de la Motte Fleury, que li feia de majordom). La casa es trobava agenciada amb sumptuositat. Només de tapisseries, n'hi havia vuitanta-vuit. En supervisava l'estat de conservació Nicholas de Mercier, *valet de chambre*, que tenia a les seves ordres el *tapissier* Baudet des Bources. El reboster Etienne Gueriton s'encarregava dels valuosos objectes d'or i plata: tretze peces d'or massís, tretze de cristall de roca, tres-centes trenta-quatre de plata o de plata daurada (a la moda hongaresa i a l'espanyola), etc. Tot es conservava en cofres de fusta folrats de coure. Una vintena d'aquests objectes tenien funció litúrgica, per a celebrar els ritus a la capella annexa. Robert de Pierrecourt tenia cura de la vaixel·la de diari, integrada per devers 130 peces, inclosos diversos salers, una ouera per a tres ous —profusament cisellada i amb l'escut ducal—, dues dotzenes de culleres amb mànec quadrat, sis plats amb les armes de la duquessa, sis trinxants, dos gibrells, etc. Com es pot suposar, molts d'aquests artefactes eren d'origen italià. Així, als murs de la gran sala penjaven tapisos típicament francesos, dels anomenats Felletin, amb predomini de motius vegetals, però també dos *cassoni* fabricats “à la mode d'Italie”. No hi ha dubte que la major part de les peces d'orfebria havien constituït la vaixel·la que Cèsar havia traginat des d'Itàlia i que despertà la ironia del rei francès a la seva arribada a Chinon.

Així mateix, les joies de la duquessa eren fabuloses, en bona part estotjades en cofres d'ivori folrats de vellut i amb el pany de plata: dues perles enormes —una de les quals estava valorada en 400 escuts d'or—, agulles, anells, diamants —un valorat en 300 escuts d'or, un altre de 200 escuts, etc.—, una maragda —de 800 escuts d'or!—, corall, ambre, un cofre contenint 8.000 escuts en or i joies (perles, pedres precioses, un collar d'or amb vint robins i vuitanta perles, dues magnífiques diademes, etc., etc.). Particularment, convé de remarcar un magnífic portapau o beneiter de cornalina muntada sobre plata, segurament de factura italiana, el preu del qual pujava a 8.000 escuts d'or, una autèntica fortuna fins i tot per a economies d'alt rang. Però fóra incorrecte oblidar

<sup>57</sup> HIRST, 1981; NAGEL, 1994.

<sup>58</sup> Les biografies disponibles de la muller de Cèsar són antigues: MIRON, [1911], i SCHLUMBERGER, 1913. Per al nostre objectiu és molt important la publicació de l'inventari de la duquessa: BONNAFFÉ, 1878. Sobre la seva residència habitual, vegeu MESQUI, 1987.

l'altar portàtil de jaspi muntat sobre plata daurada, procedent de la capella cardenalícia de Cèsar, o això sembla. I què hauríem de dir de l'inventari de la roba i la indumentària, començant per les pells d'ermini i de marta (seixanta-quatre en un sol cofre), i el del mobiliari? En suma, si Charlotte d'Albret va aportar al seu matrimoni amb Cèsar l'any 1499 un dot de 30.000 lliures *tournois* –si més no el dot “teòric”, perquè no sembla que Alain d'Albret es precipités a fer efectives les pagues–, la seva filla Lluïsa Borja va contribuir a la unió amb Louis de la Trémoille l'any 1517 amb un dot de 81.730 lliures *tournois*, sense comptar les pedres precioses, la roba, els tapissos, els llits i altres béns que apareixen en l'inventari de la mare, perquè es consideraven objectes de propietat exclusiva de la núvia. La diferència, no cal dir-ho, s'ha d'atribuir a l'herència paterna.

A la capella del castell de La Motte-Feuilly subsisteixen fragments de la bella i renaixentista tomba de Charlotte d'Albret, molt malmesa durant la Revolució i restaurada a la segona meitat del segle XIX (**fig. 9**). La va encarregar l'any 1521 la seva filla per enterrar-hi el cor i les entranyes de la mare, ja que el cos fou inhumat al monestir de l'Anunciata de Bourges, una fundació de la duquessa de Berry, és a dir, Joana de Valois, la reina repudiada per Lluís XII –i canonitzada l'any 1950–, que sempre havia protegit la muller de Cèsar. El seu autor és Martin Claustre, un famós escultor de Grenoble, que poc abans acabava els sepulcres de la família de Louis de la Trémoille, destinats a la preciosa capella del castell de Thouars (se'n conserven fragments al museu Henri Barré de Thouars).<sup>59</sup> L'obra es va fabricar amb marbres i alabastres de primera qualitat per exigència de la clienta. El sarcòfag, amb la imatge de la difunta, estava envoltat d'estàtues de petit format, en alabastre, que figuraven les set virtuts cardinals, i d'una Mare de Déu de Loreto –destrossada durant la Revolució i després desapareguda–, allotjada en un nínxol del tester de la capella. Per poder resar a l'hivern en condicions confortables, Lluïsa Borja hi féu construir també una xemeneia –no és un cas únic: es pot comparar amb la capella de Margarida d'Àustria al monestir de Brou a Bourg-en-Bresse. Encara, Claustre havia de fabricar una làpida de marbre blanc, amb la imatge de la duquessa de Valentinois, per al cor de l'església de l'Anunciata de Bourges. El preu estipulat eren 500 lliures *tournois*. Després, a la capella del castell foren enterrades les despulles de Joan de Bourbon-Busset, mort l'any 1570, i de la seva muller Euchariste de la Brosse-Morlet. Caldrà seguir les noves pistes.

#### BIBLIOGRAFIA

- ANDALÒ, 2002: Learco ANDALÒ, “Cesare: il volto del potere”, dins *I Borgia*, p. 181-185.  
 ANDALÒ; MIRA (com.), 2000: Learco ANDALÒ; Eduard MIRA (com.), *Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista*, València, 2000. [Catàleg d'exposició]  
 ARASSE, 1998: Daniel ARASSE, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1998. [París, 1997]

<sup>59</sup> REYMOND; GIRAUD, 1897.

- ARMELLINI, 1891: Mariano ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, 1891.
- ARRIZABALAGA, 1988: J. ARRIZABALAGA, “Medicina universitaria y ‘morbus gallicus’ en la Italia de finales del siglo XV: el arquiatra pontificio Gaspar Torrella (ca. 1452 – ca. 1520)”, *Asclepio*, 40 (1988), p. 3-38.
- ARRIZABALAGA, 2000: J. ARRIZABALAGA, “Los médicos valencianos Pere Pintor y Gaspar Torrella, y el tratamiento del mal francés en la corte papal de Alejandro VI Borja”, dins M. GONZÁLEZ BALDOVÍ; V. PONS (coord.), *El Hogar de los Borja*, Xàtiva, 2000, p. 141-158. [Catàleg d'exposició]
- BARATTA, 1911: M. BARATTA, “La pianta d'Imola di Leonardo da Vinci”, *Bollettino della Società Geografica Italiana*, XII (1911), p. 945-967.
- BARCELÓ; COLL; ROSSELLÓ, 1999: Maria BARCELÓ; Baltasar COLL; Guillem ROSSELLÓ, *Espanyols i Pacs. Poder i cultura a la Mallorca del segle XV*, Palma, 1999.
- BATTISTINI, 2005: Rodolfo BATTISTINI, “L'iconografia di Cesare Borgia”, dins BONVINI; MIRETTI (ed.), *Cesare Borgia di Francia*, p. 229-246.
- BELTRAMI, 1902: Luca BELTRAMI, *Leonardo e il Porto di Cesenatico*, Milà, 1902.
- BERTAUX, 1905: Emile BERTAUX, “Le missel de Jean Borgia”, *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, XVII, 97 (1905), p. 241-256.
- BERTELLI, 1969: Sergio BERTELLI, “Petrus Soderinus Patriae Parens”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 31 (1969), p. 93-114.
- BERTELLI, 1971: Sergio BERTELLI, “Pier Soderini Vexillifer perpetuus reipublicae Florentinae”, dins A. MOLHO; J. A. TEDESCHI, *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, Florència, 1971, p. 333-359.
- BERTELLI, 1975: Sergio BERTELLI, “Machiavelli and Soderini”, *Renaissance Quarterly*, 28/1 (1975), p. 1-16.
- BLAIR, 1966: C. BLAIR, “Cesare Borgia's sword-scabbard”, *Victoria and Albert Museum Bulletin*, II/4 (1966), p. 125-136.
- BOLZONELLA, 1941: M. BOLZONELLA, *Pietro Barozzi, vescovo di Padova (1487-1507)*, Pàdua, 1941.
- BOMBE, 1912: W. BOMBE, *Geschichte der Peruginer Malerei. Bis zu Perugino und Pinturicchio*, Berlín, 1912.
- BONNAFFÉ, 1878: Edmond BONNAFFÉ, *Inventaire de la duchesse de Valentinois Charlotte d'Albret*, París, 1878.
- BONVINI; MIRETTI (ed.), 2005: M. BONVINI; M. MIRETTI (ed.), *Cesare Borgia di Francia. Gonfaloniere di Santa Romana Chiesa, 1498-1503. Conquiste effimere e progettualità statale. Atti del Convegno di Studi (Urbino, 2003)*, Urbino, 2005.
- BORGIA, 2002: Luigi BORGIA, “L'araldica dei Borgia dalle origini ai primi anni del Cinquecento”, dins *I Borgia*, p. 201-213.
- BORGIA, 2003: Luigi BORGIA, “L'araldica di Cesare Borgia”, dins *Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia*, p. 159-168.

- BORGIA, 2005: Luigi BORGIA, “L’araldica di Cesare Borgia”, dins BONVINI; MIRETTI (ed.), *Cesare Borgia di Francia*, p. 369-406.
- BRACKE, 2002: Wouter BRACKE, “Paolo Pompilio, una carriera mancata”, dins D. CANFORA; M. CHIABÒ; M. DE NICHILLO (ed.), *Principato ecclesiastico e riuso dei classici. Gli umanisti e Alessandro VI. Atti del Convegno (Bari-Monte Sant’Angelo, 2000)*, Roma, 2002, p. 429-438.
- BURCKARD, 2003: J. BURCKARD, *Dietari secret*, ed. de M. Vilallonga, València, 2003.
- CAMPBELL, 2006: Stephen J. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mithological Painting and the Studiolo of Isabella d’Este*, Yale, 2006.
- CANFORA, 2005: Davide CANFORA, “Carmine studioso, tamen veridico: encomio, poesia e storiografia nell’epica de Francesco Sperulo”, dins T. MATARRESE; C. MONTAGNANI (ed.), *Il Principe e la Storia. Atti del Convegno di Scandiano (2003)*, Novara, 2005, p. 291-299.
- CANNATA SALAMONE, 2002: Nadia CANNATA SALAMONE, “Evidentia in narratione: filologia e storia nell’iconografia del Cupido di Michelangelo e della Stanza della Segnatura”, dins L. MIGLIO; P. SUPINO (ed.), *Segni per Armando Petrucci*, Roma, 2002, p. 35-59.
- CARLUCCI, 1994: Robert A. CARLUCCI, *The visual arts in the government of Piero Soderini during the Florentine Republic, Ph. D.*, Columbia University, 1994. [Tesi doctoral inèdita]
- CASTOLDI, 1989: Massimo CASTOLDI, “Il Tebaldeo e Cesare Borgia: due sonetti inediti sul dono ad Isabella d’Este del Cupido marmoreo di Michelangelo”, *Anuario de Estudios Medievales*, 19 (1989), p. 709-715.
- CHIABÒ, 1986: Maria CHIABÒ, “Paolo Pompilio professore de lo Studium Urbis”, dins M. MIGLIO; F. NIUTTA; D. QUAGLIONI; C. RANIERI (ed.), *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484), Atti del Convegno (Roma, 1984)*, Roma, 1986, p. 503-512.
- CLAGETT, 1964-1984: Marshall CLAGETT, *Archimedes in the Middle Ages*, 5 vol., Madison; Philadelphia, 1964-1984.
- CLAYTON, 1996: Martin CLAYTON, *Leonardo da Vinci. A curious vision*, Londres, 1996.
- CODONYER, 2003: Pilar CODONYER, *Estudiants valencians al Studio Fiorentino 1473-1503*, València, 2003.
- COMBONI, 1997: A. COMBONI, “Il Petrarca di Gershom Soncino”, dins G. TAMANI (ed.), *L’attività editoriale di Gershom Soncino 1502-1527*, Soncino, 1997, p. 111-125.
- CONDIVI, 1998: Ascanio CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroto*, ed. de G. Nencioni, Florència, 1998.
- CRUSELLES, 2006: José M. CRUSELLES, “Los Borja en Valencia. Nota sobre historiografía, historicismo y pseudohistoria”, dins IRADIEL; CRUSELLES (coord.), *De València a Roma*, p. 15-41.
- D’ARRIGO, 1940: Agatino D’ARRIGO, *Leonardo da Vinci e il regime della spiaggia di Cesena*, Roma, 1940.

- DE NICOLÒ SALMAZO; ERICANI, 2002: Alberta DE NICOLÒ SALMAZO; Giuliana ERICANI (ed.), *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento*, Pàdua, 2002.
- DE TOLNAY, 1947: Charles DE TOLNAY, *Michelangelo. I: The Youth of Michelangelo*, Princeton, 1947 (Princeton, 1943). [Reimprès 1969]
- DE TONI, 1974: Nando DE TONI, "I rilievi cartografici per Cesena ed Urbino nel Manoscritto 'L' dell'Istituto di Francia", *Lecture Vinciane, 1-XII (1960-1972)*, Florència, 1974, p. 132-139.
- DIOTALLEVI, 2005: Daniele DIOTALLEVI, "Arte e armi per Cesare", dins BONVINI; MIRETTI (ed.), *Cesare Borgia*, p. 427-445.
- FABBRI, 2003: Pier Giovanni FABBRI, "Il periodo borgiano nella cronaca di Giuliano Fantaguzzi", dins *Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia*, p. 117-123.
- FABBRI, 2006: Renata FABBRI, "Spiriti antiborgiani in scritture veneziane coeve", dins IRADIEL; CRUSELLES (coord.), *De València a Roma*, p. 53-68.
- FARA, 1999: Amelio FARA, *Leonardo a Piombino e l'idea della città moderna tra Quattro e Cinquecento*, Florència, 1999.
- FUSCO; CORTI, 2006: Laurie FUSCO; Gino CORTI, *Lorenzo de' Medici. Collector and Antiquarian*, Cambridge, 2006.
- GARNETT, 1902: R. GARNETT, "A laureate of Caesar Borgia", *The English Historical Review*, 17 (1902), p. 15-19.
- GAYE, 1840: G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florència, 1840. [Facsimil: Torí, 1968]
- GERMANO, 1996: G. GERMANO, "Gli Spectacula Lucretiana e i loro sfondo storico", dins I. B. CANTALICII, *Bucolica et Spectacula Lucretiana*, Messina, 1996, p. 115-154.
- GIAMBELLUCA, 2001: Ugo GIAMBELLUCA, "Novità su alcuni monumenti funebri eretti a Roma tra la fine del '400 e l'inizio del '500", *Studi Romani*, XLIX/1-2 (2001), p. 57-71.
- GIUDITTA, 2000: Elvio GIUDITTA, "Il Santuario del Piratello presso Imola e gli stemmi di Cesare Borgia", *Archivum Heraldicum* (Neuchâtel, 2000).
- GNOLI, 1923-1924: Ugo GNOLI, "Piermatteo d'Amelia", *Bollettino d'Arte*, 2 (1923-1924), p. 99.
- GREGORI (ed.), 2003: Mina GREGORI (ed.), *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, Atenes, 2003. [Catàleg d'exposició]
- GRENDLER, 1989: Paul L. GRENDLER, *Schooling in Renaissance Italy Literacy and Learning 1300-1600*, Baltimore: John Hopkins University, 1989.
- GUGLIEMOTTI, 1880: A. GUGLIEMOTTI, *Storia delle fortificazioni sulla spiaggia romana*, Roma, 1880.
- HERMANN-RÖTTGEN, 1994: Marion HERMANN-RÖTTGEN, *La familia Borja. Historia de una leyenda*, València, 1994.
- HERMANN-RÖTTGEN, 1998: Marion HERMANN-RÖTTGEN, "Els Borja com a tema literari", dins *L'Europa Renaixentista*, p. 349-369.

- HERMANN-RÖTTGEN, 2002: Marion HERMANN-RÖTTGEN, "I Borgia nella letteratura europea", dins *I Borgia*, p. 275-283.
- HERMANN-RÖTTGEN, 2004: Marion HERMANN-RÖTTGEN, "Alessandro VI Borgia e l'Umanesimo. Crisi, conflitti e conseguenze", dins S. COLONNA (ed.), *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 1996)*, Roma, 2004, p. 261-267.
- HEVESY, 1932: André DE HEVESY, "Portraits of the Borgias-Cesare", *The Burlington Magazine*, 61 (1932), p. 70-75.
- HILLGARTH, 1998: J. N. HILLGARTH, "La imatge dels Borja fora de la Península Ibèrica i a Europa durant els segles XVI i XVII", dins *L'Europa Renaixentista*, p. 331-348.
- HIRST, 1981: Michael HIRST, "Michelangelo in Rome: An Altar-Piece and the Bacchus", *The Burlington Magazine*, 123/943 (1981), p. 581-591.
- HIRST, 1994: Michael HIRST, "The Artist in Rome 1496-1501", dins Michael HIRST; Jill DUNKERTON, *The Young Michelangelo*, Londres, 1994, p. 13-81. [Ed. italiana: Mòdena, 1997, p. 11-85]
- I. Jr., 1923: W. M. I., Jr., "Loan Exhibition of the Arts of the Italian Renaissance", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 18/5 (1923), p. 107-114.
- I Borgia*, 2002: *I Borgia*, Roma, 2002. [Catàleg d'exposició]
- Il lasciapassare*, 1993: *Il lasciapassare di Cesare Borgia a Vaprio d'Adda e il viaggio di Leonardo in Romagna*, Florència, 1993.
- IRADIEL; CRUSELLES (coord.), 2006: P. IRADIEL; J. M. CRUSELLES (coord.), *De València a Roma a través dels Borja. Congrès commemoratiu del 500 Aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI (València, 2000)*, València, 2006.
- JUNGIC, 1992: Josephine JUNGIC, "Prophecies of the Angelic Pastor in Sebastiano del Piombo's Portrait of Cardinal Bandinello Sauli and Three Companions", dins Marjorie REEVES (ed.), *Prophetic Rome in the High Renaissance Period: Essays*, Oxford, 1992, p. 345-370.
- KEMP, 2006: Martin KEMP, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford Univ. Press, 2006. [1981]
- KEMPERS, 2001: Bram KEMPERS, "The Canonical Portrait of a Cardinal: Bendinello Sauli, Raphael and Sebastiano dal Piombo", dins *I Cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati*, 2, Roma, 2001, p. 7-21.
- L'Archimede*, 2007: *L'Archimede di Piero della Francesca*, 2 vol., Florència, 2007. [Facsimil]
- L'Europa renaixentista*, 1998: *L'Europa renaixentista. Simposi sobre els Borja (València, 1994)*, Gandia, 1998.
- LACAGNINA, 2006: Salvatore LACAGNINA (ed.), *Il libro ritrovato. Archimede e Piero della Francesca*, Milà, 2006. [Catàleg d'exposició (Siracusa)]
- Las Joyas*, 1892: *Las joyas de la Exposición histórico-europea de Madrid*, Madrid, 1892.

- Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia*, 2003: *Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia. Arte Storia e Scienza in Romagna 1500-1503*, Roma, 2003. [Catàleg d'exposició (Rímini, 2003)]
- LOCATELLI, 1983: Agnello LOCATELLI, *Il Santuario del Piratello in Imola nel Quinto Centenario delle sua erezione 1483-1983*, Roma, 1983.
- LONDEI, 2003: Enrico F. LONDEI, "I progetti leonardiani di macchine scavatrici per il canale di Cesena per Cesare Borgia", dins *Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia*, p. 55-71.
- LOWE, 1993: K. J. P. LOWE, *Church and Politics in Renaissance Italy. The Life and Career of Francesco Soderini 1453-1524*, Cambridge University, 1993.
- MARANI, 1984: Pietro C. MARANI, *L'Architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, Florència, 1984.
- MARANI, 1985: Pietro C. MARANI, "La Mappa di Imola di Leonardo", dins *Leonardo. Il Codice Hammer e la Mappa di Imola: arte e scienza a Bologna, Emilia e Romagna nel Primo Cinquecento*, Florència, 1985, p. 140-141. [Catàleg d'exposició]
- MARINONI, 1986-1990: Augusto MARINONI, *Leonardo da Vinci. I manoscritti dell'Institut de France*, 12 vol., Florència, 1986-1990. [Ms. L. 1987]
- MARQUET DE VASSELOT, 1912: J. J. MARQUET DE VASSELOT, "Le marteau du Cardinal Giovanni Borgia", *Revue de l'Art Chrétien*, LXII (1912), p. 177-180.
- MATTHEWS SANFORD, 1953: Eva MATTHEWS SANFORD, "Gaspere Veronese, Humanist and Teacher", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 84 (1953), p. 190-209.
- MENKE; FIGUEIROA, 2007: Stefan MENKE; Sílvia FIGUEIROA, "O pensamento geográfico de Leonardo da Vinci i estudo do mapa de Imola (1502)", dins *I Simpósio de pesquisa em ensino e História de Ciências da Terra. III Simpósio Nacional sobre ensino de geologia no Brasil*, Univ. Campinas, 2007, p. 369-374.
- MENOTTI, 1917: Mario MENOTTI, *Documenti inediti sulla famiglia e la corte di Alessandro VI*, Roma, 1917.
- MESQUI, 1987: Jean MESQUI, "Le Chateau de la Motte-Feuilly", *Congrès Archéologique de France (Bas-Berry, 1984)*, París, 1987, p. 201-208.
- MIRON, [1911]: E. L. MIRON, *Duchess Derelict. A Study of the Life and Times of Charlotte d'Albret, Duchesse de Valentinois*, Londres, s. d. [1911].
- MONTALTI, 2002: Pino MONTALTI (ed.), *Leonardo da Vinci e Cesena*, Florència, 2002. [Catàleg d'exposició]
- MORRESI, 1983: Giovanni MORRESI, *La Madonna del Piratello nella storia degli imolesi 1483-1983*, Imola, 1983.
- NAGEL, 1994: Alexander NAGEL, "Michelangelo's London Entombment and the Church of S. Agostino in Rome", *The Burlington Magazine*, 136/1092 (1994), p. 164-167.
- NORTON, 1957: Paul F. NORTON, "The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo", *The Art Bulletin*, 39/4 (1957), p. 251-257.



- OLIVA; SCHENA, 2004: A. M. OLIVA; O. SCHENA, "I Torrella, una famiglia di medici tra Valenza, Sardegna e Roma", dins M. CHIABÒ; A. M. OLIVA; O. SCHENA (ed.), *Alessandro VI dal Mediterraneo all'Atlantico. Atti del Convegno (Cagliari, 2001)*, Roma, 2004, p. 115-146.
- PARRONCHI, 1968: Alessandro PARRONCHI, *Opere Giovanili di Michelangelo*, Florència, 1968.
- PARRONCHI, 1971: Alessandro PARRONCHI, *Il Cupido dormente di Michelangelo*, Florència, 1971.
- PARRONCHI, 1975: Alessandro PARRONCHI, *Opere Giovanili di Michelangelo, II: Il paragone con l'antico*, Florència, 1975.
- PARRONCHI, 1992: Alessandro PARRONCHI, *Opere Giovanili de Michelangelo, IV: Pali-nodia michelangiotesca*, Florència, 1992.
- PEDRETTI, 1968: Carlo PEDRETTI, "Machiavelli and Leonardo on the Fortifications of Piombino", *Italian Quarterly*, 12 (1968), p. 3-31.
- PERCIVAL, 2003: N. Keith PERCIVAL, *Studies in Renaissance Grammar*, Aldershot: Ashgate, 2003.
- PÉREZ I DURÀ, 2008: Jordi PÉREZ I DURÀ, "Els *Spectacula Lucretiana* de Gianbattista Cantalicio: un poemari en honor dels Borja a la Biblioteca Valenciana", dins *El cardenal Margarit i l'Europa quatrecentista. Actes del Simposi Internacional Universitat de Girona, 14-17 de novembre de 2006*, Roma, 2008, p. 205-220.
- PERRONE COMPAGNI, 1979: V. PERRONE COMPAGNI, "Le immagini del medico Gerolamo Torrella", *Annali dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Firenze. Facoltà di Lettere e Filosofia*, I (1979), p. 17-45.
- PESMAN COOPER, 2002: R. PESMAN COOPER, *Pier Soderini and the Ruling Class in Renaissance Florence*, Goldbach, 2002.
- Petrarca at 700*, 2004: *Petrarca at 700. An Exhibition of Books and Manuscripts from the Collections of Cornell University Library and the University of Pennsylvania Library*, Pennsylvania University, 2004.
- PINOTTI, 2005: Gianna PINOTTI, *Michelangelo ritrovato. Il Cupido dormiente con serpi di Mantova: un percorso tra iconologia e storia*, Màntua, 2005.
- PINTO, 1976: John A. PINTO, "Origins and Development of the Ichnographic Plan", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 35 (1976), p. 35-50.
- POESCHEL, 1994: Sabine POESCHEL, "La moral dels quadres. Observacions sobre presumptes retrats dels Borja al Vaticà", *Afers*, 17 (1994), p. 89-108.
- PUCCILLO, 1990: Cesare PUCCILLO, *Nettuno, un polo del sistema difensivo costiero dello Stato Pontificio. La Fortezza dei Borgia*, Nettuno, 1990.
- RETI, 1973: Ladislao RETI, "Leonardo da Vinci and Cesare Borgia", *Viator*, 4 (1973), p. 333-368.
- REYMOND; GIRAUD, 1897: Marcel REYMOND; Charles GIRAUD, *La Palais de Justice de Grenoble. Étude sur Martin Claustre et les sculpteurs grenoblois au XVIe siècle*, Grenoble, 1897.

- ROSE, 1973: Paul L. ROSE, "Humanist Culture and Renaissance Mathematics: the Italian Libraries of the Quattrocento", *Studies in the Renaissance*, 20 (1973), p. 46-105.
- ROSE, 1975: Paul L. ROSE, *The Italian Renaissance of Mathematics: Studies on Humanists and Mathematicians from Petrarca to Galileo*, Ginebra, 1975.
- ROSE, 1977: Paul L. ROSE, "For the History of Codex A of Archimedes. Notes on the Estense, Carpi and Ridolfi Libraries", *Manuscripta* (1977), p. 180-185.
- ROTZOLL, 1991: Maike ROTZOLL, "Osservazioni sul *De imaginibus astrologicis* di Gerolamo Torrella", *Rinascimento*, 31 (1991), p. 219-237.
- RUBINSTEIN, 1986: Ruth RUBINSTEIN, "Michelangelo's Lost Sleeping Cupid and Fetti's Vertumnus and Pomona", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 49 (1986), p. 257-259.
- SANDAL, 2001: Ennio SANDAL, *Gershon, Girolamo, Hieronymus, le edizioni dei Soncino nelle città adriatiche 1502-1527*, Soncino, 2001.
- SAXL, 1989: Fritz SAXL, *La vida de las imágenes*, Madrid, 1989. [1957]
- SCHLUMBERGER, 1913: Gustave SCHLUMBERGER, *Charlotte d'Albret, femme de César Borgia, et le Chateau de La Motte-Feuilly*, París, 1913.
- STARNAZZI, 2002: Carlo STARNAZZI, *Leonardo da Vinci, Acque e Terre*, Florència, 2002.
- STARNAZZI, 2003: Carlo STARNAZZI, *Leonardo cartografo*, Florència, 2003.
- TOMMASI, 1655: Tommaso TOMMASI, *La vita del duca Valentino*, Monte Chiaro, 1655.
- VALERI, 2005: Stefano VALERI, *Materiali per una storia della storiografia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi*, Nàpols, 2005.
- VASARI, 1981: Giorgio VASARI, *Le Vite*, ed. de G. Milanesi, Florència, 1981. [1906]
- VENTURI, 1888: Adolfo VENTURI, "Il Cupido di Michelangelo", *Archivio Storico dell'Arte*, I (1888), p. 1-13.
- VILALLONGA, 1991: Mariàngela VILALLONGA, "Una mostra de la poesia llatina quatrecentista als països catalans", *Estudi General*, 11 (1991), p. 51-63.
- VOLPE, 2005: Gianni VOLPE, "La presa del ducato di Urbino", dins BONVINI; MIRETTI (ed.), *Cesare Borgia di Francia*, p. 105-148.
- WEIL-GARRIS BRANDT, 1999: K. WEIL-GARRIS BRANDT, "Sogni di un Cupido dormente smarrito", dins K. WEIL-GARRIS; C. ACIDINI; J. D. DRAPER; N. PENNY (ed.), *Giovinetza di Michelangelo*, Florència; Milà, 1999, p. 315-317. [Catàleg d'exposició]
- WEIL-PAROT, 2002: Nicolas WEIL-PAROT, *Les images astrologiques au Moyen Age et à la Renaissance: Speculations intellectuelles et pratiques magiques (XII-XV siècles)*, París, 2002.
- WILDE, 1944: Johannes WILDE, "The Hall of the Great Council of Florence", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7 (1944), p. 65-81. [Reed. dins C. GILBERT (ed.), *Renaissance Art*, Nova York, 1973]
- WOODWARD, 2005: William H. WOODWARD, *Cèsar Borja*, València, 2005. [1913]
- YRIARTE, 1885: Charles YRIARTE, "L'Épée de César Borgia", *Revue des Deux-Mondes*, 71 (15 setembre 1885), p. 363.

YRIARTE, 1891: Charles YRIARTE, *Autour des Borgia. Études d'histoire et d'art. Alexandre VI, Cèsar, Lucrece*, París, 1891.

ZANOCCO, 1927: R. ZANOCCO, "La biblioteca di un grande nostro vescovo umanista (Pietro Barozzi, 1441-1507)", *Bollettino Diocesano di Padova*, XII (1927), p. 442-452.

#### FIGURES

**Fig. 1:** Dibuix de l'espasa de Cèsar Borja conservada a la Fondazione Caetani, de Roma.

**Fig. 2:** Beina de l'espasa de Cèsar Borja. Londres, Victoria & Albert Museum.

**Fig. 3:** Leonardo, mapa d'Imola. Windsor Castle, Royal Library.

**Fig. 4:** Leonardo, canal de Cesena. Còdex L, fol. 66v. París, Institut de France.

**Fig. 5:** Leonardo, Porto Cesenatico. Còdex L, fol. 68r. París, Institut de France.

**Fig. 6:** Leonardo, "Borges ti farà avere Archimede". Còdex L, fol. 2r. París, Institut de France.

**Fig. 7:** Leonardo, suposats retrats de Cèsar Borja. Torí, Biblioteca Reale.

**Fig. 8:** Miquel Àngel? Amor dormint, dibuixos. Windsor Castle, Royal Library.

**Fig. 9:** Martin Claustre, sepulcre de Charlotte Albret (detall). Capella del castell de La Motte-Feuilly.



**Fig. 1**



**Fig. 2**



**Fig. 3**



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



**Fig. 7**



**Fig. 8**





**Fig. 9**